



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Área de concentração: História Cultural
Linha de pesquisa: Identidades, tradições, processos

Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito

ESSE TAL DE *ROQUE ENROW!*

A TRAJETÓRIA DE RITA LEE DE *OUTSIDER AO MAINSTREAM (1967-1985)*

Tese doutoral apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História na Universidade de Brasília, na área de concentração de História Cultural, como requisito a obtenção do título de Doutorado em História.

JEFFFERSON WILLIAM GOHL

BRASÍLIA

2014

Banca Examinadora

Eleonora Zicari Costa de Brito	PPGHIS/UnB (orientadora/presidente)
Maria Thereza Negrão de Mello	PPGHIS/UnB
Edlene Oliveira Silva	PPGHIS/UnB
Clodomir Souza Ferreira	PPGC/UnB
André Acastro Egg	UNESPAR/FAP
Marcia de Mello Martins Kuyumijan	PPGHIS/UnB (suplente)

Às flores de minha vida Helena, Estela e Kelly.

AGRADECIMENTOS

Parte o esforço de se realizar um trabalho de tese doutoral, é gasto também com a tarefa de reconhecer os créditos que outras pessoas possuem na elaboração sem a qual o resultado final jamais seria possível. Assim gostaria de agradecer inicialmente ao meu pai Werner, irmãos e cunhados pela compreensão das várias ausências e em especial para minha mãe Rosicler que durante estes quatro anos ansiosamente acompanhou as mudanças e andanças da pesquisa. A minha avó Eglé Schmall Guérios persistente leitora que aos 91 anos depois de uma vida venturosa nos deixou ao longo desta caminhada. Sobretudo um emocionado agradecimento as minhas filhas Estela e Helena, e ex-mulher Marínea, que pagaram o ônus de durante o processo de quatro anos do cumprimento deste curso terem suas vidas radicalmente transformadas para uma nova realidade a qual nem todos estavam de acordo nos rumos que se seguiriam. Quanto aos elementos constituintes da pesquisa propriamente ditos, devo agradecer aqueles que possuidores de materiais coletados ao longo de uma vida se dispuseram a partilhar comigo, recortes de imprensa, fotos e documentos que atravessaram a trajetória de Rita Lee Jones.

São eles: Dr^a Norma Lima que me recebeu em sua casa no Rio de Janeiro, e disponibilizou parcialmente seu acervo pessoal, com o qual alimenta seu blog que atualmente na rede mundial de computadores é um dos maiores bancos de dados sobre a trajetória da artista - <http://www.ritalee.blog.terra.com.br>. Um agradecimento especial para outro fã de Rita Lee, que é Arthur Correia Teixeira de Belo Horizonte que além de ser um dos interessados em escreverem estudos acadêmicos a seu respeito, possui amplo acervo documental em sua coleção particular. Tendo liberado o acesso irrestrito a este acervo que possui um bom grau de organização permitiu que a pesquisa avançasse mesmo quando acreditei que ela teria dificuldades incontornáveis. Outro colecionista e mantenedor de site a ser lembrado e agradecido, trata-se do historiador Mario Pacheco que me recebeu de forma efusiva e autorizou amplo acesso a sua vasta coleção de materiais sobre o *rock* e a contracultura. Conhecido no meio contracultural do Distrito Federal, e no Brasil todo pelo seu site <http://www.dopropriobolso.com.br> onde posta artigos e faz circular ideias e acontecimentos do mundo do rock a partir de um vasto e organizadíssimo acervo, Mario é uma destas pessoas que merecem uma reverência especial pela dedicação que tem com a preservação de uma memória da (contra) cultura recente do país.

Um cumprimento especial devo aqui deixar a Cláudio César Dias Baptista que além de se prontificar a fornecer esclarecimentos específicos sobre determinados momentos da trajetória “Mutante” em que esteve participando com seus irmãos, também me disponibilizou o acesso de sua obra ainda não publicada “We Mutantes” registrada na Biblioteca Nacional no ano de 2006. Cabe aqui uma explicação da razão pelas quais as notas relativas a esta obra em particular possuem uma configuração levemente diferente das normas de formatação aplicadas ao texto. O acesso a esta obra foi cedido com a condição de submissão por parte do autor de autorização específica de uso, a cada um dos trechos utilizados nesta tese. Aos quais não houveram vetos de uso em nenhum momento, em que solicitei. Ao Cláudio meu muito obrigado, e meus sinceros votos de paz profunda em sua jornada que deve registrar ainda muito sucesso com o acesso de sua literatura disponível no site <http://www.ccdb.gea.nom.br/>.

Ainda devo particular agradecimento aos autores que fizeram de Rita Lee seus objetos de estudo e em alguns casos de admiração, e que iluminaram caminhos, já trilhados, e em outros casos abordagens desviantes e que começam a permitir que esta personagem tão emblemática da cultura brasileira seja mais conhecida e portanto mais compreendida em seus vários aspectos. São eles Valéria Cristino Ribeiro Pereira, Adriana Vilasboas do Espírito Santo, Gláucia Costa de Castro Pimentel, Liomar Vanderlan Fernandes, Marcos Xavier Borba, que já constituem uma pequena comunidade acadêmica de interessados em seus trabalhos embora ainda muito pouco visível. Dentro deste universo uma nota distintiva vai a Jose Maria Garcia de Medeiros Silva este singular artista morador da Califórnia-EUA, que me remeteu pessoalmente seu estudo Doutoral de psicologia transpessoal defendido em 2010 naquele Estado, que tem as canções de Rita Lee como foco metodológico para uma investigação a respeito do efeito da música nos indivíduos e suas mudanças de perspectiva autotransformadora ao longo da vida. Além de muito surpreso com seus resultados, devo dizer que a natureza de seu trabalho, nos faz questionar nosso próprio lugar de escrita e de transformação pessoal que adquire no contato com o material da artista que é objeto de estudo aqui em questão.

Um “Eu serei por toda a vida grato” ao órgão de fomento do CNPq e toda sua equipe, que com a concessão de sua bolsa permitiu a realização em si deste doutorado em uma Instituição tão distante de minha região que demandava recursos de deslocamentos e estadias, bem como possibilitou a checagem de pesquisa em diversos acervos fossem eles institucionais ou não. Agradeço aos funcionários da secretaria do

Pós-Graduação de História da UnB e as coordenadoras(es) do curso que sempre ouviram e acataram as solicitações que lhes foram dirigidas por mim.

A todos os funcionários e atendentes dos organismos institucionais visitados, que por serem inúmeros nem sempre tomei cuidado de registrar seus nomes, mas que foram indispensáveis para o levantamento de informações. Meu muito obrigado a todos que na Biblioteca Demonstrativa de Brasília, no Arquivo Nacional de Brasília, na Biblioteca da UnB e do Senado me atenderam com as demandas da pesquisa. Outro muito obrigado aos atendentes do Museu da Imagem e do Som Rio de Janeiro e São Paulo, Instituto Cravo Albin, Cinemateca Brasileira, Arquivo Nacional e Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro que garantiram o acesso à informação sempre que necessário.

Ao corpo docente da UnB que na fase de cumprimento de créditos foi fundamental para a formação e ampliação das possibilidades teóricas da moderna historiografia na aplicação em nossos trabalhos. Aos colegas de formação que por muitas vezes se reuniram na Colina para um final de dia, em que se discutia muito “Perriã”, e em especial a Rafael Feldhues que por todo o tempo no ano de 2010 foi sempre o mesmo. Ao casal Leonardo Sanches e Ariadne Freitas Sanches e a pequena Natália que me receberam inúmeras vezes em Brasília, quando de passagem tinha assuntos de minhas orientações a resolver.

Devo muito à banca composta para o exame deste trabalho, e agradeço ao amigo Dr. André Egg, da UNESPAR/FAP (Campus Curitiba I), Dr.^a Edlene Oliveira Silva e minha orientadora Dr.^a Eleonora Zicari Costa de Brito, ambas do curso de história da UnB que atuaram de forma generosa em minha qualificação, levantando questões pertinentes para a conclusão do trabalho e apontando caminhos de execução. À orientadora que hoje tomo como exemplo do orientador que desejo ser em meus trabalhos com alunos na universidade, devo um reconhecimento a sua enorme paciência e pontual rigor exercidos que me permitiram conduzir o trabalho por caminhos seguros. Por fim, agradeço a disponibilidade das(os) professoras(es) Dr.^a Thereza Negrão, companheira assídua daqueles que se aventuraram pelos caminhos da música e da cultura brasileira na UnB, e ao Dr. Clodomir Souza Ferreira, que aceitou gentilmente o convite de participação na leitura deste texto.

E claro, às inúmeras Ritas que estiveram pairando sobre minha cabeça enquanto realizava o esforço de elaboração do tema. Rita minha madrinha, a Rita de Chico Buarque que num samba “levou meu sorriso/ e no sorriso dela levou meu assunto/ levou

junto com ela”, que como em uma analogia levou a própria Rita Lee Jones a não conceder entrevista, o que facilitaria a pesquisa. A dona Rita que me hospedou um ano em Brasília na Asa sul, e a Rita que me serviu almoço na casa de Mario Pacheco. E sim a Santa Rita de Sampa esta entidade beatificada no panteão do *pop rock* paulista, canonizada no Rio de Janeiro e adorada por devotos em todo o território nacional, e que por ser um duplo metafísico dela Rita Lee Jones, mesmo a distância me abençoou na caminhada.

Meus agradecimentos finais serão para mulher que serviu de inspiração e paixão para o cumprimento desta jornada desgastante e ao mesmo tempo prazerosa de se dar vida a um trabalho acadêmico de fôlego como é o doutorado. Kelly, meu amor, agora só falta você...

Que rock é esse?

Agora acabou-se a farsa. Chegou a hora de confessar publicamente que eu nunca tive a mínima ideia do que seja esse tal de “roque enrow”. Sou do tempo de Chuck Berry, depois de Elvis Presley, e já diziam os indignados de antanho eu rock era coisa de crioulo safado e de veado branco. Foi justamente por isso que comecei a prestar mais atenção naquela gente bronzada que queria mostrar seu valor e mandar o mundo praquele lugar. E o cardápio de guloseimas roqueiras cresceu tanto que não havia restaurante que saciasse aquela larica existencial. Posso afirmar que a trilha sonora da minha juventude foi uma viagem de LSD cujo bilhete era só de ida. Assim sendo, nunca mais retornei ao meu sagrado lar, onde vivia sossegadinha minha vida bestinha. Daí que, quando me chega alguém me perguntando “Que rock é esse?”, eu respondo uma bobagem qualquer e saio a francesa. É um pássaro? Um avião? Um disco voador? Uma guitarra distorcida? Uma inteligência artificial? Um violãozinho porreta? Sei lá meu. Bota tudo num liquidificador e chama de rock’n’roll.

Rita Lee

GOHL, Jefferson William. Esse tal de *Roque Enrow!* A trajetória de Rita Lee de *outsider* ao *mainstream* (1967-1985). Doutorado em História. 07 de agosto de 2014. Orientadora: Dr^a Eleonora Zicari Costa de Brito.

Resumo:

O presente trabalho acompanhou parte da trajetória da artista Rita Lee Jones no período entre 1967 até 1985. Valendo-se de fontes, discográficas, documentos audiovisuais, documentos de arquivo e discursos produzidos pela imprensa, procurou documentar desde o momento contracultural em que ela participou do grupo *Os Mutantes* junto aos movimentos da Tropicália, até seu momento de reconhecimento de maturidade artística que ocorre concomitante ao término do Regime Militar autoritário no Brasil. A pesquisa refaz o caminho de suas primeiras experiências com o rock na juventude, investiga como ocorre sua participação nos discos dos Mutantes, e as tensões da separação. Acompanha a trajetória de reestabelecimento de sua carreira artística, e seus trabalhos com outros conjuntos ou de maneira solo. O trabalho também identifica elementos estéticos em suas canções que ajudam a compreender a difusão e ampliação de público do rock no Brasil. Bem como, vários aspectos de projeção de sua imagem na conquista do *Mainstream* fonográfico, ao qual Rita Lee Jones se viu alçada em meados dos anos 80.

Palavras chave: Rita Lee, rock, censura, indústria fonográfica.

Abstract:

The present study followed part of the trajectory of the artist Rita Lee Jones in the period between 1967 to 1985. Relying on record sources, audiovisual documents, archive documents and discourses produced by the media, sought to document from the countercultural moment when she participated in the group Os Mutantes at the Tropicalia movement, until her moment of recognition of artistic maturity that occurs concurrent with the end of the authoritarian military regime in Brazil. The study retraces the path of her first experiences with the rock in his youth, investigating how her participation in the disks of Os Mutantes occurs, and the tensions of separation. Follows the trajectory of the reinstatement of her artistic career, and her work with other music groups or as a solo artist. The work also identifies aesthetic elements in her songs that help to understand the spread and expansion of the rock audience in Brazil, as well as various aspects of projection of her image in the conquest of the phonographic mainstream, to which Rita Lee Jones was raised in the mid-80s.

Keywords: Rita Lee, rock, censorship, recording industry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 01	
<i>2001: O aprendizado de Rita Lee e o rock no Brasil dos anos 60</i>	21
CAPÍTULO 02	
<i>Tecnicolor: Participação de Rita Lee com Os Mutantes na obra discográfica</i>	75
CAPÍTULO 03	
<i>Viagem ao fundo de mim: As Cilibrinas do éden e a sociedade autoritária</i>	121
CAPÍTULO 04	
<i>Ovelha negra: Tutti frutti e a controversa rainha do rock</i>	188
CAPÍTULO 05	
<i>Lança perfume: Rita Lee e a maturidade na conquista do Mainstream</i>	253
CONSIDERAÇÕES FINAIS	317
CORPUS DOCUMENTAL	332
BIBLIOGRAFIA	344
ANEXOS	353

INTRODUÇÃO

A cultura jovem no mundo tem o *rock n' roll* como cenário e meio constituinte de sua identificação e expansão. Teóricos como Jonh Savage¹ entenderam o século XX como o tempo da criação do conceito de *teenage*, um designativo da adolescência que não só aponta para uma fase da maturidade biológica dos indivíduos mas, sobretudo, para um conjunto de fatores que cada vez mais valoriza e confere uma importância social e política aos que transitam da infância para a fase adulta e produtiva. Em escala planetária, no pós Segunda Guerra Mundial, jovens do mundo todo se destacaram por uma cultura comum facilmente reconhecível e identificável. O *jazz* como produto da primeira metade deste século havia se internacionalizado e construído uma base cultural que, se não homogeneizava amplos setores musicais e culturais, ao menos oferecia uma base de referência comum, uma sonoridade balançante e com aura marginal o suficiente para ser identificada como atos de resistência cultural entre gerações e posições políticas.² Assim, as transformações de estilo que levaram globalmente o *jazz* ao *rock*, e o *rock* ao *pop* foram etapas concomitantes e necessárias à constituição destes mesmos *teenagers*, assim como muitas vezes a sua própria definição.³

Quatro nomes se destacam na ponte intercontinental – EUA/Reino Unido – que na segunda metade do século XX partiram das bases do *jazz* e desenvolveram no estilo francamente comercial do *rock n' roll* uma linguagem e um estilo ao qual correspondia um modo de ser. Jonh Lennon e seu conjunto conhecido transnacionalmente – Os Beatles - , Janis Joplin e sua voz negra, Jimi Hendrix e sua guitarra inflamada e Jim Morrison e o *Doors*, com seu espaço ritual e tribalizante.⁴ Definitivamente, dependeram também de nomes americanos como Elvis Presley e Bob Dylan, que efetivaram uma ponte anglo-saxônica, num movimento que tinha seu *ethos* dado na cultura negra que se transnacionalizou; o *rock* como se conhece hoje é escrito no eixo Inglaterra-Estados Unidos com a letra J. Estes quatro jotas configuraram o reforço desta aura marginal em torno do *rock* e funcionaram com designativo de uma cultura jovem

¹ SAVAGE, Jon. *A criação da juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

² HOBBSAWM, Eric. *A história social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOBBSAWM, Eric. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

³ HOBBSAWM, Eric. O artista se torna pop nossa cultura em explosão. In: *Tempos Fraturados: Cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia da Letras, 2013.

⁴ FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

por todo o planeta. O *rock* é como diz Philippe Bouche, ao nível das interpretações, um espaço onde se possa dizer não. Uma música de rebelião, e um espaço onde se pode afirmar “não sou um dos vossos”.⁵

No Brasil, um nome se destacou entre outros quando se trata de definir os papéis de difusão do *rock* no país, Rita Lee, artista que tem sua responsabilidade por um significativo período de tempo e com projeção comercial suficiente para transformar o segmento de mercado *rock* em algo mais do que a simples cópia dos modelos externos, realizando a seu modo as transformações de estilo que o gênero sofreu, bem como a ampliação de sua audiência no país.

A participação de Rita Lee como uma das integrantes do grupo de *rock* *Os Mutantes* nos festivais da canção ocorridos entre os anos de 1967 e 1968 fez dela um foco de interesses da sociedade e da imprensa. Este foco sobre sua personalidade passava pela sua forma performática de se portar em palco, pelas características de suas canções, por aspectos que eram compartilhados com outros músicos naquele momento histórico em que se definiam a soma das movimentações conhecida como Tropicália. No entanto, algo os particularizou dentro deste universo a partir do momento em que a guitarra elétrica “foi vista como transgressiva num meio caracterizado por posicionamentos nacionalistas e puristas”,⁶ sendo assim, convertia-se em um timbre/instrumento identificado com o estrangeirismo e a alienação política.⁷ Os manifestos de alas de músicos, bem como a passeata organizada⁸ para repelir aquele instrumento da música popular brasileira, se mostravam ligados a posturas valorizadoras de elementos que se supunha representavam o nacional. Seus reclames tinham como objetivo impedir a participação de grupos como *Os Mutantes*, *Beat Boys* e *Fevers* do universo dos festivais da canção que eram, naquele momento, significados como um espaço público⁹ onde se podiam expressar sentimentos divergentes ao regime iniciado em 1964 no país.

⁵ BOUCHEY, Philippe. *O guia do rock*. Lisboa: Pergaminho, 1991, p.10.

⁶ NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 108.

⁷ Cf. SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 70.

⁸ CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed 34, 1997. p.108 e 131.

⁹ Ou como prefere Marcos Napolitano uma esfera contra-pública, em que se diz com os signos da cultura o que não se pode dizer politicamente aos detentores do poder no recente Regime Militar instaurado. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001, p. 90.

Estas vozes se dirigiram a seus alvos, os roqueiros, identificando-os como *outsiders*¹⁰ em relação a um universo reconhecido como portador de uma autenticidade cancional ligada aos valores folclóricos e sonoros de uma tradição musical “nacional” de difícil definição naquele momento. Rita Lee, mais de uma vez ao longo de sua trajetória, manifestou-se sobre como percebeu esta posição de resguardo a valores tidos como consagrados pelos músicos, jurados e participantes das organizações dos festivais. Parcelas da mídia jornalística questionavam a artista frequentemente sobre os sentidos políticos, ou de engajamento social que seu trabalho cancional poderia possuir. Sobre estas questões, em 1981, no auge de sua projeção, ela afirmou para o repórter da revista *Playboy*:

Mas com música não pode mexer é uma coisa sagrada. Diziam que eu estava fora da nossa realidade, que usava guitarra elétrica, que era uma alienação. Eu sou paulista, mistura de americano com italiano. Mas essa história que sou estrangeira, não começou com a música. E o Tropicalismo? A gente levava vaia, levava abaixo assinado. As pessoas assim virando as costas pra gente. Aquela barra pesada de quando o novo aparece.¹¹

Enquanto na atualidade alguns estudiosos já identificaram elementos do pós-modernismo no trabalho do grupo *Os Mutantes*,¹² naquele momento histórico a rejeição a este estilo musical específico que era o *rock*, bem como a seu instrumento mais representativo, a guitarra, funcionou simbolicamente como o catalizador em torno de uma estética da modernidade que se associava a determinados indivíduos e conjuntos musicais. A metáfora do conjunto que atendia pelo nome de *Os Mutantes* se ajustava perfeitamente a uma outra variação dos mesmos aspectos de modernidade que se conectava nos repertórios da canção brasileira, sem no entanto pertencer à mesma “linha

¹⁰ A utilização do termo *outsiders* ocorre na perspectiva com a qual Norbert Elias o problematizou na obra *Estabelecidos e Outsiders*. Nesta pesquisa ele ajuda a compreender aspectos ligados aos recém-chegados no meio musical da Música Popular Brasileira que se autonomizava, mas também para compreender as críticas realizadas nos meios de mídia sobre Rita Lee Jones e que muito tinham a ver com a percepção da música como instrumento de afirmação de um discurso nacionalista. Nacionalismo presente nos discursos tanto de setores da esquerda como da direita. O termo pode ser ainda adensado se visto na ótica da sociologia interacionista de Howard S. Becker, em que *outsiders* se referem a questões específicas do campo de constituição de carreiras entre músicos, que são possuidores de um código de condutas e valores específicos em relação à sociedade circundante. E que não entra em discordância com a abordagem de Elias. Cf. ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de um pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

¹¹ PLAYBOY entrevista Rita Lee. *Playboy*. São Paulo: Editora Abril, fevereiro de 1981 p.24

¹² BAY, Eduardo Kolody. *Qualquer bobagem: uma história dos Mutantes*. Dissertação de Mestrado em História. Brasília: Universidade de Brasília - UnB, 2009, p.13.

evolutiva”¹³ da canção. Ser “Mutante”, na virada dos anos 60 para os 70, era uma outra forma de se fazer esta mesma observação distintiva para com os demais na sociedade, de dizer eu “não sou um dos vossos”.

Mutante, no dicionário Aurélio, está assim definido:

Mutante: adj. e s.m. e s.f. (Animal ou vegetal) que apresenta caracteres novos em relação ao conjunto de seus ascendentes. / Nos textos de ficção científica, ser extraordinário, resultante de uma mutação, especialmente de uma mutação da espécie humana.¹⁴

O termo qualificativo “mutante”, como se verá, permaneceu ligado, principalmente nos discursos da imprensa, aos indivíduos que, junto com outros, participaram da experiência considerada ameaçadora de nossa “brasilidade”: Arnaldo Dias Baptista, Sérgio Dias Baptista e Rita Lee Jones. O trio carregou em suas trajetórias a marca que os identificava como grupo musical, mas não apenas isso. A palavra os classificava como seres portadores de uma nova informação híbrida e que não poderia ser reduzida nem a um suposto “nacional”, nem a um simples estrangeirismo, gene musical não puro de nossa expressão cancional, portanto “mutante”.

No entanto, mulheres e homens que participaram da experiência de ter se envolvido com o gênero cancional estrangeiro no país, parecem ter alcançado por volta de 1985 o fim de um ciclo em que o *rock*, mantendo sua vivacidade e/ou se transformando, parece ter ganhado um estatuto de aceitação.¹⁵ O espaço para se dizer “eu não sou um dos vossos” e de afirmação de uma identidade juvenil, chega ao ponto de se transformar em história e desejo de consumo de uma geração que cresceu com o

¹³ Foi demonstrado um vigoroso debate intelectual na *Revista de Civilização Brasileira*, sobre a ideia de “linha evolutiva” na canção brasileira, no âmbito das posições das esquerdas políticas e daqueles que se posicionavam contra o regime militar. Cf. NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990) síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006.

Houve aqueles que revisando este conceito de “linha evolutiva” já apontaram que os movimentos de juventude, como signos de uma época, conviviam com uma espécie de vertigem comunicacional, entre os corpos militantes partidários e o corpo transbunde-libertário que disputam modelos distintos de racionalidade que metaforizam e nomeiam o mundo. De qualquer forma, em ambas as abordagens do fenômeno o que está em causa é a modernidade com a qual são incorporados os novos signos e símbolos que nominam o advento do *rock* frente à modernização já demarcada no campo da Moderna Música Popular Brasileira. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Eu não tenho nada a ver com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira. Música, história e cotidiano sob o susto da pós modernidade brasileira. In: BRITO, Eleonora Zicari C. de; PACHECO, Mateus de Andrade; ROSA, Rafael. (Orgs.). *Sinfonia em Prosa: diálogos da história com a música*. São Paulo: Intermeios, 2013, p.13-23.

¹⁴ Disponível em <http://www.dicionariodoaurelio.com/Mutante.html> acessado em 22 de maio de 2013 as 15:32 h.

¹⁵ BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: Cultura jovem brasileira nos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

DAPIEVE, Arthur. *Brock o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995.

rock e faz com que aqueles que no Brasil eram considerados *outsiders* no final da década de 1960, estivessem até os meados da década de 1980 no centro de uma engrenagem poderosa e estabelecida¹⁶ e muitas vezes, ainda assim, bastante crítica. Esse foi o caso de Rita Lee Jones.

O problema inicial com o qual o projeto de pesquisa foi submetido ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília tinha como objetivo inicial compreender como Rita Lee se relacionou, em sua obra cancional, com a seguinte tensão: — Sou mulher e faço *rock* na sociedade brasileira. À medida que as fontes eram compiladas, sistematizadas e interpretadas mais se evidenciava que as percepções que advinham da sociedade, expressas sobretudo nos debates travados na mídia impressa, interferiam no processo de criação cancional da artista, bem como de seus produtos em circulação, que muitas vezes constituíam-se como representações de si própria ou de sua trajetória e, portanto, produziam novos efeitos na mesma sociedade que lhe inquiria sobre sua história, trabalhos e desejos.

Tal problema se apresentou inicialmente a partir de trabalhos como o de Valéria Pereira, que apontavam para uma inserção e produção da imagem feminina na cultura a partir da produção de Rita Lee,¹⁷ ou de Glaucia Pimentel¹⁸ que produz indicativos semelhantes. Mas logo se verificou uma complexidade maior na produção documental em que a artista era citada, bem como na própria produção de seu material composicional.

Desta forma, aqueles objetivos se converteram em metas ligadas ao objetivo geral de documentar a trajetória da artista Rita Lee Jones no percurso em que ela sincronicamente acompanha os esforços de difusão do rock no país, por parte da indústria fonográfica. Pretendeu-se então reconhecer nesta trajetória parte de seu papel neste mesmo esforço de popularização. Tomou-se então por metas observar diacronicamente o paralelismo de sua trajetória durante o processo em que se alteram os controles sobre a cultura e os comportamentos durante a vigência do regime autoritário

¹⁶ GROppo, Luís Antonio. *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: Participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80*. Dissertação de Mestrado em Ciências Humanas. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, 1996.

¹⁷ PEREIRA, Valéria Cristina Ribeiro. *Rita Lee: letras e acordes inscrições do feminino na cultura*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC Rio, 2000.

¹⁸ PIMENTEL, Glaucia Costa de Castro. *Guerrilha do Prazer: Rita Lee mutante e os textos de uma transgressão*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, 2001.

no Brasil. Para tanto, procurou-se identificar os temas cancionais e os pontos de inflexão de sua carreira na qual ela, como componente de banda, *band leader*, ou mesmo “estrela do rock” nacional, legitimou-se e se reafirmou como uma das principais figuras da canção brasileira na segunda metade do século XX.

Entre os vários projetos de modernização que disputavam espaços no momento dos festivais da canção, e que seguiriam até o final do governo militar, o *rock* era um deles. Atuava como elemento radicalizador de uma proposta estética e comportamental, fazia parte do universo de elementos indesejados por vários setores da sociedade, pois trazia consigo a guitarra, e não era reconhecido em seus traços como possuindo qualquer vínculo com a tradição brasileira.

O recorte cronológico desta pesquisa se situa a partir do momento em que o Tropicalismo, em 1967-68, começa a produzir seus efeitos sobre o conteúdo cancional, na relação que esta mantém a partir daí com as referências internacionais¹⁹. Não por acaso, é quando se dá o aparecimento de Rita Lee no cenário musical, como integrante da banda *Os Mutantes*. E se encerra em meados de 1980, simultaneamente ao fim do regime dos militares no Brasil. Neste momento, do ponto de vista da nova informação estética que o *rock* trazia ao país, chegava-se ao desfecho de um dos caminhos da modernização. O *rock* ganhava o status de genuína expressão da cultura jovem no país²⁰. Mais uma vez, a trajetória de Rita Lee dá testemunhos desse processo. O evento do Rock in Rio, no Rio de Janeiro, em 11 de janeiro de 1985, atualizava o país que andava em descompasso com cultura *pop* mundial e oferece à pesquisa seu ponto de chegada, com o *rock* como lugar estabelecido da cultura popular comum²¹. Ainda assim, o gênero naquele momento despertava reações na sociedade como a do cardeal arcebispo do Rio, Dom Eugênio Salles, que externando sua posição sobre o Rock in Rio publica em nota: “O festival se realiza em um período de recessão econômica. Milhões estão sendo gastos. Uma música alienante e provocatória: as consequências de ordem moral e social devem preocupar pais e mestres.”²²

Considerando o *corpus* documental da pesquisa, que se verá abaixo, e o conjunto de fontes heterogêneas que citavam a artista, ficava evidente que se exigia uma

¹⁹ ORTIZ, Renato. Do popular-nacional ao internacional-popular? . In: *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.p.182-212.

²⁰ CARNEIRO, Luiz Felipe. *Rock In Rio: a história do maior festival de música do mundo*. São Paulo: Editora Globo, 2011.

²¹ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA Artes gráficas, 2002.p.194.

²² APUD BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p.258.

abordagem flexível suficiente e que desse conta de, ao longo de sua trajetória, compor um painel factível da passagem da artista pelo período ditatorial selecionado, e oferecer um plano de análise inicial sobre o assunto que ainda possui poucas produções acadêmicas.

Relacionadas à pergunta problema, foram selecionadas 83 canções de sua discografia (conforme anexo 1) das quais se realizaram audições sistemáticas e análises, sendo 12 descritas de forma mais detalhada, segundo as metodologias propostas por Marcos Napolitano²³, Luiz Tatit²⁴ e Regina Machado²⁵. Foram fotografados e organizados cronologicamente 51 processos de censura prévia sob o nome Rita Lee, Rita Lee Jones/ Roberto de Carvalho, depositados em 48 caixas da documentação do fundo do Departamento de Censura de Diversões Públicas - DCDP, existentes no Arquivo Nacional de Brasília, entre os anos de 1973 e 1988, que totalizaram 625 documentos.

Documentos de imprensa diversos²⁶ foram sendo questionados a partir da perspectiva do problema levantado, e da trajetória perseguida. Trata-se de um conjunto documental proveniente de acervos de particulares, com toda justiça nominados nos agradecimentos desta tese. Assim, foram inventariados e lidos inúmeros materiais referentes às fontes de imprensa relacionadas à artista Rita Lee, e totalizaram 3.517 documentos organizados em 29 pastas digitais manejáveis e localizáveis por suas datas e veículos de imprensa. Foi organizado um dossiê cronológico de matérias e entrevistas publicadas nos veículos da grande imprensa escrita, como *Folha de São Paulo*, *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Estado de São Paulo*, provenientes principalmente de seus cadernos de cultura, bem como as revistas de ampla circulação de âmbito nacional, como *Veja*, *Isto é*, *Negócios em exame*, *Playboy*, *Claudia*, *Nova*, compreendendo o intervalo de tempo entre 1967 e 1985.

Uma vez de posse do conjunto de dados, já previamente conhecidos e ordenados buscou-se um conjunto complementar de fontes. Sendo assim, foram consultados, entre

²³ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. pp.94-107.

²⁴ TATIT, Luiz. Valores inscritos na canção popular. In: *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997. pp.117-127. TATIT, Luiz. Dicção do cancionista. In: *O cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. pp.09-28.

²⁵ MACHADO, Regina. Elementos para a análise do comportamento vocal. In: *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011. pp.63-78.

²⁶ Refiro-me a periódicos de ampla circulação popular, como as revistas *Intervalo*, *Amiga*, *Capricho*, *Carícia*, *Geração Pop (Suplemento Hit Pop)*, *Revista do Domingo (Jornal do Brasil)* os periódicos em formato tabloide de perfil específico e com circulações limitadas a públicos como o *Jornal Nossa Música*, *Jornal do disco*, *Fonograma*, *Jornal de Música*.

outros materiais, alguns programas televisivos, jornalísticos ou seriados, dados das telenovelas que circulavam na sociedade brasileira e que informavam algumas preocupações comportamentais no recorte temporal em questão.

Dito isto, passa-se a apresentar os capítulos que perfazem a trajetória da artista no recorte temporal delimitado para esta pesquisa. O primeiro capítulo se dedica a acompanhar desde o início a trajetória da artista, com particular atenção a partir do ano de 1967, quando se dão suas primeiras experiências com o universo da canção e socialização entre os jovens interessados nas novidades do *rock* na cidade de São Paulo. Revê aspectos de sua participação com o conjunto de *rock Os Mutantes*, no Teatro Paramount. Detém-se nos festivais televisionados que determinaram vários vetores em sua caminhada pessoal, bem como do universo social mais amplo, assim como dos meios fonográficos e da mídia em que ela se tornava conhecida. Aborda sua etapa de afirmação e aprendizado, assim como os ajustes e resistências frente as exigências do meio musical e fonográfico.

O segundo capítulo se concentra nas transformações de alguns aspectos ocorridos na sociedade sob o regime ditatorial, em que os vetores da cultura são afetados, em particular no ambiente fonográfico. As primeiras ações da censura prévia sobre os conteúdos gravados e vinculados pelo grupo *Os Mutantes*, a transformação técnica que se operava rapidamente, e, por fim, o capítulo demarca como ficou registrada a presença da voz e imagem de Rita Lee nos cinco discos que ela gravou com *Os Mutantes*, entre 1968 e 1972. A investigação destes aspectos pretende explorar como uma posição particular feminina pode se situar com uma perspectiva de ajuste no meio cancional, e dentro do universo do *rock*. Entrevê-se como ocorrem alguns ajustes no trabalho da artista frente a um aparato técnico e uma indústria de cultura.

O terceiro capítulo se situa entre 1970 e 1973 e discute os discos desse período em que a atribuição autoral recai sobre Rita Lee Jones como artista, num momento em que ela ainda divide o espaço da cena musical com o grupo *Os Mutantes*. Aborda aspectos de sua conturbada separação. Explora o momento de sua trajetória em que a artista ganha projeção. Indaga sobre os pertencimentos e crises na banda de *rock* que lhe projetou para o mundo profissional, colocando-a sob ampla exposição midiática.

O quarto capítulo acompanha aspectos da trajetória entre 1974 até fins de 1978, quando, ao início deste período, Rita Lee Jones produz um último disco com a gravadora Philips, assinando em seguida contrato com a gravadora Som Livre. O conteúdo autoral das várias canções de Rita Lee Jones, que circulavam pela sociedade

tendo por suporte o disco, a novela e o rádio, será analisado comportando aspectos de sua dicção e composição. Os aspectos de sua perspectiva feminina que vão se fazendo evidentes em sua caminhada artística são explorados em suas canções mais representativas do período. Será abordado o fato de sua prisão por porte de drogas em 1976, como uma das contingências históricas pelas quais passou Rita Lee Jones.

Por fim, o quinto e último capítulo se ocupa de reter aspectos de sua trajetória entre 1979 e 1985 quando o *rock* é tido como segmento reconhecido no país, e tem sua maior expansão de público. A fase que pode ser chamada de *pop*, que começa no disco de 1979 - *Rita Lee* - até 1983, com o lançamento do disco *Bom bom*, é escrutinada em busca de elementos de definição do sujeito que se representa, e é representado com determinadas características amorosas, femininas, maternais e que podem se conectar aos discursos da mídia e da sociedade como pertencentes à fase da maturidade do indivíduo. Também é analisado em seu material cancional uma retomada de abordagens da linguagem e dos temas, por parte de Rita Lee Jones, que a leva novamente ao ambiente do *rock*, enquanto segmento de escuta cancional, presente no disco de 1985 - *Rita e Roberto* - , último gravado pela gravadora Som Livre.

Este período da trajetória da artista Rita Lee Jones, que é paralelo ao projeto centralizador de modernização da economia brasileira, levado a cabo pelos militares, é que se buscou recuperar nos documentos. Assim, é necessário refazer um percurso em que os textos cancionais, as sonoridades identificadas, bem como os modos comportamentais relacionados a elas, estão disputando espaços na sociedade que dialoga de forma fragmentária, mas incessantemente, com seus indivíduos que tiveram a ousadia de levar o *rock* a ser, um dia, considerado como gênero cancional também legítimo representante de uma cultura brasileira. Tais sujeitos acabam, deste modo, transitando de uma posição “maldita” ou *outsider* para a de um *mainstream* fonográfico.

CAPÍTULO 01

2001: O aprendizado de Rita Lee e o *rock* no Brasil dos anos 60

Os The Fab 4

1 -Ringo dorme, Paul toca, John escreve, George medita. Em 5 min o mundo os conhecerá. The Ed Sullivan Show, campeoníssimo.

2- em audiência. Fab 4 tensos se entreolham e Plin! Fogem do estúdio. Dão uma banana geral e back to England. O lance deles é tocar em pubs

3- imundos p/ platéias toscas d jovens bêbados e briguentos. Fab 4 tb são lost boys. Ao acaso ligam a tv, lá está Sullivan. “c/ vcs a sensação do

4- momento: The American Beatles!” Garotas desmaiam, berram, se rasgam. Fab 4 suspiram aliviados. “de que fria nos livramos, hein?”

(*Storynhas*- Rita Lee)¹

No ano de 2004, o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Itamaraty lança sua décima primeira edição da revista anual *Textos do Brazil*. Esta publicação, editada em inglês, espanhol, francês e russo, destinava-se aos contatos externos de embaixadores, representantes e emissários e se propunha levar informações gerais das principais problemáticas nacionais. Além disso, visava também ajudar na informação e captação de investimentos voltados aos interesses externos para o país.²

A revista que normalmente levava informações sobre as macrorregiões brasileiras, experiências de desenvolvimento, potencialidades dos Estados da federação, parques nacionais e um conjunto de informações basicamente técnicas para possíveis interessados, a partir desta edição de número 11 tem seu perfil reorientado para um material de divulgação das qualidades artísticas brasileiras e seus expoentes culturais. Temas como música popular e erudita, moda e a capoeira, alimentação e cultura indígena passam a integrar o periódico. Neste volume em particular, o tema era a música popular brasileira. Vários intelectuais e artistas foram convidados a escrever artigos separando em capítulos cronológicos o percurso da música popular. Ricardo Cravo Albin respondeu pela introdução, e nomes como Cristina Magaldi, Hermínio

¹ LEE, Rita. *Storynhas /Rita Lee*; ilustrações Laerte – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das letras, 2013.p.52.

² LARANJEIRA, Emília; FREITAS, Isaac Nunes; COSTA; Tatyane, Castro. *Texts from Brazil*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores - Athalaia Gráfica, 2004.

Bello de Carvalho, Haroldo Costa, Carlos Sandroni, Sergio Cabral, Luis Carlos Maciel, Dado Villa-Lobos, Paulo Dias entre outros, compuseram um painel histórico com certo sabor folclorizado da “comunidade dos tambores”,³ como é comumente apresentado o Brasil no exterior.

Embora nenhum dos autores possa ser responsabilizado pela organização geral do volume e o teor com o qual foi idealizado e cuidadosamente diagramado, o conjunto da narrativa que se estabelece é um bom parâmetro para se refletir sobre como são engendradas as significações simbólicas do conteúdo cancional representado como patrimônio da nação frente ao mundo externo. Ali se encontram apresentados como marcos de início, Carmem Miranda e a Bossa Nova, tidos como mediadores da modernidade brasileira, já Chico Science e Chico Cesar figuram como marcos de chegada do panorama que pretendia citar um grande número de nomes de expressão e relevância na trajetória da canção brasileira.

O *rock* como elemento constitutivo deste cenário somente é citado no capítulo de Dado Villa-Lobos a partir da ideia da redemocratização brasileira após os anos de ditadura militar e de seu papel na movimentação cultural de Brasília.

Muito embora o *jazz* e o *rock*, enquanto segmentos de escuta musical e fenômeno de mercado, tenham no mundo todo conquistado espaços de divulgação e uma importância que muitas vezes atingiu estatuto político⁴, principalmente em Estados sob regimes ditatoriais, neste material se encontra apagado o elemento que explica a integração das sonoridades destes estilos no Brasil. Neste sentido, o discurso que pode aqui ser tomado como uma posição oficial dos órgãos governamentais brasileiros sobre a trajetória musical ou cancional brasileira do século XX, exclui praticamente 26 anos⁵ das experiências de integração das sonoridades do *rock* internacional àquilo que se convencionou chamar de a “música nacional”, derivados do samba e afins. No entanto,

³ Paulo Dias este último autor citado na Revista do Ministério das Relações Exteriores, elabora um capítulo construindo a noção de uma particular ou típica sonoridade que seria dominante no país, identificada como “comunidade dos tambores”.

⁴ Cf BENDJELLOUL, Malik. *Searching for Sugar Man*. Sony Pictures, 2012.

⁵ O processo de integração das sonoridades americanas como o *jazz*, já vinha acontecendo no século XX, desde que Pixinguinha e os Oito batutas articulavam sonoridades do choro brasileiro as novidades sonoras e fonográficas internacionais. O *Fox trote* e o *Charleston* por exemplo foram estilos prévios a síntese do *rock* que chegavam ao Brasil sob o signo da dança e da moda. No entanto há um lapso na revista do Ministério referente ao intervalo de tempo em que o *rock n'roll* chegou ao Brasil em 1959 reconhecido com esta designação interpretado pela artista Nora Ney, com a canção *Rock Around the clock*, até o período entre 1983-1985 quando se destacam nacionalmente as bandas oriundas da cena rockeira brasiliense paralelamente ao mesmo processo que redemocratiza politicamente o país. Pode-se dizer que este intervalo significativo, no que tange ao gênero musical aludido, foi esquecido e tributário de poucas notas no material que se apresenta.

no capítulo dedicado à Tropicália, escrito por Maria Jaci Toffano é citado rapidamente o movimento da Jovem Guarda como uma das poucas notas necessárias para a composição do enfrentamento que o *rock* apresentou aos artistas brasileiros Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Surge a Jovem Guarda, movimento cujo maior representante foi o cantor Roberto Carlos, tendo se transformado no fenômeno de maior sucesso de todos os tempos no Brasil. A Jovem Guarda tinha como palco um programa de televisão aos domingos e como carro chefe, uma versão nacional do rock. No entanto, esse movimento surgido nos anos 60, não encampou a crítica ao regime militarista pós-revolução.⁶

Neste artigo em particular, a participação do *rock* nacional d'*Os Mutantes* não foi lembrada como parte do movimento Tropicalista, e as referências do *rock* internacional citadas foram Bob Dylan e os *Beatles*, nos quais Caetano e Gil foram buscar elementos para suas criações. A partir disto as motivações que inquietavam os tropicalistas foram consideradas pela autora do artigo todas internas ao próprio campo de referências musicais brasileiras. Ainda no bojo de um esquecimento sobre a integração dos ritmos que entravam na equação das sonoridades nacionais, Ricardo Cravo Albin traz na introdução intitulada “MPB. A provocação da integração” uma nota citando os “roqueiros do Brasil”.

Como não registrar, mesmo com alguma eventual insegurança, a chegada do rock brasileiro nos anos 80, com jovens poetas patéticos como Cazusa e Renato Russo dando seqüência aos pioneiros Rita Lee, Raul Seixas e Tim Maia?⁷

Na trajetória da grande narrativa construída pelo conjunto dos capítulos que compõe esse número da revista, o grupo *Os Mutantes* é esquecido, seja como pioneiro do gênero, seja como participante de um capítulo relevante de redefinição das matrizes culturais brasileiras. No entanto, Rita Lee e Raul Seixas, além desta breve citação, intercalados à diagramação geral dos artigos textuais da revista, recebem um destaque na forma de duas fotos de página inteira realizadas por Mario Luiz Thompson. As fotos são identificadas e contam com trabalho de arte fotográfica que trazia também outros

⁶ TOFFANO, Maria Jaci. Caetano Veloso e a Tropicália: releitura da antropofagia. In: LARANJEIRA, Emília; FREITAS, Isaac Nunes; COSTA, Tatyane, Castro. *Texts from Brazil*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores - Athalaia Gráfica, 2004, nº11, p. 113.

⁷ ALBIN, Ricardo Cravo. MPB. A provocação da integração. In: *Texts from Brazil*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores - Athalaia Gráfica, 2004 nº 11. p. 33. Versão em português disponível em : <http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos/portugues/revista11.pdf> Acessado em 10/11/2011, 15:21h

artistas, como Dorival Caymmi, Jackson do Pandeiro, Caetano Veloso, Daniela Mercury e Paulinho da Viola. Não havia além das passagens já cotejadas nenhum outro texto em que se explorassem os temas ou gênero musical aos quais se dedicavam Rita Lee ou Raul Seixas.



Fonte: *Texts from Brazil*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores - Athalaia Gráfica, 2004, nº11

A existência das fotos, portanto, detinha um caráter ilustrativo de uma programação visual bem cuidada que intencionava bem apresentar o produto musical brasileiro aos estrangeiros em contato com a diplomacia nacional, o que acabava por ressaltar ainda mais as contradições sobre o silêncio em torno de uma reflexão a respeito da experiência do rock no Brasil anterior aos anos 80.

O esquecimento ou o simples “não falar sobre o assunto” dá indícios da necessidade do ocultamento que determinados temas assumem para a sociedade e que se replicam para o mundo da pesquisa. Eduardo Kolody Bay, em sua pesquisa sobre o grupo d’*Os Mutantes* identificou-os como “[...]um grupo que seguiu o ‘caminho dos malditos’, tendo ficado por décadas sem o devido reconhecimento perante a música e a cultura brasileira.”⁸ O grupo como partícipe do movimento Tropicalista teve, portanto, um registro documental fragmentário e ligado aos interesses circunstanciais da imprensa, e conforme já apontado por Bay, as inúmeras pesquisas que se debruçaram sobre o tema do Tropicalismo acabam desfocando o grupo. Eles, assim como outros personagens que se envolveram ativamente no movimento, como Torquato Neto e Tom Zé, seguiram o referido “caminho dos malditos”, tendo carreiras inclusive

⁸ BAY, Eduardo Kolody. *Qualquer bobagem: uma história dos Mutantes*. Brasília: Universidade de Brasília - UnB, 2009 [Tese de mestrado] p.13

comprometidas ou prematuramente encerradas, como é o caso do primeiro⁹, ou em alguns casos, relegados a um relativo esquecimento, como é o caso do segundo. Apagamento da memória, ao qual por vezes foram relegados e em alguns casos mais raros recuperados.

Os pioneiros do *rock* no Brasil, portanto, encontram-se apagados frente a um acervo que serve de base à construção de conhecimentos que procuram deslindar a formação da cultura musical brasileira.

Ao mesmo tempo, artistas como Roberto Carlos¹⁰, Raul Seixas¹¹ e Rita Lee, embora fiquem nas sombras da academia, encontram-se no centro de um paradoxo curioso, pois foram ao mesmo tempo grandes sucessos midiáticos, expressos por significativas vendas de discos durante décadas. Foram também alvos de um intenso interesse pela imprensa que produziu um caudal de matérias e entrevistas que de forma redundante veiculam informações sempre replicadas sobre suas origens, e claro, de seus principais trabalhos e obras, que pouco acrescentam para o entendimento dos fenômenos de mídia em que eles mesmos se constituíram, assim como para o entendimento do trânsito da cultura principalmente no intervalo da década de 1970-80, quando tiveram papéis fundamentais. O caminho dos malditos não pode ser invocado aqui como justificativa para um esquecimento, tendo em vista que estes indivíduos estiveram no centro dos holofotes e dificilmente se poderia dizer que o cidadão médio não se lembre ou não conheça tanto o artista como parcela expressiva de sua obra. No caso de Raul Seixas, os grupos que lhe cultuam uma imagem mitificada e formas de se

⁹Cf. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto uma contra história da Tropicália*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, 2004

¹⁰ Após as primeiras reflexões serem realizadas por José Miguel Wisnik sobre o fenômeno do sucesso de Roberto Carlos, a academia tem recentemente se interessado pelos aspectos que cercam a memória da Jovem Guarda vide a produção de Eleonora Zicari Costa de Brito nos últimos anos .Cf. WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano-Editora Senac Rio, 2005. BRITO, Eleonora Zicari Costa de; OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Roberto Carlos no altar de Nelson Lierner. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 197-209, jul.-dez. 2009 BRITO, Eleonora Zicari Costa de. *Rebeldes alienados ou o que? A Jovem Guarda nas narrativas midiáticas dos anos 1960*. In: BRITO, Eleonora Zicari Costa de; PACHECO, Mateus de Andrade; ROSA, Rafael. (Orgs.). *Sinfonia em prosa: diálogos da história com a música*. São Paulo: Intermeios, 2013.

¹¹ Em recente evento acadêmico sobre o *Rock* no Brasil foram apresentados cerca de 120 trabalhos que ganharam publicação em anais, dos quais 08 tratavam do músico baiano que ainda hoje desperta vivo interesse apesar da escassa bibliografia que lhe é dedicada, mas que aumenta a cada dia. No caso de Rita Lee foram 04 trabalhos apresentados e três publicados na forma de artigos completos. I Encontro Internacional de estudos do Rock. Cascavel: UNIOESTE, 25 a 27 de setembro de 2013 Anais[CD Rom]

vivenciar seu prolongado luto têm hoje um acervo significativo de signos¹² com os quais podem construir redes de sociabilidades e formas de se identificar com seu ídolo.

Já nos casos de Roberto Carlos e Rita Lee, além do fato de que ambos já não exercem uma atuação unicamente em torno do gênero do *rock*, existe o paradoxo que neste caso parece ser o da superexposição, que desgasta a imagem pública e constrói uma verdadeira blindagem destes artistas frente à sociedade, que insistentemente os assedia. São assessorias de imprensa, *blogs* oficiais que filtram os acessos dos fãs, seguranças nas casas noturnas e estádios onde se apresentam e, por fim, certo controle que buscam exercer sobre as versões biográficas que circulam sobre eles.¹³

À guisa de uma história que o *rock* conquistou no campo planetário, as razões do relativo esquecimento do gênero para a composição de uma memória musical no Brasil, ou uma incorporação historiográfica mais rigorosa, devem ser buscadas em outro lugar. Na esteira de inúmeros trabalhos que já se debruçaram sobre a Tropicália como fenômeno de um debate sobre a cultura brasileira, o *rock* acaba sempre como um número menor da equação que procura resolver os dilemas da brasilidade.

E nesse ponto, deve se levar em consideração uma observação realizada por Fabio Poletto sobre o fato de haver valorações que hierarquizam e organizam sentidos numa cultura que não é estática. Bem como um alerta desse mesmo pesquisador sobre a fortuna crítica de determinado artista que não se organiza somente em função de uma rede de leituras ativadas pelo pesquisador ou por aqueles que recebem uma obra específica. “Outras relações públicas colaboram nesta construção, em particular, os discursos que os próprios artistas elaboram sobre sua produção, e que podem variar de acordo com a peculiaridade do momento histórico vivido, seus interlocutores, os meios de divulgação, etc.”¹⁴ Dessa forma, procura-se entender a fortuna crítica, ou seja, o inventário de sua produção musical e seu sentido, sem que os discursos hierarquizadores presentes na rede de leituras determinem as validades e expectativas de sentido.

Assim, as biografias com as quais conta-se para a abordagem da etapa inicial da carreira da artista Rita Lee Jones são ainda inexistentes como *corpus* organizado. O

¹² Cf. TEIXEIRA, Rosana da Câmara. *Krig – há, bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

¹³ Vide a polêmica de 2006-2007 quando da publicação da obra de Paulo Cesar Araujo, que foi retirada do mercado sob ordem judicial, após Roberto Carlos ter alegado questões de invasão de privacidade e uso da imagem sem autorização. Cf. ARAUJO, Paulo Cesar de. *Roberto Carlos em detalhes*. Rio de Janeiro: Planeta, 2006.

¹⁴ POLETTTO, Fabio Guilherme. *Saudade do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976)* São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, 2010 [Tese de doutorado] p.17.

informativo trabalho de Carlos Calado – *A divina comédia dos Mutantes* –, em termos de levantamento de dados biográficos, constitui-se como a melhor referência e fonte de informações para os primeiros tempos da artista, mas similar ao que foi indicado na pesquisa de Eduardo Bay para o grupo – o desfocamento em relação aos estudos da Tropicália –, a artista também se encontra desfocada em relação à história do grupo.

Rita Lee, nesta obra, ocupa papel central, mas o que Calado deseja narrar é a história de um grupo desfeito por uma história de amor rompido. E a experiência individual de seus integrantes interessa na medida em que ela explica a trajetória do conjunto musical. Conta-se um romance que não tem final feliz, e no pacto de leitura com o leitor espera-se a restauração de algo que teria ficado perdido no tempo. É sintomático que sua narrativa se inicie pela tentativa de suicídio de Arnaldo Baptista e as preocupações de Rita Lee com seu estado de saúde, como se isso fosse o indício de um amor ou paixão jamais resolvida. A personagem histórica da artista se encontra na obra como uma peça justificadora da dissolução de um dos grupos mais avançados e criativos do *rock*, ainda que não um dos maiores sucessos em vendas de discos no gênero.

Henrique Bartsch no, no livro *Rita Lee mora ao lado*, constrói uma confessada representação literária e partilha no pacto com o leitor a cumplicidade de *voyeur* de uma trajetória que é apresentada de forma fragmentária, à medida que sua personagem fictícia – Bárbara Farniente – assume algumas características também da personalidade privada de Rita Lee. Para além dos registros de imprensa, fonográficos e documentais, Bartsch constrói livremente em Bárbara Farniente uma explicação que desloca o período compartilhado com *Os Mutantes* como o que explicaria sua trajetória. Nesta “biografia alucinada” a expectativa que costura a narrativa é pelo encontro destas duas personagens: a Rita Lee Jones e esta espécie de alter ego artístico e dionisíaco que ela teria, mas que é assumido na narrativa pelo próprio autor.

Ao mesmo tempo em que Bartsch efetivamente recoloca Rita Lee no foco da narrativa, borra as fronteiras entre a literatura e o registro histórico de uma trajetória. Aspectos como o uso de drogas e crises pessoais são projetados nesta outra personagem, camuflados sob o signo da ficção, o que atenua os aspectos que poderiam ser entendidos como desabonadores de sua conduta. Assim, o autor constrói uma justificativa de como o percurso da personagem histórica Rita Lee se articula a uma interpretação de que é possível a ela um ideal humano maior. A personagem Barbara Farniente na narrativa mantém um SPA (Special People and Animals) com fins altruístas. Como esta

personagem corresponderia a uma faceta psicológica de Rita Lee projetada em Bárbara, se deduz que estas qualidades se encontram na artista e não na criação do autor. Ao mesmo tempo o autor confesso desta ficção, se auto representa no texto, em um encontro com esta personagem Bárbara que é a própria Rita Lee. Assim tendo ele se encontrando ao final da ficção narrativa com a sua criação, realiza a confissão de ter se apropriado de seu diário que permitiria por sua vez a existência de todo o próprio livro. Deste modo Bartsch revela vários níveis meta narrativos na sua obra. Este conjunto de qualidades ideais descritas pelo autor se encontram presentes ora no registro biográfico, ora no registro ficcional e sugere uma definição cabal da pessoa “real” que seria Rita Lee. No encontro entre ele - o autor Bartsch - e Bárbara Farniente seu alter ego compartilhado com Rita Lee, se revelam os conceitos valorativos sobre Rita Lee como se vê abaixo.

– Afinal, senhorita Bárbara Farniente, após todos esses anos e todos esses tangenciamentos inumeráveis, seria possível ouvir alguma pista sobre quem ou o que é Rita Lee? Minha boca descontrolada e seca acuou meus pensamentos. Aguardei convicto, ser mandado à puta que me pariu. Não havia um traço de emoção no rosto que me respondeu.

– Rita Lee, pelos ditames da lei, é uma assassina. A pausa foi pequena, mas foi novamente o eterno em um segundo.

– Rita Lee vem matando as Amélias de tempos em tempos, e merecidamente, pois aquelas jamais foram mulheres de verdade. Ela deu a cara pra apanhar e não recuou um milímetro. No evangelho, segundo suas letras de música, para quem souber separar o joio do trigo, estão os ditames da nova mulher. Volta e meia ela deposita uma nova mensagem aos iniciados.¹⁵

Nesse sentido, é interessante repensar a trajetória desta artista sem deixar que as representações que apontam para elementos de uma causalidade justificadora, e mesmo hierarquizadora, determinem o sentido com o qual foram produzidos os vários discursos ao longo desta trajetória. Recolocar em foco a trajetória desta artista é algo que auxilia a pensar como as sonoridades do *rock* foram recebidas e reorientaram algumas balizas da cultura brasileira.

Rita Lee vem ao mundo no dia 31 de dezembro de 1947, no Hospital Samaritano de São Paulo, às 9h45 da manhã, filha da união de famílias imigrantes do interior

¹⁵BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*. 1ed. São Paulo: Panda Books, 2006, p.251.

paulistano. O pai Charles Fenley Jones, nascido em 1904, tinha 43 anos quando teve sua última filha. Sua mãe era Romilda Padula Jones, que nascida em 1915, contava com 32 anos a esta época.¹⁶ Pode-se afirmar em virtude da idade já avançada de Charles quando do nascimento de sua filha caçula, que já se tratava de um “pai avô”. As duas irmãs de Rita Lee Jones, Mary Lee Jones e Virginia Lee Jones nasceram respectivamente em 1938 e 1944. Levando-se em consideração que Rita nasce ao final do ano de 1947, a distância temporal que a separa de sua irmã mais velha é de uma década inteira. É muito provável que houvesse inúmeros traços conservadores do pai até esta idade, e que a necessidade de criação de três meninas pode ter arraigado ainda mais essa faceta conservadora, em uma trajetória pessoal que havia passado pelos conceitos cívicos e recomendações da sociedade moralizante do Estado Novo getulista.

A imigração de grupos de descendentes de americanos para o Brasil ainda no século XIX ocorre após a derrota sulista da Guerra de Secessão que sofreu o General Robert Edward Lee. Esta vinda fez parte de um acordo entre o governo americano e o imperador D. Pedro II, que após 1865 concordava em receber expatriados que não se ajustavam adequadamente à nova ordem norte americana. William Hutchinson Norris, o avô de Charles F. Jones, era um dos admiradores do General derrotado e graças a esta admiração que a família preservou é que o pai de Rita atribuiu o segundo nome Lee às suas três filhas.¹⁷

Cícero Jones, avô de Rita Lee, mestiço de índios *cherokee* e antigos colonos ingleses, é outro destes que emigrado dos Estados Unidos, casou com uma das filhas de William Norris, sendo que Norris atendia como um dos médicos do Imperador D. Pedro. Com esta ligação, Cícero passou de uma situação de curandeiro popular a de médico, mas o fim da escravidão no país e conseqüente chegada da República fez com que a família tivesse de sair do Rio de Janeiro às pressas, e com auxílio da Maçonaria acabaram na cidade de Rio Claro, no interior paulista. É nesta localidade que Cícero teve oito filhos, entre eles Charles F. Jones, que mesmo em uma situação precária consegue se formar em odontologia e monta seu próprio consultório.¹⁸

O conservadorismo de uma sociedade cristã e forçadamente ex-escravagista eram os elementos que prevaleciam ainda no ambiente da família Jones, na primeira metade do século XX. O protestantismo alinhava os Jones na direção de uma crítica

¹⁶ MUGNAINI JUNIOR, Ayrton. *“O futuro me absolve”*. São Paulo: Nova Sampa Diretriz editorial, 1995, p.64.

¹⁷ MUGNAINI JUNIOR, Ayrton. *“O futuro me absolve”*... Op cit.

¹⁸ BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado*: Op, cit. p.30.

ferrenha à Igreja Católica. No entanto, isso não impediu que Charles se casasse com Romilda Padula, uma filha de imigrantes italianos de primeira geração, com fortes costumes de devoção católica. Também não impediu de se casarem o fato de ela ser treze anos mais nova que Charles. Filha de um alfaiate, Romilda era conhecida por Cheza ou Chezinha e tocava piano de forma amadora.¹⁹

De acordo com Carlos Calado, nenhuma das duas famílias gostou da união, tendo em vista as afinidades confessionais, nem o lado americano aprovou Cheza, nem os italianos gostaram de Charles, que nesta fase de definição e namoro acabou ganhando um prêmio na loteria que possibilitou a aquisição de um casarão em São Paulo. Contrariando aqueles que não gostaram da união, Charles e Romilda se casam e mudam para a capital.²⁰

Rita Lee, quando vem ao mundo no hospital Samaritano, teria por endereço da primeira fase de sua vida a rua Joaquim Távora, 670, no bairro de classe média da Vila Mariana. O rádio sempre ligado no sobrado da família Jones, captava Ângela Maria e Cauby Peixoto, tendo em vista que Romilda, por se interessar por música e conhecer velhas canções napolitanas, acabava sempre buscando estímulo. Seu piano eventualmente era levado até a rua em datas festivas como Natal, Páscoa e Carnaval, e ali Cheza animava a vizinhança com suas canções basicamente italianas e marchinhas carnavalescas. A irmã mais velha, Mary, era frequentadora de programas de auditório radiofônicos, e possuía uma coleção de discos, a qual possibilitou a Rita Lee o contato com a música jovem americana de Connie Francis, Paul Anka e Neil Sedaka. Os discos de música brasileira, de João Gilberto, Tito Madi e Dolores Duran se somavam à coleção do próprio Charles, que ouvia Tonico e Tinoco e Inezita Barroso.²¹

Os programas radiofônicos de São Paulo naquele momento tinham se constituído e ainda se encontravam conectados a uma sensibilidade em que a modernidade se ajustava de forma brejeira e cosmopolita. Ao mesmo tempo em que os artistas do Rio de Janeiro ligados à Radio Nacional tinham livre trânsito nos auditórios como os da Rádio Record e cines da Avenida São João, trazendo para São Paulo as últimas “modas” da capital do país, os artistas do *cast* da Record iam ao Rio de Janeiro apresentar sua música. Toda uma tradição da música sertaneja e folclórica, expressa em nomes como Alvarenga e Ranchinho, Agripina, Antônio Rago, Adoniram Barbosa,

¹⁹BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado...* Op cit., 31.

²⁰CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Ed.34, 1995, p.44.

²¹CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes...* Op cit., p.45.

Isaurinha Garcia e Inezita Barroso entre outros, percorriam esse circuito.²² A canção “Ronda”, de Paulo Vanzolini, interpretada por esta última artista, ilustra um *ethos* boêmio romântico do cenário de São Paulo que dialogava com o ambiente das canções de fossa do Rio dos anos 1950 e que expressam uma determinada sensibilidade. Sensibilidade esta voltada para o rádio e a recepção das imagens cinematográficas que estabeleciam um determinado culto às estrelas de Hollywood. A soma destas referências foi se incorporando à experiência de Rita Lee Jones que mais tarde indicaria seus ídolos da primeira infância: “quando eu era criança, eu era absolutamente tarada pelo Fred Astaire. Ele tinha uma elegância, uma coisa masculina meio a ver com feminino. Mas o grande ídolo masculino para mim sem dúvida é James Dean, assim disparado.”²³ Para Almir Chediak, Rita Lee Jones revelou, outros artistas em quem projetava admiração graças a seu contato pelo rádio.

Ouvia muito. Aliás, até hoje escuto rádio. Adoro. Escutava as turmas das minhas irmãs mais velhas, tipo Cauby Peixoto, Ângela Maria, Agnaldo Rayol, Dick Farney... Ah! Tinha também Tito Madi, Dóris Monteiro, Dolores Duran, mas gostei mesmo quando começou a Bossa Nova. Achava o Cauby doidão, tentava imitar alguns agudos da Ângela Maria, mas bater o coração brasileiro foi com João Gilberto. Adorava o João.²⁴

O rigor de Charles para com o cumprimento de uma disciplina na casa foi noticiado pelos biógrafos de Rita Lee Jones. Precavido, cuidava de guardar as sementes de melancia, economizava em todos os pontos, desde o bom fechamento das torneiras até o uso econômico dos interruptores de luz. Isso desde que havia perdido o emprego de engenheiro da Light, como resultado das medidas de arrocho na Segunda Guerra. As regras básicas para as meninas, de acordo com Calado, que cita uma frase do pai, era “nesta casa, minha filha, ou você estuda ou você trabalha”. Pedidos de dinheiro eram sempre atendidos somente com atribuições de tarefas minuciosas; o café da manhã era sempre muito cedo, e acompanhado de colheres de óleo de fígado de bacalhau. Bartsch afirma que entre às 18h e às 19h30 era servido o jantar, e após isso um toque de silêncio deveria ser respeitado pela casa. Uma área do porão era o lugar para conversas sussurradas daquelas que haviam resolvido não ir dormir no horário determinado. O período do carnaval também era tempo de observâncias, as meninas poderiam se

²² CALDAS, Walderyn. *Luz Neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1995, p.62

²³ JONES, Rita Lee. Apud OLIVEIRA, Roberto de. *Ovelha negra*. Biografitti. Biscoito fino, 2007 [DVD].

²⁴ CHEDIK, Almir. *Rita Lee*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990. p.08.v.2.

fantasiar, pular e brincar desde que dentro dos portões da casa. No entanto Charles liberava o lança perfume, pois quando o clube Corinthians ganhava um jogo era ele quem festejava com o spray.

A relação que Rita começava a travar com a música passou pela primeira socialização na família e pelo grande drama da disciplina do ensino musical. Em casa o primeiro momento de epifania musical aconteceu com a “Dança ritual do fogo” de Manuel de Falla, tocada pela mãe ao piano, quando a pequena contando com cerca de 3 anos se empolga e começa a dançar de forma arrebatada, impedido a própria mãe de parar de tocar.²⁵ Mais uns anos, e ela teria aulas de piano com Magdalena Tagliaferro. Charles troca os seus serviços odontológicos pelos honorários das aulas de Rita. A desistência das aulas veio a partir do momento em que as audições começaram a ser cobradas pela professora com apresentações de Chopin. Rita afirmou “ Eu era uma das melhores alunas dela, mas fiquei com pavor dos recitais de piano.[...] Ela dizia: ‘olha você tem jeito para a coisa. Vamos, vamos...’ pensei: Não vou. Não é por aí não...”²⁶

Mas foi o período escolar no Liceu Pasteur o maior responsável pela inserção mais importante da jovem à música, e da música na vida social de Rita Lee Jones. O Liceu era, à época, um dos colégios de orientação católica voltado para a classe média que podia custear o ensino privado.

Em geral, os alunos dessas instituições de ensino eram despertados para o contato com a música cedo, tanto através de bandas como de corais. Além disso, todos estes colégios promoviam eventos periódicos – festas juninas, quermesses, festas da primavera e festinhas pró-formatura – que serviam de palcos livres para as apresentações desses conjuntos antes de se profissionalizarem. Curiosamente, quase todos esses colégios seguiam uma orientação católica rígida, mas os padres e freiras ainda estavam um tanto longe de se preocuparem com efeitos (satânicos, diriam alguns) do rebelde rock sobre seus alunos.²⁷

O colégio além das aulas de canto orfeônico, pelas quais passavam seus alunos, tinha um departamento de artes refinado que ofertava vagas para peças de teatro que eram bem concorridas pelos alunos que, incentivados pelas mães, se apresentavam em testes para os papéis. Bartsch informa que Rita Lee não foi bem sucedida em sua tentativa para um dos papéis principais, assim a aproximação com o teatro não foi mais

²⁵ Cf. Do início até os Mutantes. VIOLÃO e guitarra. Especial Rita Lee. São Paulo: Abril cultural Ltda, 1979 nº14 p.07

²⁶ JONES, Rita Lee. Apud MUGNAINI JUNIOR, Ayrton. “*O futuro me absolve*” ...Op. Cit. p.64.

²⁷ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes...* Op cit., p.35.

buscada.²⁸ Na conclusão do ginásio, perto dos seus quinze anos, trocou sua formatura por uma bateria, este sim o seu primeiro instrumento após a experiência do piano e do teatro. Ganhou uma caramuru azul de poucos recursos, que foi adquirida pelo pai que não se escandalizou com o desejo, acreditando ser temporário.

Além de um comportamento pouco convencional, mas que mudaria pouco com o tempo, Rita Lee Jones não parecia se preocupar com as diretivas excessivamente moralizadoras daquele ambiente conservador. Sobre o colégio Liceu, e o período de transição da adolescência ali vividos, recordou-se:

Eu sonho muito com esta época. Mas não me deixaram entrar. E não me deixaram entrar por que eu fiquei com a barra sujésima. Eu taquei fogo no teatro da escola. E além de botar fogo eu fazia xixi. As meninas tinham um vestiário e elas deixavam o uniforme. O uniforme é um sapato marrom, e tem que colocar o tênis, para fazer educação física, e eu fazia xixi no sapato delas. Quando elas iam vestir estava molhadinho. E várias outras coisas.²⁹

No Liceu Pasteur, Rita conhece Suely Aguiar com que irá formar seu primeiro conjunto musical. Formado também pelas colegas Jean e Beatrice, a primeira inglesa e a segunda suíça, deram origem a um quarteto vocal que trazia também alguns instrumentos. Como a Rádio Record, com o programa de Miguel Vaccaro Netto, patrocinava um concurso para novos conjuntos, elas se inscreveram com o nome *The Teenage Singers*, e cantaram um sucesso do quarteto feminino americano *The Shirelles*. Sem sucesso no programa, no entanto, o quarteto seguiu se apresentando em festinhas domésticas, e bailinhos pró-formatura nos colégios da zona sul paulistana.³⁰

Naquela época tinha muito festival de escola. Era o Mackenzie, o Pasteur, que eu estudava. Cristo Rei. Várias escolas que tinham um teatro, né. Foi nessa que as Tannage Singers começaram a cair na boca do povo. Por que a gente cantava muito bem mas tocava muito mal. Éramos quatro Jean, Beatrice, Suely e eu. E a gente harmonizava legal as vozes. [...] Aí apareceram os Beatles. E a gente caiu de boca. Era só repertório dos Beatles.³¹

As notas reproduzidas em alguns periódicos “Teenage Singers é um grupo de garotas, estudantes, que formam um harmonioso conjunto instrumental e vocal na base

²⁸BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado...* Op cit., p.28.

²⁹JONES, Rita Lee. Apud OLIVEIRA, Roberto de. *Ovelha negra...*Op. cit.

³⁰CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Op cit., p.51.

³¹JONES, Rita Lee. Apud OLIVEIRA, Roberto de. *Ovelha negra...* Op. cit.

dos The Beatles”³² circulavam de mão em mão e acabavam por figurar em algum diário ou álbum de fãs, que naquele momento se resumia aos círculos de amizade mais próximos.

Neste grupo, Suely era a artista mais completa, pois além de cantar bem tocava violão. Rita com a bateria ficava lá atrás sem poder cantar muito, depois assumiu o baixo elétrico ganhando uma posição mais à frente, tendo em vista que Jean e Beatrice não eram muito melhores como cantoras. Embora não dominasse muito bem o baixo, nessa posição ela poderia fazer mais efetivamente o vocal.³³

O ano era 1963 e o conservadorismo dos pais ainda não avançara no sentido de entender como natural a desenvoltura das jovens adolescentes em seus grupos musicais. No caso de Rita, o pai sonha para ela naquele momento uma carreira de veterinária. Sobre esse ambiente, assim ela se posicionou mais tarde: “Em casa não havia vitrola. Meu pai me obrigava a estudar. Ouvia música num radinho de minha irmã. Descobri Elvis na escola e jurava que ia me casar com ele”.³⁴ O que Rita provavelmente quer expressar nesta fala é quanto ao ambiente de restrições que o pai efetivava na casa, priorizando o tempo das filhas para o estudo e não o tempo livre de fruição musical. As outras meninas, Jean e Beatrice, logo foram também pressionadas pelos pais a largarem o conjunto. O quarteto logo se reduziu à dupla Rita e Suely, que mais tarde, após o furor causado pelos *Beatles*, seria reativado com a entrada de Rosa no piano e Eliane que assumia a bateria, mesmo sem saber tocar.

O quarteto de Liverpool chegava ao Brasil no ano de 1964 de forma impactante por meio do filme *A Hard Day's Night*, rebatizado aqui com o nome *Os reis do iê-iê-iê*. O suposto documentário da experiência do grupo com a fama meteórica conquistada no ano de 1963 seria um divisor de águas sobre a geração que aprenderia com eles os primeiros acordes de suas carreiras musicais.

No início de 1964 *Os Beatles* se preparavam para sua incursão ao mercado americano, com uma viagem de divulgação de seus lançamentos e uma campanha publicitária que lançava não só o conjunto, mas a *beatlemania*. O embrião do filme *A Hard Day's Night*, que originalmente se chamaria *Beatlemania*, estava pronto e com seu

³² As vozes de seu conjunto feminino foram registradas em disco compacto de 33 rotações gravado por Tony Campelo, estes discos circularam e antes deles uma série de volantes que divulgavam o grupo feminino e seu modo de cantar. CAMPELLO, Tony. *Pertinho do mar/O meu bem só quer chorar perto de mim*. Odeon, 1965. nº 7B-125

³³ ECCHEVERRIA, Regina. Rita uma mutante de coração. In: CHEDIK, Almir. *Rita Lee*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. (Songbook; v.1) p.12.

³⁴ JONES, Rita Lee. Apud MUGNAINI JUNIOR, Ayrton. “*O futuro me absolve*” ...Op. cit. p.65.

lançamento um padrão dos filmes sobre *rock*³⁵ seria quebrado. Nesta viagem já se coletavam imagens para a edição do filme e os quatro *Beatles* representariam a si mesmos no roteiro “revolucionário” de Alan Owen.

A vida dos Beatles foi contada como se fosse um circo, viajando para um show, fugindo da multidão, fazendo uma apresentação, fugindo da multidão, escapando dos compromissos, fazendo bagunça e repetindo o processo no dia seguinte. Alguns críticos de cinema os chamaram de irmãos Marx dos anos 60. O filme reforçou o conceito já popular de que a banda não consistia de um líder e três seguidores, mas de quatro pessoas separadas, com personalidades individuais. John era o extrovertido espirituoso, Paul, o bonitinho e inteligente, George, o mais calmo e Ringo, o ursinho vulnerável que dava vontade de abraçar. As fãs tinham quatro potenciais arrasadores de coração para escolher.³⁶

Dentre aqueles pelo mundo influenciados pelo sucesso do *Beatles* e que montaram seus próprios conjuntos está David Crosby, que participou de uma das mais interessantes bandas do *rock* americano – *The Byrds*. Aparentemente nada teve um peso tão decisivo quanto assistir aos *Beatles* em *A Hard Day's Night*. Sobre o filme Crosby afirmou: “Eu soube então o que minha vida ia ser. Eu queria fazer aquilo. Amei a atitude e a diversão daquilo, havia sexo, havia alegria, havia tudo que eu queria da vida.”³⁷

Rita Lee Jones também já sabia o que queria fazer da vida. Tendo assistido ao filme *Os reis do iê-iê-iê* mais de 16 vezes ela acabava disputando com Suely sobre quem saberia mais informações sobre o filme, e com as irmãs disputava sobre qual dos meninos do conjunto recairia a paixão destinada por elas.

Aí eu saí da bateria, que eu tocava bateria. Eu saí e fui para o baixo, por que eu gostava muito de Paul Mc Cartney. Também bateria fica lá no fundo, eu quero é ir lá para frente. E aí as meninas encontraram os Wooden Faces. E tocaram juntos e fundiu legal porque os Wooden Faces, tocavam bem mas não cantavam bem, e a gente ao contrário. Como a gente fundiu Wooden Faces e Tengage Singers, tinha muita gente fazendo nada. A menina que cantava bem foi morar nos Estados Unidos,

³⁵ Vários filmes de Elvis Presley trazem o mote do rapaz tímido e do interior que se impressiona e deslumbra com a modernidade da metrópole e por fim descobre as vantagens da liberalidade, e neles o *rock* é o combustível da subversão dos costumes. Tal padrão é retomado mais tarde quando da produção do filme *Hair* (1979) de Milos Forman, baseado na peça homônima.

³⁶ FRIEDLANDER, Paul. *Rock androll: uma história social*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008, p.128.

³⁷ David Crosby Apud MERHEB, Rodrigo. *O som da revolução: uma história cultural do rock (1965-1969)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 45.

a outra não quis foi fazer faculdade não tava a fim de fazer. A outra ficou namoradinha do guitarrista do Wooden Faces. Essa menina não cantava bem. Vai embora que você não canta bem. Aí ficaram quatro. Aí o baterista era bêbado. Não dá, manda embora ficaram os três.³⁸

Sobre o encontro de Rita Lee com os irmãos Baptista, que tocavam no grupo *The Wooden Faces*, os biógrafos informam, cada um a seu modo, locais e momentos diferentes. Mas todos concordam que a *beatlemania* foi o que possibilitou a reunião de interesses afins. Regina Eccheverria afirma ter sido em umas das festinhas da escola Caetano de Campos, onde estudavam Claudio, Sergio e Arnaldo Baptista. Carlos Calado aponta uma reunião de bandas no início de 1964, no teatro João Caetano, em um dos frequentes shows com a participação de inúmeros colégios. Por fim, Barstsch informa que foi num dos shows promovidos por Antonio Peticov, no Mackenzie, que pela primeira vez aconteceu uma apresentação em que as *Tennage Singers* se uniram aos *Wooden Faces*, dando origem ao *Six Sidedrockers*. Ayrton Mugnaini Junior precisa que desde 1963 Rita já conhecia e estava empolgada com Sergio, Claudio e Arnaldo Dias Baptista e Rafael Villardi, mas é em 06 de julho de 1965 que os grupos reunidos irão participar da 3ª *Jam session* no auditório do jornal *Folha de São Paulo* em evento que periodicamente se dedicava a jazz e blues.

Seja como for que tenha acontecido, o fato é que uma rede de sociabilidade juvenil estabelecida entre os colégios, cinemas e teatros favoreceu o encontro daqueles amantes do grupo inglês e tiveram como pivô de sua aproximação Antonio Peticov, que já participava de alguns circuitos de produção que agenciavam o *rock*, estivesse ele na Pompéia, Vila Mariana ou na boemia da Vila Madalena.

Os irmãos Baptista, que eram Cláudio César Dias Baptista, Arnaldo Dias Baptista e Sérgio Dias Baptista, eram filhos de César Dias Baptista e Clarisse Leite, ambos provenientes de tradicionais famílias paulistas. Ele, filho do Coronel Horácio Dias Baptista, ela advinda da família Leite e com uma precoce carreira musical no Conservatório Dramático Musical, responsável pela influência e contato inicial dos meninos com a música de câmara³⁹. Além de toda a bagagem familiar, outras referências fizeram parte do universo dos irmãos Baptista: a vitrola e a TV eram as mídias que traziam uma nova informação musical e visual. Além dos disquinhos laranjas de 78 RPM da dupla de palhaços *Torresmo e Fuzarca*, entre outros, Cláudio

³⁸ JONES, Rita Lee. Apud OLIVEIRA, Roberto de. *Ovelha negra...* Op. cit.

³⁹ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes...* Op cit., p. 26-27.

Baptista traz lembranças dos personagens de televisão que possuíam maior ascendência sobre seus irmãos menores.

- Oh, meu deus! (Oh, my God!).Capitão Sete! Yes, I remember! from so many years ago, I remember! It was a Brazilian super-hero which adventures we saw many times in our little black and white television set! [...]
-Do you know that my little brother Sergio, in that good time of our childhood, said that he was the CapitãoSete?⁴⁰

Além do personagem Capitão Sete, os *shows* televisionados de outra dupla de palhaços como *Arrelia e Pimentinha* faziam o regalo dos Baptistas que logo estariam se interessando pelo *twist*, *fox-trote* e *rock* americano e inglês. Cláudio Baptista desenvolvia precocemente seu interesse pela ciência e tecnologia nos locais que a cidade de São Paulo lhe permitia, como o observatório astronômico. E os irmãos mais novos explorariam as possibilidades de amizades da vizinhança da Pompéia e suas trocas de discos e revistas em quadrinhos.

O centro velho de São Paulo, seus bares tradicionais de boemia e o chamado *Ponto Chic*, lugar em que circulavam uma certa intelectualidade e músicos ligados aos gêneros mais tradicionais, lentamente davam lugar aos novos centros de elegância, luxo e refinamento do espigão da Avenida Paulista. Os restaurantes, a confeitaria Vienense, salas de espetáculo, e emissoras de rádio ganharam uma nova centralidade nas áreas consideradas nobres.⁴¹ Os jovens, neste contexto, circulavam por uma dinâmica que era orientada pelas novidades que afluíam por caminhos diferentes dos antigos traçados geográficos da cidade; o rádio, o disco, a TV e o cinema traziam uma nova informação que acabava reorientando uma nova territorialização, e também uma recente teia de significados das maneiras de se divertir na cidade.

Rita Lee e Suely participaram neste meio tempo também de outras formações como um trio com Tulio pianista que durou pouco, mas foi suficiente para uma apresentação na *III Jam Session da Folha de São Paulo*, e também do grupo Danny

⁴⁰do livro de Cláudio César Dias Baptista, "We, Mutantes" -http://www.ccdb.gea.nom.br/tropicalismo_we-mutantes_ismos_gea.html "

- Oh, Meu Deus ! (Oh, meu Deus !). Capitão Sete !Sim , eu me lembro ! De tantos anos atrás, eu me lembro ! Foi um super-herói brasileiro que vimos muitas vezes as aventuras no nosso pequeno aparelho de televisão preto e branco! [...]

- Você sabe que meu irmão Sérgio, quando nos bons momentos da nossa infância, disse que ele era o Capitão Sete? (Tradução livre)

BAPTISTA, Cláudio Cesar Dias. "*We, Mutantes*". Fundação BIBLIOTECA NACIONAL- Ministério da cultura do Brasil. Nº389.087; livro:723;folha:247; gênero literário. 03 outubro de 2006 Revised version nº 397.510; livro: 740; folha:170 gênero ficção 06 março 2007 [versão makingof] p.395.

⁴¹CALDAS, Waldernyr. *Luz Neon: canção e cultura na cidade...* Op. cit., p.124.

(Rita), Chester (Carlos Bogosian) e Ginny (Virgínia Lee). Sob recomendação de Peticov, o *Six Sided Rockers* mudou o nome para *Six Sided Jazz* para se apresentarem sem maiores problemas na *IV Jam Session*, da *Folha*. O jornal logo realizaria um evento que em 06 de agosto seguia a mesma linha de suas *Jam sessions*, em que discretamente anunciava *Música para jovens*, uma “audição de Rock & roll”, em que estavam presentes além dos garotos do *Six Sided Rockers* com seu nome original, *The Beatniks*, *The Fenders*, *Tony & Tommy* e *Tommy Standen*. Esta estratégia pé ante pé de Toninho Peticov driblava um preconceito forte nos meios de comunicação ao gênero, e por fim permitiu a organização de seu primeiro show de *rock* em que figurou como mestre de cerimônias.⁴²

A gravação dos *backing vocals* com Tony Campelo na canção *Pertinho do mar*,⁴³ (Jimmy Kennedy, Michael Carr-Versão Pepe Ávila) foi o marco final das *Tennage Singers*, depois de encerrar de vez seu primeiro conjunto feminino, Rita Lee Jones, manteve-se somente no já citado grupo *Six Sided Rockers*. Paralelamente, durante o ano de 1965 este era o grupo no qual a adolescente participava com os rapazes Raphael, Serginho e Arnaldo Dias, e mais duas garotas, Suely Chagas e Maria Olga Palheiros, a Mooguy. O grupo apresentou-se naquele ano no programa *Jovem Guarda*, o que lhe rendeu mais várias outras aparições na TV. Os rapazes do grupo já tinham circulado bastante no bairro da Pompéia, apresentando-se em festinhas, tocando *rock* “clássico” em vários grupos diferentes. No entanto, como relatado por Rita Lee, logo perderam Suely e incorporaram outros integrantes como Luis Pastura, o baterista, formando um grupo de nome *Os’Seis*,⁴⁴ totalmente imbuídos da *beatlemania*. A gravação de um compacto contendo as canções *Suicida* e *Apocalipse*⁴⁵ (Raphel T.V. Tobé) atualizou as perspectivas de um *rock* “clássico” ainda antes do contato com os artistas do Tropicalismo, e impôs ao grupo a primeira definição quanto ao fazer musical – realizar *covers* e versões, ou produzir conteúdo próprio e autoral?

A cena musical de São Paulo entre 1955 e 1965 estava orientada em boa parte para a transformação que estava ocorrendo com a penetração do *rock* no Brasil. São

⁴² CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes...* Op cit., p. 34.

⁴³ CAMPELLO, Tony. *Pertinho do mar/O meu bem só quer chorar perto de mim*. Odeon, 1965. n.º 7B-125

⁴⁴ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes...* Op cit., p. 61

⁴⁵ TOBÉ, Raphael T.V. *Os’Seis. Suicida/Apocalipse*. Continental, 1966 - 33.461.

Paulo funcionava inclusive como uma porta de entrada das novidades por não se tratar de espaço tão concorrido como o meio musical do Rio de Janeiro. Antonio Aguilar, um dos radialistas que promoveram a música jovem na referida transição da década, designava tanto o público de *rock* como seus intérpretes como “Juventude feliz e sadia”. A Radio Nacional de São Paulo já vinculava seu programa das 16h às 18h – *Ritmos para a juventude*, comandado por Antonio Aguilar que promoveu a formação do grupo *The Jordans*. Com isto, logo a Radio Nacional estava com um programa radiofônico de *rock* e outros ritmos, ao vivo, nos sábados, quando não havia transmissão de jogos de futebol. Aos *The Jordans* se seguiram outros conjuntos como *The Jet Blacks*, *The Clevers* e artistas individuais como Ronnie Cord, Tony Campello, George Freedman, Hamilton Di Giorgio, Baby Santiago.⁴⁶

O fenômeno Celly Campelo, considerado um dos grandes ícones da juventude brasileira, também tinha seu programa na TV Record de São Paulo que duraria alguns anos, o *Crush em Hi-Fi*.⁴⁷ De modo geral, na mídia radiofônica e no mundo do disco, aquele momento favoreceu a proliferação de inúmeros programas radiofônicos ou televisivos, alguns de curta duração, mas que divulgavam uma mistura de estilos sob o rótulo genérico de música jovem. Além do *Crush em Hi-Fi*, outros programas se articulavam à cena musical, como o *Festival de brotos* na Bandeirantes de São Paulo. No Rio de Janeiro, *Os brotos comandam* de Carlos Imperial, *Alô brotos* da rádio Mayrink Veiga e ainda *Hoje é dia de rock* na TV Rio, ambos apresentados por Jair de Taumaturgo.⁴⁸ Por fim, um dos mais significativos, o *Clube do rock* de Carlos Imperial que acabaria capitalizando para si a expressão *Jovem Guarda*, lançando-a em um programa em São Paulo.

Tanto os britânicos como nós, todos somos filhos do rock n' roll. Quando aconteceu a ida pra São Paulo, todo aquele crescente interesse pelo rock deu em algo nacional – quando misturamos a turma do Rio com a de São Paulo. Foi surgindo uma turma, eu me lembro que a gente já levava cinco mil pessoas para um ginásio da periferia antes mesmo do estouro do programa. Mas era uma coisa muito popular, a elite estava mais preocupada em cultivar a Bossa Nova e o jazz. A Jovem Guarda começou principalmente quando Rock Around The Clock chegou ao Brasil, mas só o programa nacionalizou o movimento.⁴⁹

⁴⁶PAVÃO, Albert. *Rock brasileiro (1955-65): Trajetória, personagens e discografia*. São Paulo Edicon, 1989.

⁴⁷FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda em ritmo de aventura*. São Paulo: Ed 34, 2000, p.22.

⁴⁸FROES, Marcelo. *Jovem Guarda em ritmo de aventura...* Op cit., p.28.

⁴⁹CARLOS, Erasmo Apud FROES, Marcelo. *Jovem Guarda em ritmo de aventura...* Op cit., p.78.

Sobre a *Jovem guarda* e as versões de canções do *rock* da fase inicial americana e das canções d'*Os Beatles*, Erasmo Carlos entendia que o iê-iê-iê nacional, se projetava de maneira a obter maior atenção ao *rock* americano original, estilo ao qual ele e Roberto Carlos naquele momento eram adeptos convictos, razão pela qual nenhum dos dois artistas gravou versões de músicas dos *Beatles* nos anos 60. Erasmo declarava mesmo uma guerra ao quarteto de Liverpool em uma música intitulada *Beatlemania*.⁵⁰

Em 1962, São Paulo já tinha no canal 05 da TV paulista da organização Vitor Costa seu primeiro programa que divulgava o *twist*, pois até ali ainda não se tinha uma ideia confirmada do que seria o *rock n'roll*, entendia-se como uma forma de *boogie*, como mais um modismo passageiro e muitos locutores anunciavam as gravações apresentando vários estilos assemelhados como *foxtrot*.⁵¹

Mas em todos os casos, toda essa efervescência atuava basicamente com *covers* e versões de sucessos internacionais de *rocks*. Com a chegada dos discos d'*Os Beatles* e seu filme *Os reis do iê-iê-iê* e o sucesso de Roberto Carlos com a *Jovem Guarda*, os ritmos frenéticos são naquele momento pejorativamente chamados de iê-iê-iê. É justamente neste período que a informação do *rock* será trabalhada de uma maneira completamente diferente, e em que Renato e seus *Blue Caps* escrevem versões das primeiras canções do quarteto inglês.

Em meio a tudo isso, Rita Lee, Mooguy e os rapazes do grupo *O'Seis* buscavam uma superação das práticas musicais em voga, ruptura a ser construída a partir da combinação de arranjos modernos de peças eruditas, com a utilização de instrumentos comuns da música popular, com destaque, é claro, para a guitarra elétrica. Havia, portanto, a *Marcha Turca* de Mozart e a *Ave Maria* de Schubert que foram apresentadas em alguns programas televisivos. Arnaldo assim racionalizava: “Se o Diogo Pacheco conseguiu algo de maravilhoso dando ao iê-iê-iê a estrutura da música clássica, por que, quando os recursos são maiores, não fazemos o inverso?”⁵²

A *Folha de São Paulo* oferecia uma relativa visibilidade ao conjunto que não se enquadrava no iê-iê-iê, mas também não cabia no espaço de música de concertos. Havia por parte dos rapazes e moças do grupo a necessidade de defesa de um campo autoral de sua produção, que até agora também vinha reproduzindo na Pompéia os arranjos dos *The Ventures* e *standards* de Duke Ellington.

⁵⁰FROES, Marcelo. *Jovem Guarda em ritmo de aventura...* Op cit., 68.

⁵¹PAVÃO, Albert. *Rock brasileiro (1955-65)...* Op. cit., 14.

⁵² O Osseis e suas Kanções do absurdo. *Folha de São Paulo*. 22 de agosto 1966.

Ontem houve um ensaio do Osseis um novo conjunto que tocava iê-iê-iê e que acreditando nas limitações desse movimento da nossa música moderna, saiu para o que classifica de “clássico-beat”, ou seja executar peças clássicas empregando, combinados ou não, instrumentos modernos e antigos.

Este é provavelmente o único conjunto popular em condições de explorar este gênero no Brasil, pois toca nada menos que 15 instrumentos, cravo, piano, flauta doce, pandeiro, maracas, vibrafone, guitarra simples e de doze cordas, bateria, bandolim, banjo de seis cordas, gaita, bongo e órgão.

O que o grupo objetiva é a pesquisa de novas formas em termos de música-expressão-conteúdo. Diz Arnaldo um dos integrantes do conjunto “apesar de muitos ‘clássicos’ (meus pais, entre eles) acharem o clássico-beat um sacrilégio, penso que, a par de uma integração da música dita “clássica” na formação cultural de nossa juventude, a experiência que estamos realizando compensa de qualquer forma afinal.” Conclui que se fosse possível o uso da guitarra de 12 cordas no tempo de Bach creio que ele também usaria a guitarra ao invés do cravo pois o som é o mesmo com uma vantagem, o instrumento eletrificado oferece muito mais recursos que o mecânico.

Arnaldo, seu irmão, “Kier” [Sergio], Rafael, Luis, Rita e Mooguy são os componentes do conjunto, que lutando contra um verdadeiro boicote por parte das divulgadoras musicais, insistiram e insistem em tocar suas próprias composições que classificam de “Canção do absurdo”, além de projetos de peças elaboradas com a estrutura da música moderna. São filhos da compositora e concertista Clarisse Leite, a quem colocaram em pânico quando lhe expuseram a idéia dos arranjos. A princípio sob protestos, depois gradativamente entusiasmando-se pela idéia, Clarisse Leite tem colaborado ativamente com o conjunto.⁵³

Entre inúmeras discussões sobre o empresariamento do grupo por Antonio Peticov, ou Asdrubal Galvão, o qual foi o responsável pela gravação do citado disco de início de carreira, a demissão de Rafael, do baterista Pastura e de Mooguy, resumiram o grupo a Rita Lee e Arnaldo Baptista e seu irmão Sergio. Nascia um trio que atendeu no primeiro momento pelo nome de *Os bruxos*, mas, como contou Rita Lee Jones, logo mudaram motivados pelos interesses que se encontravam em disputa no ambiente de competição pelas audiências televisivas.

Os Mutantes estrearam no programa do Ronnie Von, e naquela época se chamavam Os Bruxos. O Ronnie Von já tinha visto a gente em alguns programas da Record, tipo Astros do Disco, que eram paradas de sucessos, então a gente cantava, aquelas paradas de sucessos. O Ronnie Von tava antenado, “só que eu

⁵³O Osseis e suas Canções do absurdo... Op cit.

não gosto do nome da banda, tô lendo um livro chamado Planeta dos mutantes, que são seres de outro planeta que se fundem e formam uma massa corpórea que vai tomando conta do planeta”. Enfim todos nós lemos o livro e aceitamos o nome. E no programa dele estreamos como Os Mutantes, tocando a Marcha Turca de Mozart.[...] Ai me ensinaram a tocar guitarra, eu fazia (uma linha) baixo.(Faz sinal de pouco volume).⁵⁴

Os Mutantes manteriam sua proposta de renovação estética da música jovem, muito embora tenham recusado um convite de participação do programa da *Jovem Guarda*. Anteriormente, Rita Lee Jones já havia se apresentado no programa de Roberto Carlos, mas nesta nova formação, os parâmetros musicais mudavam significativamente. Após uma exigência que os amplificadores de suas guitarras fossem colocados no palco, à vista da plateia como em shows de *rock* da Inglaterra e dos Estados Unidos, mediante a recusa da produção do programa *Jovem Guarda* o grupo recolheu seus instrumentos e não se apresentou.

Para qualquer outro conjunto jovem da época seria o máximo, mas Rita, Arnaldo e Serginho definitivamente não faziam parte da legião de súditos do Rei. Cantavam quase somente em inglês e já começavam a usar roupas bem diferentes das modas lançadas pelo programa. Na verdade, achavam quase todos os cantores e conjuntos que frequentavam o *Jovem Guarda* meio velhos, ultrapassados, quadrados mesmo.⁵⁵

Esta posição é partilhada por Eduardo K. Bay, que afirma que o grupo desenvolvia seu som em diálogo com novas ideias comportamentais e estéticas que vinham se desenvolvendo há alguns anos e tomavam corpo em novas sonoridades como as expressas nos discos *Rubber Soul* do *Beatles* e *Pet Sounds* dos *Beach boys*, e que, em outras participações televisivas não desejavam se enquadrar como um grupo de iê-iê-iê.⁵⁶ Em 1966, a *Folha de São Paulo* realizava a primeira entrevista do grupo rebatizado, para um veículo da grande imprensa.

A primeira vez que apareceu foi no programa de Ronnie Von no canal 7. Mas o produtor artístico do programa Alberto Helena [ileg.]os três cantar, e não teve dúvidas convidou-os para fazer um programa exclusivo. No seu programa Os Mutantes terão carta branca e vão misturar música clássica, iê-iê-iê, jazz e Bossa Nova. A vantagem deles é a versatilidade, por que usa muitos instrumentos. Berimbau, guitarra, piano, bateria, contra baixo, flauta e cravo. Para o primeiro programa que deverá acontecer daqui a um mês, estão preparando um número que

⁵⁴ Rita Lee. Apud OLIVEIRA, Roberto de. *Ovelha negra...* Op. cit.

⁵⁵ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Op cit., p.82.

⁵⁶ BAY, Eduardo Kolody. *Qualquer bobagem: uma história dos Mutantes*. Op cit., p.28.

tem a Banda misturada com Disparada, jazz no meio e de novo modinha.

Rita Lee diz que eles vão fazer coisas diferentes. Acha que hoje todo mundo copia todo mundo (...). E entra com a frase predileta a definição do mutante. Ele vem de outro planeta para tomar conta do mundo(...)⁵⁷

O percurso como estava pretendido pelos rapazes do grupo iria do jazz ao *rock*, sem que se esquecesse dos regionalismos. Estas escolhas eram em si a própria causa de sua dificuldade de aceitação por uma maior parcela da sociedade. É perfeitamente compreensível a razão do programa previsto para *Os Mutantes* nunca haver saído do plano de um projeto. O riso ou o estranhamento com qual esperavam chocar seu público, ao misturar canções de propostas, andamentos e temáticas tão distintas quanto a *Banda*, de Chico Buarque, e *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theo de Barros, que dividiram o primeiro prêmio do Festival Internacional da Canção, não deve ter ganho adesões por parte dos produtores televisivos.

Efetivamente a proposta do programa de Ronnie Von de apresentar um universo lúdico somado ao avanço musical dos artistas, atingia a juventude e o impacto provocado pelos *Mutantes* dentro deste cenário funcionava para incentivar outros a seguirem o caminho musical. Rita Lee Jones conhece Lúcia Turnbull no auditório do Teatro Record, após esta garota, de somente 13 anos, ficar por algumas semanas exibindo na boca do palco umas revistas inglesas com a foto de Paul Mc Cartney. Esta provocação renderá no futuro uma parceria que se coloca na perspectiva de outro universo onírico, tal como o programa fantasioso de Ronnie Von.⁵⁸

O fim de 1966 vem acompanhado para Rita Lee do fim do ciclo escolar e a necessidade de escolha profissional. Prováveis carreiras de vários dos conjuntos escolares do Liceu Pasteur e de outros colégios da zona nobre paulista acabam na encruzilhada da pressão social de pais pelas carreiras preferenciais da classe média. Rita inicia um curso de comunicação na USP, na turma em que também estava matriculada Regina Duarte. O curso dura até a inquisitiva pergunta de Gilberto Gil: “Está estudando o que?”, ao que Rita responde “comunicação”, e Gil ironicamente replica: “Pôxa, então vamos comunicar direito, comadre.” Este diálogo relatado por Mugnaini é interpretado

⁵⁷ Na música jovem chegou a hora de ver Os Mutantes. *Folha de São Paulo*. 14 novembro, 1966, segundo caderno p.05.

⁵⁸ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes...* Op cit., p.89.

por ele como o motivador do abandono do curso, sem nem mesmo haver o trancamento de matrícula.⁵⁹

Além das apresentações nos eventos dos colégios, na Choperia Urso Branco, das *Jam Sessions* da Folha de São Paulo e de acompanharem Jorge Mautner e Stella Maris com o grupo *Koisanovah*, os integrantes d'*Os Mutantes* até aquele momento também já haviam passado pelos vários programas televisivos musicais que eram realizados na cidade de São Paulo como o *Papai sabe nada*, *Almoço com as estrelas*, *Jovem Guarda*, *O pequeno Mundo de Ronnie Von*, *Astros do disco* e *Quadrado redondo*. Haviam deixado suas vozes e instrumentos registrados também em alguns compactos, como o *Pertinho do Mar*, *O'seis*, com as canções *Apocalipse/Suicida* e outro compacto em 1967 com as canções *Lindo/Tchau mug*. Já como *Mutantes* gravaram o compacto *O relógio*, mas ainda assim enfrentavam as várias dificuldades de profissionalização, com trocas de empresários e possibilidades de contratos que se faziam comuns a muitos grupos de *rock* iniciantes.

Mas diferentemente do que ocorreu para muitos outros grupos musicais, a participação do grupo *Os Mutantes* no ambiente dos festivais televisivos funcionou como uma etapa legitimadora de seu *status* de artistas, impulsionando sua profissionalização enquanto grupo de músicos. O *rock* como um gênero que poderia fazer diferença no ambiente dos festivais, se bem articulado, era percebido somente por uma pequena parcela de músicos. “A incorporação deste gênero desvalorizado na hierarquia cultural da época foi reforçada pela base instrumental dos três grupos: os Beat boys argentinos, Os Mutantes e o RC-7.”⁶⁰

Da 3ª e 4ª edições do Festival Internacional da Canção – FIC – nos anos de 1967 e 1968, *Os Mutantes* entraram como uma simples banda de acompanhamento e saíram como um dos grupos atuantes no meio artístico e reconhecidos pela indústria fonográfica brasileira. Para tanto, passaram por um teste decisivo que indicaria sua aceitação, muito embora para expressiva parcela da sociedade ainda houvesse ressalvas quanto ao estilo musical defendido. Rita Lee assim se recorda do convite para a aproximação com os artistas baianos:

O Gil procurou o Chiquinho de Moraes para fazer o arranjo, no Bom dia da Nana Caymi. Que o Gil era casado na época com a

⁵⁹MUGNAINI JUNIOR, Ayrton. “*O futuro me absolve*” ...Op. cit. p.68.

⁶⁰NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001 p. 193.

Nana Caymi. Daí ia cantar Bom dia do Gil no festival. O Gil no Festival iria defender Domingo no Parque. Chiquinho de Moraes apresentou Os Mutantes pro Gil. O Gil adorou. E o Gil falou: “Nossa mas que bom, legal, ficou ótimo não sei o que. Gente eu vou defender uma música minha que chama Domingo no parque, e tô precisando de uma banda, tô querendo fazer uma coisa diferente, será que vocês tocam pra mim?” O Sergio abriu a caixa da guitarra e o Gil falou. “Ma- Mamãe”. Isso era uma guitarra feita pelo Claudio, toda dourada, semi acústica, absolutamente linda, coisa que você veria nunca uma guitarra desta no Brasil. E aí, o Serginho tocando, o Gil caiu de boca. A gente fez o numerozinho da gente. E o Gil caiu de boca. “Vamo embora, vamo embora, vocês topam acompanhar?” “Pô guitarra Gil, festival de música brasileira ! Vão matar a gente.” “ Não, não, vamo lá, vamo lá. Eu seguro todas, vamos nessa.” Não sei que lá, convenceu. E aí depois que o Gil foi embora, a gente. “E aí vamos nessa? O que que a gente faz. Vamos lá. Vamos aparecer, música brasileira, vamos deixar um recado. Ahnn, Música brasileira não sei que?” Fomos.⁶¹

Enquanto Henrique Barstch atribui o convite feito aos *Mutantes* a Guilherme Araújo, como parte de uma campanha publicitária planejada pelo empresário, Rita Lee e os rapazes acreditavam que era o maestro Chiquinho de Moraes que havia realizado o convite. Carlos Calado, no entanto, insiste num equívoco da paternidade sobre esta aproximação. Ele diz que foi o próprio artista Gilberto Gil que havia, sob sugestão de Rogério Duprat, resolvido fazer o convite que veio por intermédio de Chiquinho de Moraes.

Fato é que quem inaugurou a chegada das guitarras nas eliminatórias do III Festival foi Caetano Veloso, por meio de seu convite aos Beat Boys que tocavam na casa noturna *O Beco*. Tratava-se de uma estratégia consciente de Guilherme Araújo de aproximação de Caetano com aquilo que ele definiu como o *neo-rock* inglês.⁶² Para Caetano o caminho do convite feito aos *Mutantes* foi muito mais ligado ao ambiente da música erudita contemporânea de São Paulo do que do apelo popularesco. O maestro Julio Medaglia e seu contato com o grupo música nova e os poetas concretistas é quem fez a ponte. E Caetano diz, “Medaglia pôs Gil em contato com o Rogério Duprat que

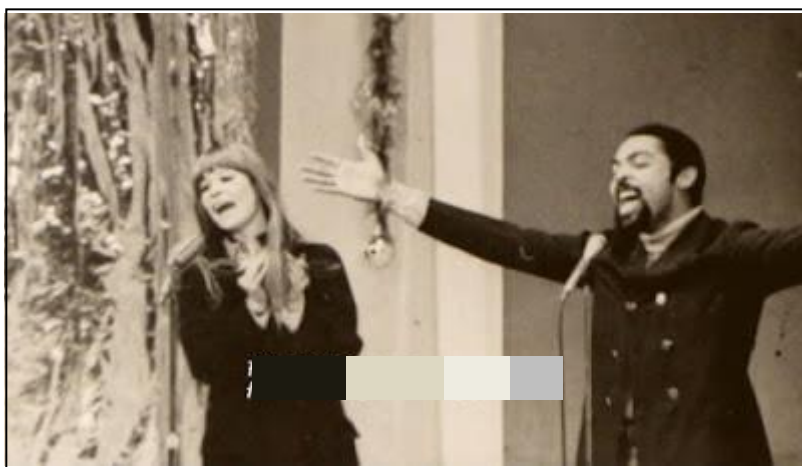
⁶¹ Rita Lee. Apud OLIVEIRA, Roberto de. *Ovelha negra...* Op. cit.

⁶² Na terceira eliminatória do festival, a canção “Alegria, Alegria” foi apresentada sob vaías que já estavam sendo previstas no principal veículo de comunicação, tanto quanto aquelas direcionadas para Erasmo Carlos e Carlos Imperial. Ao mesmo tempo previam-se aplausos para Geraldo Vandré e Sergio Ricardo. “Os dois primeiros por estarem comprometidos com o comercial, fácil, popularesco, sub música. Há muito de político nesse festival, pela primeira vez a coisa não parece festiva. Agnaldo vai cantar ‘Anda que te anda’ de Ari Toledo e Mario Lago, Hebe ‘Volta amanhã’ de Fernando Cesar. A linha dura também não perdoará Caetano que escudado na teoria discutível do ‘som universal’ cantará Alegria...” fazendo frente ampla com o iê-iê-iê. Quem o acompanha é o conjunto Beat boys. Veloso ainda por cima é um bom compositor”. Hoje no festival: uma noite de contrastes. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 14 de outubro 1967.

por sua vez, o pôs em contato com os Mutantes”⁶³. Rita Lee ainda se recorda da expectativa quanto à introdução das guitarras no ambiente dos festivais.

O Danúbio era o point, era lá que bolávamos as roupas. Como que a gente ia atacar a coisa. Os conselhos do Gil, do Guilherme Araújo falando, olha. Que a gente era garotada. Olha, pode ser que tenha alguma reação da plateia, eles não estão acostumados. É a primeira vez que vai ter guitarra elétrica em festival. Então vocês estejam preparados para eventuais *comotions*. E aí a gente veio para cá. Eu me lembro que eu fiz um vestidinho, pro Domingo no parque, eu fiz um vestidinho curtinho, e coloquei um coração, pintei um coração vermelho no rosto. Desse lado aqui, e eu toquei prato.⁶⁴

Rita estava aflita com as roupas especiais que preparou para todos e também com o que poderia acontecer, e na véspera do programa ir ao ar, durante os ensaios, acabou rolando escada abaixo quebrando a mão. A primeira imagem que a televisão transmitiu de Rita Lee naquela ocasião foi a mão enfaixada tocando prato devagarzinho.⁶⁵



Fonte: http://fcmarcadazorra.blogspot.com.br/2013_06_01_archive.html

Se a participação no festival representava a prova de fogo da exposição do grupo e de seus músicos ao grande público televisivo, o verdadeiro teste de aptidão submetido aos três foi realizado pelo maestro Chiquinho de Moraes, que agendou um encontro preliminar para gravação da canção Bom dia, de Gil, que seria interpretada por Nana Caymi. O temor do maestro era que, sem um aprendizado formal de partituras, o grupo

⁶³ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p.171.

⁶⁴ JONES, Rita Lee. Apud OLIVEIRA, Roberto de. *Ovelha negra...*Op. cit.

⁶⁵ ECCHEVERRIA, Regina. Rita uma mutante de coração. Op. cit. p.13.

nas gravações viesse a ser desastroso, conforme recuperou Carlos Calado. Mas eles rapidamente aprenderam o significado das cifras, e efetuaram os *takes* de gravação sem erros.⁶⁶

A relação particular que os três integrantes mantinham com a música, e a posterior divulgação que o festival promoveu, funcionou como um passaporte para a profissionalização evitando as resistências futuras sobre as horas de gravação em estúdio que preocupam sempre a indústria do disco. Havia uma série de LPs que a gravadora Philips estava preparando com as 36 canções do festival da Record, e foi só *Os Mutantes* terminar de gravar *Domingo no parque*, com Gilberto Gil, que o produtor Manoel Barebeim convidou o grupo para seu primeiro disco. Este disco foi intitulado *Os Mutantes* e lançado ainda em julho de 1968, pouco depois do *Tropicália*, contendo algumas canções em comum com o disco manifesto dos baianos.

Caetano Veloso destaca a importância tanto do apuro técnico e instrumental que *Os Mutantes* apresentavam quanto o fato de sua profissionalização não se encontrar em estágio avançado.

Se os Beat Boys já tinham se profissionalizado na noite tocando competentemente covers dos Beatles, dos Rolling Stones ou The Doors, os Mutantes ainda semi amadores, pareciam não copiadores dos Beatles (muito menos de alguns desses outros grupos de menor popularidade ou importância), mas seus pares, criativos na mesma linha. Quando Duprat os apresentou a Gil, este comentou comigo assustado: “São meninos ainda, e tocam maravilhosamente bem, sabem de tudo, parece mentira”. Eles pareciam três anjos. Sabiam tudo sobre o rock renovado pelos ingleses nos anos 60, tinham a cara da vanguarda pop da década.⁶⁷

A fala de Caetano indica o quanto a originalidade do conjunto fazia a diferença naquele momento em conexão com o que se poderia articular profissionalmente no futuro próximo com *Os Mutantes*, que não era possível com o grupo argentino e com alguma dificuldade com o RC-7. O elemento de pura cópia das matrizes do *rock* anglo americano que deveria ser rompido em uma consistente postura, que foi alcançada com os três. Leonardo A. Wilczek propõe que uma inversão de posições é verificável entre *Os Mutantes* e o grupo inglês. Ele percebeu uma linha inversa de desenvolvimento na qual os *Beatles* nasceram como uma banda de *rock n’ roll* básico e direto, e chegaram ao ponto de criar obras complexas, elaboradas até não permitirem mais suas

⁶⁶CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes...* Op cit., p.98.

⁶⁷VELOSO, Caetano. *Verdade tropical...* Op cit. p.171.

apresentações ao vivo. Comparados em suas inovações, *Os Mutantes* nasceram com dois discos extremamente complexos. Ali estavam concentradas inúmeras sonoridades experimentais que dificilmente poderiam ser integralmente reproduzidas no palco. Wilczek entende que à medida que a cooperação com os tropicalistas arrefecia e a participação de Rita Lee ficava menos evidente, *Os Mutantes* caminharam em direção a um *rock* progressivo portador de extrema complexidade técnica, porém, calcado em sonoridades mais cruas e diretas.⁶⁸

No 3º Festival da MPB, em 06 de outubro de 1967, Rita Lee Jones apresenta-se com seus parceiros de grupo, acompanhando Gilberto Gil com sua festejada canção *Domingo no parque*; esta grande aparição dava-se em um momento crucial de estruturação da legitimidade da chamada MPB. Meses depois, graças ao impacto que a cena toda havia causado, a imprensa recuperava a notícia por ocasião do lançamento de discos de *rock* deles e dos *Beat boys*, e no contexto de organização e publicização de mais uma edição do festival.

Os Mutantes [...] muitas vezes tentaram mostrar o que eram capazes de fazer, mas não conseguiam. A televisão não entendeu a música e preferia o iê-iê-iê quadrado ao deles, mais evoluído. E tiveram de fazer muitas concessões. Quando Gilberto Gil os colocou no acompanhamento de *Domingo no parque*, tudo mudou. Gil como eles, procurava um caminho novo e, unidos, pesquisaram muita coisa. A guitarra elétrica passou definitivamente a entrar na música brasileira apesar do protesto dos radicais.⁶⁹

Rita Lee Jones foi uma das grandes responsáveis pela quebra da resistência que os irmãos Baptista tinham com a música brasileira, por ser a mais familiarizada com a música feita no país, pelas suas audições anteriores.⁷⁰ E o papel do movimento tropicalista é recorrentemente lembrado por ela a cada depoimento dado. “Isso tem muito a ver com o tropicalismo. Sou filha de imigrantes, de pai americano e mãe italiana, e fui descobrir minha brasilidade no tropicalismo, com Caetano, Gil, Tom

⁶⁸ A partir de cinco critérios de comparação – a) estilos musicais; b) instrumentação; c) elementos de música concreta; d) divisões rítmicas e abordagem harmônica; e) temática – uma análise já foi realizada sobre o quanto a originalidade de *Os Mutantes* pode ser comparada à de *Os Beatles*, levando em consideração o fato do trio brasileiro assumir sua idolatria pelo conjunto inglês. As trajetórias se mostram distintas e reafirmam as percepções de Caetano sobre a capacidade do conjunto brasileiro ser completamente original ainda que citando inúmeras obras dos seus ídolos. Cf. WILCZEK, Leonardo Allen. *Besouros não são Mutantes: explorando a comparação entre Os Mutantes e os Beatles*. Faculdade de Artes do Paraná –FAP : Curitiba, 2011 [Monografia de especialização]

⁶⁹ Os Mutantes e os Beat boys em dois discos que confirmam seu bom domínio da música jovem. *Jornal da Tarde*. São Paulo. 30 de julho de 1968, p.19.

⁷⁰ Cf. BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado*/Cf. CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes...* Op cit.

Zé.”⁷¹ E sobre como se deu a integração dos conteúdos e da informação das sonoridades ela fala dos padrinhos musicais em entrevista concedida para seu DVD em 2007.

E Caetano e Gil que me deram todas as dicas de como fazer música brasileira. Até então era só coisa gringa. Era só coisa de outras pessoas. E nossa eu sou agradecida a eles pelos séculos dos séculos amém. Uma generosidade, sabe? Mostrar no papelzinho assim. Enquanto um tocava, o outro: Ó tá vendo... Vamos dizer, aquilo era ambrosia! Como que aquilo? E ó, vale tudo, vale chacinha, vale Jimmi Hendrix, vale...? vale o que você quiser. Vale Beatles? Mas lógico. Vale ...? Vale tudo, o que que não vale? Nada. É proibido proibir. Vocês podem fazer tudo. Bicho, foi Deus, Deus. Foi muito forte pra mim aquilo, finalmente conheci meu lado brasileiro. Brasileiro é isso, é uma mistura de tudo. Eu sou uma mistura de tudo. Eu sou mais brasileira que o Pelé. Ou tanto quanto o Pelé. Posso ser tão brasileira quanto o Geraldo Vandré. Sabe a minha cabeça fez assim. Zóim. Muito, muito bom. Aí de repente, chega Tom Zé, Gal, Guilherme Araujo, Torquato, Rogério Duprat. As pessoas chegando, as pessoas de cinema, gente que escrevia livro. Gente que não era uma coisa minha. Eu era uma filha de imigrantes, não era meu aquilo. Nossa, era uma quantidade de informação aquilo, de cor, sabe explodido na minha cara. E era a mesma época do Baurets que eu comecei a fumar um fumo, comecei a tomar um ácido, comecei a... E todo mundo dizia, a ditadura. A ditadura nada, eu vou tomar um ácido. Vocês ficam falando de ditadura. Foda-se a ditadura! Fodam-se vocês. A engajadinho político. Meu papo não é esse não, então eu nem me misturava com nada, e eu era tudo. Era de uma liberdade para mim, e olha que eu estou falando de ditadura. Eu nunca me senti tão livre na vida. Mas não é esse negócio que ficam falando. Nada como uma repressão pras pessoas terem criatividade. No! No! Não, era um tempo especialíssimo.⁷²

Os festivais conferiram autonomia ao grupo e reforçaram a posição de defesa do *rock* que *Os Mutantes* faziam daquele momento em diante. Arnaldo Baptista buscava elementos que conferissem uma aura de brasilidade que se articulava à ideia de nacionalidade cobrada naquele contexto significativo da história brasileira de afirmação da identidade. A canção *Mágica*, (Mutantes) que foi inscrita no 4º Festival de MPB da TV Excelsior no meio do ano de 1968, segundo ele, foi “uma ciranda ouvida numa rua do Recife”⁷³. Os ânimos giravam entre a aceitação e a rejeição daqueles que em São

⁷¹ WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversa com músicos brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2006, p.38.

⁷² JONES, Rita Lee. Apud OLIVEIRA, Roberto de. *Ovelha negra...* Op. cit.

⁷³ “Eles nem ligaram para as vaias que receberam no festival do [canal] 9. Estão bem mais preocupados em fazer boas músicas. Eles são Os Mutantes.” *Jornal da tarde*. São Paulo. 10 de julho de 1968, p.12.

Paulo foram considerados “o conjunto mais comentado da cidade”⁷⁴, portanto, apesar de ganharem uma manchete de capa no *Jornal da Tarde*, sua popularidade não era consenso. O *rock* ainda identificado como entreguista e também com a prática de gravar versões, própria dos primeiros tempos, dividia o público. Um leitor do *Jornal da tarde* expressou-se sobre a canção inscrita pelos *Mutantes* “Para cúmulo dessa autêntica palhaçada, os responsáveis por este festival classificam a tal *Mágica dos Mutantes*. (...) Não entendo a objetividade desse concurso para soerguer a música popular brasileira. Na forma que vai, estão cada vez mais sufocando-a.”⁷⁵

Enquanto Elis Regina se manifestava e os achava “engraçadinhos”, o poeta Vinicius de Moraes entendeu pelo lado da novidade, e afirmou ironicamente que o conjunto “apresentou coisa fresca, no bom sentido”⁷⁶. Em outro veículo de comunicação o jornalista João Magalhães elogiou a novidade, mas registrou uma ressalva.

Mágica (...) não pode ser considerada de gosto popular. A letra é simples (...). A melodia é difícil. Tem várias modulações. E poucos ouvidos se acostumam a ela imediatamente. A maioria dos compositores prefere falar dos sons que se ouvem na rua. Os *Mutantes* se servem deles para fazer suas músicas.⁷⁷

No entanto, a canção *Mágica* realiza uma citação do *riff* da canção *Day Tripper* (Lennon/McCartney) e o reorganiza com as toadas de cirandas folclóricas, como apontado por Arnaldo. A profissionalização e o amadurecimento da capacidade de atuação no meio musical figuravam como dados implícitos da receptividade que *Os Mutantes* poderiam alcançar no mercado fonográfico. Em seu projeto juvenil de intervenção musical também representou um rompimento das amarras do *rock* no Brasil, principalmente enquanto partilhou algumas metas com o Tropicalismo.

Por estarem no início de sua carreira, os *Mutantes* desfrutavam de uma liberdade e um frescor que os *Beatles* já não mais conheciam: o grupo brasileiro era ainda pouco conhecido, não tinha um passado pelo qual deveriam responder, não possuía uma legião de seguidores a quem agradar. Isso deu a eles um espaço imenso para a criação livre, experimentação, excessos, ousadias, brincadeiras – um verdadeiro playground musical. Reside aí uma diferença fundamental entre eles: como músicos

⁷⁴ “Os *Mutantes*, aquele conjunto que recebeu uma grande vaia no festival da *Excelsior* esta semana, mostra na página 12 por que é o conjunto mais comentado da cidade.” *Jornal da tarde*. 10 de julho de 1968 p.01.

⁷⁵ “Um leitor contra os festivais.” *Jornal da Tarde*. São Paulo. 18 de julho 1968, p.04.

⁷⁶ *Idem*. *Ibidem*.

⁷⁷ MAGALHÃES, João. “Vaias, vaias até o fim.” *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 3 de julho, 1968, p. 27.

profissionais, os Fab Four eram adultos, os Fab Three eram crianças. Isso explicaria o aparente caos que permeia a obra dos Mutantes, o imenso quebra-cabeças de estilos, sonoridades e temas que dá forma a seus primeiros discos.⁷⁸

Rita Lee Jones, como se viu, não se reconhecia inicialmente a caráter dentro do universo da música brasileira, nem mesmo se identificava integralmente com o grupo de músicos que se afiliavam à nascente MPB.⁷⁹ Diferentemente do *rock* levado a cabo pela Jovem Guarda, *Os Mutantes* deslocaram o lugar social do *pop-rock* ao trazer para dentro do gênero elementos musicais distintos e um novo *status* proveniente da ligação com esta mesma MPB, visível naquele momento com o Tropicalismo. Assim, o grupo não passou pela dificuldade que teve o pessoal da Jovem Guarda para acompanhar a inovação sonora iniciada com *Os Beatles*.

Eles [a Jovem Guarda] mantiveram uma ligação maior com o pop rock do início da década de 1960 do que com o rock consolidado com os experimentalismos do Beatles. Além do mais, a Jovem Guarda não conseguiu incorporar o contexto social, balizado pela contracultura, do rock na época, e isso explica em parte, o declínio do programa Jovem Guarda e a mudança na trajetória de Roberto Carlos para um estilo de música romântica. Já os Mutantes se desvencilharam desse “pop doçura”, e assimilaram e ressignificaram o rock internacional à luz da cultura brasileira. Ainda que eles tenham iniciado a sua carreira através da cópia dos Beatles de início dos anos 60 conseguiram assimilar a mudança sonora ocorrida no conjunto a partir de 1965. Desse modo, realizaram uma paródia crítica e bem humorada dos músicos de Liverpool, e sublinharam nas suas canções os elementos da nossa tradição musical – mesmo que de modo irônico, debochado e, também para negá-los. Nessa direção, grande parte da produção sonora dos Mutantes vincula-se à paródia em detrimento do pastiche musical da Jovem Guarda.⁸⁰

Uma entrevista com Rita para a *Folha da Tarde* oferece a medida do quanto o contato com o grupo baiano em São Paulo foi determinante para a guinada

⁷⁸ WILCZEK, Leonardo Allen. *Besouros não são Mutantes: explorando a comparação entre os mutantes e os Beatles*. Faculdade de Artes do Paraná –FAP : Curitiba, 2011 [Monografia de especialização] p.78.

⁷⁹ A MPB precisa, de acordo com Napolitano, ser compreendida como uma instituição cultural forjada exatamente a partir dos debates que se travavam nos anos 60, tendo se constituído tanto em nível sociológico quanto ideológico. Além de mero gênero musical, e por sinal bem elástico, a MPB erige-se como uma instituição que se legitimou na hierarquia sociocultural brasileira, que incorporava as diversas tendências, como jazz e depois o *rock*. Dois vetores opostos se conjugaram, segundo ele, naquele contexto, a tendência para a consolidação desta instituição sociocultural (autonomia) e a nova articulação da Indústria cultural com as artes (heteronomia) Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção:...* Op cit., p. 13.

⁸⁰ SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo: Annablume, 2010, p. 56.

experimentalista do grupo, e que tinha em Rita a defensora da linha mais brasileira dentro do grupo. “Antes, música popular brasileira não era nada, não se sentia atraída. Só depois de ‘Domingo no parque’, de Gil, só depois de ‘Alegria alegria’ de Caetano Veloso: ‘aí então, a nossa música ficou bacana’.”⁸¹ O jornalista identifica que Rita, somada aos rapazes do grupo, “foram aos poucos gostando das músicas de Gil e Veloso [...] Houve uma espécie de comércio entre eles, acabaram juntos e partiram para novas experiências de sons”⁸²

Tava na casa, no apartamento do Caetano na avenida São Luís. E os mutantes iam fazer, gravar o primeiro disco, e a gente não compunha. Então eu me lembro que tinha uma mesa de bilhar, na sala. O apartamento era muito... Tinha uma mesa de bilhar e tinha uma outra mesinha do lado. O Gil tava com um violão e o Caetano tava com um papel e começaram os dois a fazer um pingue pong. Um interferia na coisa do outro, e eu lá assistindo, ali na boca da coisa. O Serginho tava com outro violão bicando o Gil. Arnaldo já meio que ensaiando um baixo com aquilo ali, tava-se ali. E eu tava bicando, e eles começaram, “eu vou cantar uma canção iluminada de sol”, “soltei os panos sobre os mastros no ar”, “soltei os tigres...” boa, legal “mas as pessoas na sala...” boa legal, sabe aquele pingue pong delicioso de repente. O solar o que que é solar? O solar da bossa, o solar da fossa você não conhece? Não, você nunca foi pro Rio. Então tem o Solar da fossa, vivia todo mundo lá, não sei o que, contaram história do solar. Coisas que eu não entendia direito, eu perguntava e de repente eles estavam com a música ali inteira. Que coisa louca...⁸³

A reunião do *rock* brasileiro com os artistas tropicalistas entrecruzava referências distintas e potencialmente inovadoras. Os garotos da Pompéia e Vila Mariana com suas preocupações com a renovação *beatlemaniaca*, traziam os elementos eletrônicos com toda a força para dentro do ambiente cancional dos baianos. Por sua vez, os baianos em São Paulo produziam inúmeras novas intervenções no produto final cancional que era o elemento com maior poder divulgador de uma nova proposta, chamada pela imprensa de Tropicalismo.

Rogério Duprat, violoncelista profissional, era o maestro que saído do ambiente paulista da música de concerto, viria a costurar em seus arranjos a colcha de retalhos que os participantes do cenário da música popular chamariam de Tropicalismo. Ligado ao movimento Música Nova dos anos 50-60, em que participavam também Julio

⁸¹ Rita Lee apud MAGALHÃES, João. É a Ritinha, a Rita dos Mutantes. *Jornal da Tarde*. São Paulo. 26 de outubro de 1968, p.11.

⁸² Idem. Ibidem.

⁸³ Rita Lee Apud OLIVEIRA, Roberto de. *Ovelha negra...* Op. cit.

Medaglia e Damiano Cozella, teve um papel decisivo, senão fundamental, na recuperação do modernismo oswaldiano, afinal, Duprat havia na juventude participado de concertos de Villa Lobos. Tom Zé, um dos baianos que se envolveu na costura musical tropicalista reflete sobre seu papel.

Durante toda atuação do Rogério no Tropicalismo era como se houvesse uma alma única que trabalhasse todas as coisas. Aquilo estava de tal modo enriquecido, ritmado, em todos os sentidos. Como música popular ter charme, balanço, de ter tantas coisas bem colocadas instrumentalmente na parte de sopros, de cordas, de coisas da banda e com a *linguagem das bandas daquele tempo*. [...] Quando fomos colocar a voz no disco Tropicália eu me lembro que comentei com os meninos, o Gil e o Caetano: “Vocês são uns caras de uma sorte que não tem tamanho. Entregar as músicas para uma pessoa e a pessoa entregar essa coisa tão brilhante”. Essa colaboração tão importante é que nunca ouvi falar. A relação do Rogério em ouvir a canção e procurar uma moldura, enriquecendo com citações da linguagem nacional ou internacional. Se as citações não fossem muito bem feitas tornavam-se banais. O Gil e Os Mutantes encontravam no Rogério o pensamento criativo para orquestra. Isso é muito difícil entre a sensibilidade das pessoas.⁸⁴

A cidade de São Paulo, que abrigava naquele momento inúmeros veículos como os canais de TV, as rádios e uma grande imprensa, contribuía historicamente com o Tropicalismo; além de tudo, com seu cenário rico de bandas de *rock*, já havia recebido e estruturado anteriormente o programa *Jovem Guarda*, sob o comando de Roberto Carlos, na TV Record. Marcos Napolitano reconheceu que Rio de Janeiro e Bahia foram as fontes dos signos básicos da brasilidade usada pelos tropicalistas. Primeiro o cenário da imprensa carioca ajudou a consolidar o nome “Tropicália”, dando visibilidade aos experimentalismos básicos na arte de Hélio Oiticica. Tal conceito acabou definido o movimento, e afirmou o batismo de sua alcunha e natureza de movimento a partir do Rio de Janeiro. Somava-se a esta publicização de imprensa o fato de que em São Paulo os artistas que se identificavam com as práticas dos novos procedimentos estéticos, traziam de suas convivências do ambiente universitário soteropolitano, uma nova bagagem. Eles eram Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, entre outros que articulavam elementos da cultura popular nordestina, com uma vanguarda internacional, estes procedimentos efetivamente consolidaram seus nomes como principais expoentes. Mas recolocando o papel da cidade de São Paulo, Napolitano afirma que ela foi como

⁸⁴MARTINS, Antônio José Santana. (Tom Zé) Apud GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p.96. [grifo meu]

uma usina que permitiu aos tropicalistas radicalizarem a desconstrução paródica dos mesmos símbolos de brasilidade fornecidos pelos dois engenhos culturais.

A “cidade-qualquer-coisa”, sem características reconhecidas de “brasilidade” e, ao mesmo tempo, ponto de fusão de todos os brasis, propiciou uma experiência sociocultural plena para a explosão da vanguarda iconoclasta, na medida em que boa parte do seu ambiente urbano e sua elite cultural não se obrigava a ser a tradução ideológica da “autêntica cultura brasileira”, ao contrário do clima cultural hegemônico em Salvador ou no Rio de Janeiro.⁸⁵

É o filtro da modernidade que impunha os elementos de paródia e da alegoria na tentativa de resolução dos dilemas históricos que o movimento propunha. O *rock* rebelde ou romântico da fase de ouro do rádio se revestiria, com *Os Mutantes*, de mais uma camada irônica e paródica, como já vinha fazendo. Havia ali em São Paulo a abertura de perspectiva com a finalidade de absorver os elementos de brasilidade, com a possibilidade de temas complexos cantados em português.

Eduardo Bay aponta para o reducionismo que era operado pela imprensa naquele momento, que identificava *Os Mutantes* como uma banda de iê-iê-iê. Mesmo um grande veículo como a revista *Realidade*, que pretendia renovar suas temáticas e perspectivas acabava identificando o som do grupo como iê-iê-iê.⁸⁶ No entanto, novos temas, tanto quanto o humor, já estavam sendo buscados desde a gravação do primeiro disco do *O'seis*; o uso da parafernália eletrônica e o contato com os maestros ligados ao movimento Música Nova forneciam uma novidade e justificativa para as necessidades de avanço sobre novas formas musicais e sonoras buscadas pelos tropicalistas. Rita Lee lembra-se sobre o que impressionava ao público e músicos e fazia com que o grupo soasse diferente dos vários outros grupos de iê-iê-iê.

Aquele som dos Mutantes, os instrumentos estranhos. Eram todos feitos na garagem dos irmãos Baptista, sendo que o mais velho era quem era o responsável pelo som. Vamos fazer justiça aqui. O Claudio Cezar, que era o irmão mais velho dos meninos, era um gênio. Gênio nesse sentido. Você ouvia um acorde, um Jimmi Hendrix, levava o disco pra ele. Ó? que som é esse? Tava na guitarra. Aí ele ouvia, umas quinhentas vezes e tudo, se retirava para a garagem e voltava dali uns dias com uma parafernália enorme mas que fazia o som do Wha wha. Então aquele som que se escutava dos Mutantes o mérito é todo

⁸⁵ NAPOLITANO, Marcos. O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo. *Vária história*. Belo Horizonte: Depto. de história FAFICH. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG . Vol.21 nº34, 2005, p.506.

⁸⁶ Cf. BAY, Eduardo Kolody. *Qualquer bobagem: uma história dos Mutantes...* Op. cit. p.59.

dele. Um dia ele até veio prá mim e falou “Descobri um instrumento que um russo toca. Um russo inventou, coisa de russo. E era o teremim, aquele instrumento que você toca sem tocar. Uma antena que se aproxima que vai do grave ao agudo, e outra antena que seria pra dá o volume, então ele fez, ele fabricou um teremim do nada. Eu caí de quatro com aquilo.”⁸⁷

De acordo com José E. R. Paiva, havia uma importância da tecnologia como “meio expressivo” no cenário nacional. Era a busca por desenvolver soluções tecnológicas originais para as gravações de seus discos e que ao mesmo tempo driblassem a precariedade tecnológica da época.⁸⁸ Boa parte também destes usos devem ter correspondido às expectativas do grupo tropicalista. Calado afirma que após as gravações das quatro canções com as quais participaram no disco *Manifesto Tropicália*, *Os Mutantes* eram mesmo uma espécie de espinha dorsal no movimento, sendo convidados para inúmeras apresentações dos demais músicos envolvidos como Gal Costa, Tom Zé e Gilberto Gil. Paiva ainda demonstra que à medida que seus integrantes passam a utilizar equipamentos de padrão internacional, principalmente após 1971, o som do grupo se afasta da brasilidade e do hibridismo musical que caracterizavam seus primeiros trabalhos. Esta linguagem sonora singular existente nos quatro primeiros discos de *Os Mutantes*, para este musicólogo, tem uma profunda relação com a tecnologia por eles desenvolvida que permitia resultados fora da padronização da indústria cultural.

Muito embora o grupo tivesse um excelente aparato técnico para apresentações singulares, na percepção de Rita Lee, “Sem os tropicalistas, jamais Os Mutantes teriam a chance de se projetar com a mesma atenção que despertaram”⁸⁹. Mesmo Arnaldo Baptista também reconhecia o fato de que suas participações com o grupo tropicalista abriram espaços para que demonstrassem seus trabalhos. A inscrição da canção *Mágica* havia sido um passo no sentido de conquista da autonomia da banda para deixar de serem meros acompanhantes dos músicos baianos. O grupo avançava na conquista dos espaços mesmo recebendo as vaias da plateia no festival.

Em todo caso, Rita Lee apontou um dado que informava sobre o grau de amadurecimento e autoconfiança do grupo, elementos que seriam necessários para a

⁸⁷ Rita Lee Apud OLIVEIRA, Roberto de. *Ovelha negra...* Op. cit.

⁸⁸ PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. *Os Mutantes: Hibridismo Tecnológico na Música Popular Brasileira* dos anos 60/70 In: III Encontro da ABET. *Anais do III Encontro da Associação Brasileira de Musicologia*, São Paulo, 2006 p.10.

⁸⁹ Rita Lee Apud GASPERIN, Emerson. Algo mais. *Show Bizz*. Nº 184. São Paulo. Novembro, 2000.

profissionalização. “Nós esperávamos menos do júri. Tínhamos pensado que eles fossem menos inteligentes. Quisemos mostrar o que é e o que pode ser a música brasileira, sem as coisas horrorosas que estão fazendo por aí”.⁹⁰

No segundo semestre de 1968, o movimento musical tropicalista chegava ao momento de maior expressão e relevância. Em junho, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP assistiu a um debate entre os que apoiavam as posições musicais de Chico Buarque, sendo uma ampla maioria, contra aqueles que apoiavam Caetano. A seguir, em agosto a casa noturna Som de Cristal, popular casa paulista de dança de salão, assistiu a um show previsto para ser o lançamento oficial do disco manifesto *Tropicália ou Panis et circenses*. Mas o evento foi também o momento de um encontro entre os artistas naquele momento identificados com o Tropicalismo, e um grupo considerado “cafona” pelo gosto vigente da MPB da época: Dircinha Batista, Dalva de Oliveira e Vicente Celestino.⁹¹ No mesmo mês, no Rio de Janeiro, *Os Mutantes* concorrem com a canção *Glória ao rei dos confins do além* em um festival promovido pela Rede Globo – o 2º Festival estudantil da MPB –, e sua canção é gravada no LP daquele certame. No mês seguinte, Rita, os irmãos Baptista e Antonio Peticov assistem ao lançamento do filme *As amorosas*, de Walter Hugo Khoury, no qual participam com uma música e Rita representa uma das personagens femininas em um ambiente *hippie* na galeria do *rock* paulista.⁹²

No cenário paulista, em setembro, foi a vez de novas caminhadas no avanço dos artistas sobre os espaços de visibilidade. Foi então que Caetano defendeu a canção *É proibido proibir* (Caetano Veloso) no 3º Festival Internacional da Canção - FIC, acompanhado pelos *Mutantes*. Naquela ocasião, o artista proferiu um discurso que ficaria célebre e que recolocava o lugar da juventude, acentuando a importância muito mais estética ou comportamental do que política de suas práticas.

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado; são a mesma juventude que vai sempre, sempre matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada (...) mas que juventude é essa, que juventude é essa?⁹³

⁹⁰ Rita Lee Apud CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. p.125.

⁹¹ NAPOLITANO, Marcos. *O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo...* Op. cit., p.510.

⁹² MUGNAINI JUNIOR, Ayrton. “*O futuro me absolve*” ...Op. cit., p.69.

⁹³ Cf. Ambiente de festival. Philips, 1968 Nº 365.257 PB [Compacto gravado ao vivo no TUCA]

Neste mesmo festival *Os Mutantes* defenderam a canção *Caminhante noturno* (Mutantes), como parte do avanço de sua estratégia de conquista de visibilidade. E como o discurso/*happening* de Caetano na eliminatória foi recebido pelo público com ovos, vaias e protestos, naquele 12 de setembro o grupo tocou seus instrumentos voltado de costas para a plateia. Eduardo Bay tendo interpretado também a trajetória realizada pelo grupo e sua visibilidade analisou o discurso de Caetano:

É interessante perceber como Caetano coloca apenas a presença dele e de Gil como responsáveis pelas realizações do Tropicalismo, ignorando em seu discurso a presença dos Mutantes, que tocavam ao seu lado no palco. Ainda que possamos entender essa atitude como nervosismo frente ao momento no palco, é, no entanto, um silêncio significativo frente ao que vimos demonstrando ao longo do trabalho no que se refere ao lugar de cada uma das personagens integrantes do movimento que passou a história sob a denominação de tropicália. Como em muitas outras vezes os Mutantes aparecem no discurso de Caetano como atores secundários no cenário do movimento tropicalista.⁹⁴

Muito embora Caetano tenha reconhecido mais tarde, em seu livro *Verdade Tropical*, boa parte da importância instrumental e sonora que representaram *Os Mutantes*, associados a Gilberto Gil, para o processamento sonoro da cruzada tropicalista,⁹⁵ naquele momento, no entanto, o grupo como um todo não estava disposto a deixar de se fazer notar na aparente balbúrdia em que consistia a proposta anárquica e antropofágica dos baianos. No 3.º Festival Internacional da Canção, a canção defendida pelos *Mutantes* foi *Caminhante noturno*, e a ideia de começar a demonstrar mais o próprio trabalho é sentida pelo grupo que decide inovar no figurino. Arnaldo se veste de Arlequim, de penacho azul na cabeça, Sérgio Dias Baptista vai de toureiro, com uma faixa hippie-indígena na testa, Rita Lee, acompanhada de Leila Diniz, visita o guarda roupa da TV Globo e encontra o vestido que a atriz usava na novela da emissora se caracterizando de noiva. Como Leila Diniz já havia causado polêmica com suas

⁹⁴BAY, Eduardo Kolody. *Qualquer bobagem: uma história dos Mutantes...* Op cit. p.81.

⁹⁵ Tardiamente Caetano reconhece o papel musical do grupo para o ciclo de shows que os artistas tropicalistas apresentavam, para além dos festivais, como as apresentações da casa de shows Boate Sucata, do empresário Ricardo Amaral. “Embora uma gravação de quatro números meus com os Mutantes, que saíram num compacto duplo, possam dar uma ideia do que estávamos fazendo. Eu usava o mesmo traje plástico verde e negro das apresentações do TUCA – creio que Gil e os Mutantes também mantinham o figurino – e levava às últimas consequências o comportamento de palco esboçado desde ‘Alegria, alegria’, estirando-me deitado no chão, plantando bananeira e enriquecendo o rebolado cubano-baiano do ‘É proibido proibir’. Mas o forte do espetáculo era o que Gil e os Mutantes faziam musicalmente com o material escolhido.” VELOSO, Caetano. *Verdade tropical...* Op cit., p.304.

aparções na praia e declarações na imprensa, a referência feita pelos *Mutantes* funcionou, dentro do contexto do festival, como provocação, e mesmo afronta àqueles que haviam se chocado com as entrevistas pouco comportadas da atriz⁹⁶, sugerindo assim uma quebra de tabus e adoção de um novo regime comportamental. Calado apontou na história d'*Os Mutantes* a reação da mãe de Rita quando assistiu ao espetáculo televisionado.

O que é isso, meu Deus? Essa menina vestida de noiva?!” Assistindo à transmissão do FIC pela televisão, a pobre dona Romilda tomou um susto enorme. Simplesmente não queria acreditar em mais aquela travessura da filha. Angustiado com as vairs e toda a confusão típica dos festivais, a religiosa mãe das irmãs Lee Jones repetia seu ritual sempre que torcia por Rita. Acendia velas e chegava até a rezar, em frente ao aparelho de TV, pelo sucesso dos *Mutantes*.⁹⁷

Logo depois da polêmica apresentação na final do FIC, Rita declara que “namora, mas não pensa em casamento”.⁹⁸ O clima da brincadeira em torno do casamento naquele ano em que *Os Mutantes* gravaram seu segundo disco não havia ocorrido somente no plano da composição. A canção *Rita Lee* (*Mutantes*) foi composta para fazer parte do repertório do segundo disco e apresenta um núcleo de sentidos que se desenvolve em torno do deboche performático do FIC. Juntamente com a canção *Banho de lua* (B. de Fillippi . F. Migliacci - versão Fred Jorge) , estas canções são indícios de uma nova crítica comportamental às imagens femininas. Tal crítica é reforçada quando se vê que a escolha da foto em que Rita Lee aparece vestida de noiva na apresentação do já referido festival, em setembro de 1968, foi a preferida para ilustrar a capa do LP que saiu em fevereiro.

A canção *Rita Lee* não foi apresentada em festivais e no entanto apresenta uma postura na construção de imagem artística diferente daquela que se considerava ideal aos astros da musica até então. Era a própria crítica ácida ao casamento formal que se constituía entre os integrantes do grupo *Os Mutantes*. Integrada ao conjunto, Rita Lee

⁹⁶ Cf. CLEMENTE, Ana Tereza. *Leila Diniz*. São Paulo: Globo, 2007. Trata-se da famosa entrevista do Pasquim, realizada em 1969 e que resultou em grande polêmica: “[...] Leila poderia ter sido presa – pelo menos essa era intenção do ministro Buzaid, que suspendeu o mandado de prisão, mas abriu inquérito policial. Na audiência que teve com o ministro Cerqueira teve de ouvir: ‘Doutor, a sua cunhada é uma imoral, ela não pode entrar em nossas casas.’ Leila prestou depoimento na Polícia Federal e assinou um documento em que se comprometia a não falar mais palavrões e a não fazer mais alarde sobre o amor livre.” p.26.

⁹⁷ CALADO, Carlos. *A divina comédia ...* Op cit., p. 139.

⁹⁸ MAGALHÃES, João. É a Ritinha, a Rita dos *Mutantes*. *Jornal da tarde*. Op. cit., p.11.

acabava sendo objeto de brincadeira do grupo e alter ego de si mesma, embaralhando o jogo de representações entre quem era a personagem da mocinha casadoira, e quem era a artista que a encarnava e se identificava com duas letras “t” numa débil e simbólica tentativa de se distinguir a pessoa física Rita Lee Jones da *performancer* Ritta Lee.

Ritta Lee

Ritta Lee foi passear /Vinte anos, namorar talvez / De azul e ela é infeliz / Suas mãos estão vazias / Por que estão tão frias? / Tanto amor pra dar / Ela quer ser feliz /Ela só quer seu par / Ritta Lee foi passear, /Ritta Lee vai encontrar o amor /Ritta Lee está a pensar ah... / Sonha um dia encontrar as mãos / Que com as suas virão conversar / Mas serão mãos vazias / E irão ser frias / Com amor pra dar / Que queiram ser feliz / Que queiram ser seu par / Ritta Lee está a girar ah... /Véu, arroz, igreja a rodar / De azul, como é bonito amar / Suas mãos não estão vazias, / Nem serão mais frias / Quanto amor pra amar / Ela já é feliz /Ela encontrou seu par.⁹⁹

Nesta canção, *Os Mutantes* realizam a descrição da busca pelo amor e união com a pessoa amada por parte de Ritta Lee, uma personagem que compartilha do mesmo nome da própria artista que atua como intérprete no grupo. O encadeamento narrativo vincula um ato corriqueiro como o de passear, ao namoro, e a canção perfaz também um trajeto que vai do namoro ao casamento. A narrativa propõe um estado inicial de desamor ou busca do objeto deste amor expresso nas três primeiras frases que salientam o estado disjuntivo quando afirma “de azul ela é infeliz”. A discursividade mantém a disjunção descrita pelo enunciador por meio das frases “Suas mãos estão vazias / Por que estão tão frias?”, que representam um estágio de insatisfação e dificuldades sugeridas que impediriam a conjunção amorosa.

O desejo da conjunção só pode se realizar para a personagem após um momento de evasão – “Tanto amor pra dar / Ela quer ser feliz / Ela só quer seu par/ Ritta Lee foi passear, / Ritta Lee vai encontrar o amor” – estado que permite efetivar este encontro com o objeto de seu amor e a consequente felicidade. A narração em terceira pessoa distancia e artificializa este tema caro às canções românticas que são parte da tradição lítero-musical brasileira. O ato de busca e de concretização do amor está a cargo do personagem que é representado como um simulacro dos sentimentos ali descritos, e não daquele que assume os valores da entoação e do canto, onde a identificação – entre

⁹⁹RITTA LEE.(Mutantes) *Mutantes*. Poligram, 1969.

quem canta e quem ouve – pode não acontecer. O eu-lírico assumido por Arnaldo Baptista que descreve a personagem Ritta Lee oscila entre a pilhéria e o deboche à procura da personagem, enquanto no nível da mensagem afirma a conjunção amorosa de Ritta Lee como valor positivo.

A canção se inicia com o prelúdio composto de fraseado ao teclado que simula piano com acordes de *Fox Trote*, que introduzem uma métrica rítmica 4x4 de moderado andamento com intervalos que produzem efeitos dissonantes. Esta ambientação sonora remete aos tempos do primeiro *rock* brasileiro e sua classificação como qualquer um dos ritmos dançantes apropriados da América do Norte como o *boogie woogie*.

A expectativa produzida no ouvinte seria a de escuta de uma “velha canção” do *rock* clássico ou da *Jovem Guarda* no Brasil, no entanto, da mesma maneira com que rompe com andamento e harmonia, rompe na abordagem temática semântica da letra. Representava uma ruptura com as perspectivas jovem-guardistas tanto sobre as imagens a respeito do casamento, quanto sobre a concepção na condução da construção da imagem do artista.

A estrutura harmônica da canção ocorre em razão da escolha pelo timbre dominante dos teclados, que produzem de forma simulada o piano e a produção de efeitos eletroacústicos que elegem o gênero do *Fox Trote*. No entanto, contraditoriamente, os aspectos semânticos da letra da canção estão informando o sucesso da conjunção romântica. Este conjunto produz estranhamento, pois não encontra pontos de semelhança com as composições brasileiras que até então eram produzidas com fins de ilustrar o amor romântico e passionalizado.

Considerando o projeto harmônico e enunciativo desta composição, somado à sua letra, pode-se deduzir que o tema da união amorosa e o casamento são relativizados enquanto valor social. Embora façam parte da busca individual da personagem performaticamente interpretada pela artista Rita Lee no palco, a reunião da letra e a tematização melódica produzem um efeito levemente sarcástico. Bateria e castanholas aparecem somente na metade da canção na composição rítmica lembrando as sonoridades latinas aboleradas, que ficam fora de lugar, reforçando a sensação de estranhamento.

A canção produz uma sensação de suspensão do tempo por transformar o *fox trote* inicial em uma espécie de cantiga de roda infantil, em que a emolduração da personagem que busca pelo amor se encontra como que fixada em um passado idílico, e o amor buscado ocorre já na plenitude da personagem representada.

A enunciação em falsete de Arnaldo Baptista, que se concentra no alongamento das vogais na quase totalidade dos ataques de forma levemente anasalada, produz um efeito de não reconhecimento dos sentimentos envolvidos na busca da personagem, tendo em vista que o alongamento das vogais deveriam oferecer um teor de passionalização que via de regra reforçaria o sentido da conjunção amorosa, ou a dor de sua perda quando é o caso, na tradição lítero-musical brasileira das canções de amor e fossa. A narrativa, portanto, descreve uma união que pode ser entendida ambigualmente como algo que não atinge um estado de realização completa, por já haver desde sempre na voz esta qualidade expressa.¹⁰⁰ A entrada das vozes de Sergio Diaz e da própria artista Rita Lee, ao cantarem o que seria o refrão, com vozes extremamente infantilizadas e agudas, liga-se ao fato de Ritta Lee, a personagem, contar com 20 anos e sua busca ser de um amor com quem vai se casar, no entanto, a voz indica imaturidade e ingenuidade, pois um passeio e um namoro se equivaleriam. Remete também às canções de roda e das brincadeiras infantis.

Como se vê, o tema do casamento, que toca numa corda sensível da percepção e expectativa burguesa, situava-se, para *Os Mutantes*, como performance ilustrativa no festival quando da apresentação de *Caminhante Noturno* e o uso do referido vestido de noiva evoluía para um complexo mais amplo. Tudo isso somado à capa do LP¹⁰¹ e à *Canção Banho de Lua*, que também faziam parte deste disco e recolocavam questões para o conservadorismo vigente.

Charles Jones, o pai de Rita, parecia partilhar da ideia de que as afrontas tropicalistas eram somente brincadeiras, afinal o conservadorismo da sociedade ainda contribuía para que o meio musical fosse entendido como algo fora da esfera das atividades produtivas, bem como as expectativas para o papel feminino ligado principalmente ao casamento.

Acho que até meu pai ouvir no rádio Ovelha Negra, ele não, não dava muito valor não, ele achava que de um momento para o outro o hobby musical iria acabar e eu iria fazer odontologia, minha mãe ficava mais preocupada, com a ideia que ela tinha do que era ser artista. Mas eu me lembro que uma vez ela viu, acho que foi no Festival Internacional da Canção, ainda época dos Mutantes, aí ela comentou pra mim. ‘– Olha eu pus, eu assisti, eu fiquei nervosa quando vocês iam aparecer, eu pus

¹⁰⁰ Ver sobre a adequação temática da voz aos conteúdos amorosos, que normalmente coincidem no ponto extremo dos conflitos aos contornos melódicos Cf. MACHADO, Regina. A voz na Canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2011, p.42.

¹⁰¹ Cf. BUSARELLO, Camila. *O que dizem as capas: uma análise semiótica sobre os discos da banda Os Mutantes*. Florianópolis: UDESC, 2011[trabalho de conclusão de curso Departamento de design] p.54.

uma imagem de Nossa Senhora Aparecida em cima da televisão pra proteger, depois eu soube que vocês foram classificados.’ Obrigada mãe, obrigada; não sei que. Só que depois, ela resolveu assistir a classificação né, quando eu fui de noiva, mas grávida. Aí ela teve um piripaque. Foi forte.¹⁰²

O Tropicalismo enquanto movimento e estética teve seu fim declarado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, no programa televisivo da TV Tupi, *Divino Maravilhoso*, iniciado em outubro de 1968. Nesse programa, seus integrantes, além de Caetano e Gil, exercitavam-se em várias performances e provocações ao bom gosto. As críticas e performances, muitas vezes agressivas, se dirigiam principalmente aos comportamentos conservadores da esquerda e da direita. No entanto, conforme apontado por Calado, Bay e Bartsch, *Os Mutantes* se constituíam como uma espécie de eixo sobre o qual inúmeras canções e momentos *happening* eram pensados. A ocultação da importância do conjunto dava-se no sentido oposto aos interesses de profissionalização e ocupação de espaços por parte *d’Os Mutantes*. Assim, aos poucos iam surgindo novas posturas frente aos festivais. Napolitano afirma que no âmbito da participação dos artistas e grupos em festivais, houve um franco momento em que a sensação dos cancionistas mais prestigiados foi a de desagregação da cena musical. Napolitano entende boa parcela destes artistas estavam imbuídos de um sentimento (mais do que de uma ideologia) na oposição ao regime militar. Um desgaste surgia desta relação entre a canção como veículo de mensagens que o momento reforçava. Sendo assim o conjunto de festivais da canção que eram os principais espaços de exposição dos artistas, mesmo durante o boom de 1968 já se encontravam em crise tanto como um evento cultural, quanto como um programa de televisão, levado a cabo pelos baianos.¹⁰³ A revista *Veja* dava o tom do desencanto com o qual os festivais iriam lentamente sair de cena a partir do final do ano.

O festival que em outros anos era o remédio, este ano virou a doença (uma espécie de câncer que se espalha indefinidamente) e começou a saturar um público que vai ou aplaude qualquer canção ou qualquer um. [...] Em outros anos, o festival da Record tremulava como uma bandeira salvadora. A “Banda” de Chico Buarque e “Disparada” de Geraldo Vandré venderam respectivamente 200 e 150 mil compactos em 1966, enquanto “Ponteio” de Edu Lobo (50 mil) e “Domingo no parque” de Gil (45mil).¹⁰⁴

¹⁰² Rita Lee apud OLIVEIRA, Roberto de. *Ovelha negra...* Op. cit.

¹⁰³ NAPOLITANO, Marcos. *A Música popular brasileira em 1968*. In: FICO, Carlos; ARAUJO, Maria Paula. 1968: 40 anos depois: história e memória. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009, p.92.

¹⁰⁴ A festa acabou. *Veja*. São Paulo. 11 dezembro 1968, ed. 14, p.58.

Rita Lee encontrava-se exatamente imbuída desta sensação quando afirmou antes mesmo do fim de 1968 e de se encerrar o 4º festival da MPB da Rede Record, “Imagina até a Telé aplaudiu a gente ! Ainda bem que sobra o Vandré, que nos ataca sempre. Os outros aceitaram porque não tinham outra alternativa”¹⁰⁵, anunciando ainda que não participariam mais de festivais. Neste outro festival, ao final daquele ano, *Os Mutantes* haviam concorrido com a canção *Dom Quixote* (Mutantes), e Rita Lee, em parceria com Tom Zé, havia defendido a canção *2001* (Rita Lee Jones, Tom Zé).

Como se pode verificar, a intenção de abandonar o ambiente dos festivais, como foi declarada por Rita Lee, não se concretiza plenamente, mas logo suas participações irão escassear. Ainda que em crise com o meio musical e fonográfico, aquele meio televisivo nos quais eram realizados os festivais ainda era uma excepcional janela de divulgação. Para *Os Mutantes*, o início do ano de 1969 até março foi de dedicação a uma temporada na Europa com fins de se apresentarem no MIDEM, o festival interno entre gravadoras do mundo todo, com uma passagem pelos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, em fevereiro, era lançado o segundo LP da banda, intitulado somente *Mutantes*. Durante julho e setembro participam do 4º Festival Internacional da Canção em que defendem a canção *Ando meio desligado* (Mutantes).

Em março de 1970 os projetos do grupo giram em torno do lançamento do terceiro LP – *A Divina Comédia ou Ando meio desligado*. Rita Lee logo após este lançamento, se envolve a partir de 10 de abril, com o *Nhô look*, seu primeiro *show* solo, que apesar de projetar sua imagem como artista independente, ainda mantém vínculos com o seu grupo. Da produção do seu show até agosto daquele ano, sai seu primeiro disco solo *Build Up*. As participações em festivais com inscrições de canções naquele ano praticamente não acontecem, no entanto, naquele que seria o 5º FIC, somente Rita Lee atua como jurada convidada.

O grupo passou por uma nova ausência dos palcos televisivos brasileiros quando entre outubro e dezembro uma nova turnê os leva para a Europa, com uma longa parada em Paris para gravarem no Estúdio Des Dames. *O Jardim Elétrico* é o quarto LP, lançado em março de 1971 contando inclusive com canções gravadas no estúdio francês. O grupo se envolveu em gravações semanais do programa *Som livre exportação* da Rede Globo de TV e na trilha sonora da montagem de William

¹⁰⁵Telé era uma frequentadora assídua dos festivais e que normalmente fazia coro e torcida nas vaias, apoiando os MPBistas. Rita Lee Apud CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes...* Op cit., p.151.

Shakespeare no espetáculo *O dois cavalheiros de Verona*, mas não defendem nenhuma canção em festivais. No último dia daquele ano Rita Lee Jones e Arnaldo Baptista se casariam para logo no início do ano de 1972 se separarem no programa televisivo de Hebe Camargo.¹⁰⁶

Em fins de 1971, a interpretação que faziam da cena musical brasileira e da necessidade de visibilidade leva *Os Mutantes* a uma reflexão sobre os caminhos da banda, e os ciclos mercadológicos em que se encontravam. Assim Arnaldo pensava aquele momento:

Tem outra coisa. Esse negócio dos ciclos já dá pra situar, aqui no Brasil. Houve um ciclo da bossa nova, com João Gilberto, Elis, que foi muito bonito, bonito mesmo, romântico, simples. Dentro da bossa nova mesmo, veio aquela época técnica, com Zimbo Trio, que também foi um negócio muito bonito. E tava numa época de final. A música pop mundial, agora, tá numa época como aquela, de final. Quer dizer final do ciclo. Atualmente, o que é mais novo é o rock-and-roll – um negócio já velho – mas, é mais novo em matéria de técnica, isto é usando tudo o que a eletrônica fez nesses últimos anos.¹⁰⁷

Rita Lee na mesma entrevista entendia a coisa em termos de positividade e negatividade. “Sei lá depois que a gente sai um pouco por aí, é que a gente vê que aqui tá uma fossa. E aqui tem tantas coisas lindas. Tantos lugares lindos pra se fazer, por exemplo, uns shows legais, ao ar livre, e num se pode fazer uma coisa dessas.”¹⁰⁸

O ideal pra gente, realmente, seria fazer discos, show, em vez de fazer televisão, por exemplo. Mas nos já experimentamos fazer isso – há uns dois anos atrás – e não aconteceu nada. Aqui para tocar um disco, por incrível que pareça, a gente tem que puxar o saco dos disc-jóqueis. Tem que passar por muitas coisas desagradáveis que nós não gostamos. Nós já experimentamos ficar sem fazer essas coisas, mas não deu certo. Tem que fazer televisão, tem que fazer essas coisas chatas.¹⁰⁹

E quando perguntados pelo repórter sobre uma suposta viagem para Inglaterra, na qual eles iriam comprar um antigo moinho, afirmam não poder sair do Brasil por causa do faturamento que as festas do interior oferecem ao grupo.

¹⁰⁶CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes...* Op cit., p.258.

¹⁰⁷Arnaldo Baptista Apud. COHN, Sergio; JOST, Miguel. Entrevistas O Bondinho. Rio de Janeiro: Beco do azogue, 2008, p.35.

¹⁰⁸ Rita Lee Apud. COHN, Sergio; JOST, Miguel. Entrevistas O Bondinho. Rio de Janeiro: Beco do azogue, 2008, p.35.

¹⁰⁹ Arnaldo Baptista Apud. COHN, Sergio; JOST, Miguel. Entrevistas *O Bondinho...* Op cit.

Ritta: Esse ano foi o melhor e sem festival, sem Shell, sem Fenit. A única coisa que encheu um pouquinho o saco foi o Som Livre.

Sérgio: É, o quando nós pegamos já tava no fim, tava virando Fino da Bossa aquele negócio...

Ritta: É bem Fino da Bossa.

Sérgio: A gente não fazia mais nada do que esculachar. A gente ia lá e esculachava. O Som Livre virou o “cabeludo festivo”, né?¹¹⁰

No clima de fim de feira¹¹¹ que a ressaca ditatorial infringia aos produtores de cultura, *Os Mutantes* lançam seu 5º e último disco em que Rita Lee participa¹¹², *Mutantes e seus cometas no país do baurets*, em abril de 1972. No mesmo ano acontece a participação em seu último festival, o VII FIC, no qual eles defendem a canção *Mande um abraço pra velha*. É sintomático que a falência do modelo dos festivais tenha sido também a falência da aliança artística entre Rita Lee Jones e os rapazes d’*Os Mutantes*. O elemento de “brasilidade” presente no repertório do grupo, em parte sob inspiração tropicalista, era trabalhado de forma diferente por ela e pelos rapazes do grupo. Muito mais que a brasilidade como um valor, a interpretação que parecia prevalecer questionava como deveria ser aplicado o filtro do *rock* e do *pop* internacional ao material autoral que seria produzido.¹¹³

Os vários momentos em que *Os Mutantes* criavam a cada festival situações limite entre artista e público, eram portanto tentativas de conquista de autonomia musical. Atuavam aprofundando a crítica comportamental, visando ganhar os espaços que os impulsionavam em direção à profissionalização. Muitas vezes, no entanto, tais posições assumidas acabavam por afastá-los criticamente do meio televisivo.

¹¹⁰ Apud COHN, Sérgio; JOST, Miguel. Entrevistas *O Bondinho...* Op cit., p.36.

¹¹¹ Napolitano indica que os festivais começaram como fórum de discussões, como uma maneira de se problematizar a canção latino-americana e acabaram com feira de exposição de produtos e novidades, pouco preocupadas com as ambições estéticas ou críticas. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção...* Op cit.

¹¹² Excetando-se o disco *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida* creditado a ela como segundo disco solo, mas que na verdade era um álbum com participação de todo o grupo. Este disco não deveria ser lançado na perspectiva da gravadora, que entendia ser prejudicial lançar um segundo disco dos Mutantes no mesmo ano. Assim foi produzido com crédito a ela para contornar as diretivas empresariais, e ao mesmo tempo poderia ajustar tensões dentro do grupo sobre a ausência da participação dela no disco anterior. No terceiro capítulo o disco será melhor abordado.

¹¹³ De acordo com algumas interpretações “Expressar a brasilidade não era um desejo em si do grupo, porém uma representação construída pela gravadora e pelos produtores com o objetivo de demonstrar ou vender o exotismo do trio.” As falas de Rita Lee Jones algumas vezes mostravam as discrepâncias quanto ao quesito “brasilidade”, enquanto Os mutantes se dirigiam mesmo que inconscientemente, ao internacional-popular, não desenvolviam um projeto sólido de intervenção para a música brasileira, tal como Rita Lee que cada vez mais adere a esta perspectiva. SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí*: Op. cit. p. 133.

Após o inflamado *happenig* de Caetano Veloso, e o vestido de noiva usado por Rita Lee, as apresentações d’*Os Mutantes* iriam cada vez mais explorar as contradições entre a pretensa seriedade do ambiente dos certames, e a ruptura proposta pelo Tropicalismo. Eduardo Bay identifica que muito embora os “líderes” do Tropicalismo – Caetano Veloso e Gilberto Gil –, tenham se apresentado no ano de 1968 com roupas absolutamente incomuns, como uma roupa de plástico ou uma toga colorida respectivamente usadas pelos dois em suas defesas de canções, em absoluto elas eram mais provocadoras e diversas e ainda “absurdas e debochadas para as convenções”¹¹⁴, quanto aquelas que seriam escolhidas pelo grupo que tinha em Rita Lee a principal responsável pela seleção de figurinos que definia o caráter performático do grupo.

Assim, no 4º Festival da MPB (TV Record), para a defesa da canção *Dom Quixote*, Rita Lee escolheu se vestir de Dulcinéia. Para os rapazes optou-se por uma armadura medieval, vestida em Arnaldo, enquanto Sergio iria de Chacrinha. A revista *Veja* transformava essa provocação em verdadeira polêmica sobre moda em uma chamada específica com o título “O dilema extramusical dos baianos: com que roupa eu vou”, parte da matéria de cobertura do festival.

Para os tropicalistas a roupa faz parte do espetáculo: se a canção se chama Dom Quixote os mutantes cantarão com trajes medievais; em 2001 modinha caipira sobre a era espacial; os interpretes vestem alternadamente macacões de astronauta e roupas de caipira.¹¹⁵

Enquanto para o empresário Guilherme Araujo, as preocupações eram a disciplina e o investimento no figurino, para Rita Lee:

Uma apresentação é um todo. Como fazemos musica que quebra os padrões tradicionais, nossa roupa também terá de representar uma ruptura. Em nós isso cola. Se acham que não imaginem o Agnaldo Rayol entrando no palco vestido de toureiro, ou a Ângela Maria vestida de noiva.¹¹⁶

Mas o grupo, apesar da disciplina que desejava Guilherme de Araújo, na defesa da canção *2001*, por exemplo, iria vestido todo de branco como fantasmas, tendo em vista que as transmissões televisivas não conseguiam captar com acuidade os trajes brancos. Neste caso, ironicamente, *Os Mutantes* “apareceriam” mais à medida que “desapareciam” visualmente na tela das TVs. As situações limites causavam interesse e

¹¹⁴BAY, Eduardo Kolody. *Qualquer bobagem: uma história dos Mutantes...* Op cit., p.90.

¹¹⁵ Existe algo de concreto nos baianos. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 13 de novembro 1968, p.55.

¹¹⁶ Idem.

repercussão, e Tom Zé reconhecia a participação musical ativa com que Rita Lee havia interferido em sua canção *Astronauta libertado*, transformando-a na canção inscrita com o nome de *2001*. “Muitos pensaram que 2001 se inspirava na odisseia espacial filmada por Stanley Kubrick. Explica Tom Zé: ‘É a letra mais tabaroa (* - mulher simples do campo) do mundo, e a Rita dos Mutantes fez para ela uma música caipira por que teve espírito crítico’.”¹¹⁷

No 4º FIC, de 1969, quando da defesa da canção *Ando meio desligado*, uma das músicas de temática mais romântica do grupo até então, Rita Lee, visando o deboche em mais uma das situações-limite, escolhe o figurino – para Sérgio um poncho, para Arnaldo um casaco de pele de onça. Ela mesma vestiria uma jardineira com barriga postiça, visando ironizar Tuca, uma gorda cantora de MPB com certo sucesso na época. No entanto, os aplausos da plateia do festival e a conquista do segundo lugar entre 18 concorrentes, que os coloca na próxima fase, deixaram o grupo desconfiado sobre sua aceitação.¹¹⁸ Para a etapa do FIC do Rio, realizada no Maracanãzinho, Rita retornaria uma ideia antiga; ela foi vestida de noiva, só que desta vez acrescentou uma proeminente barriga de grávida.

Em meio a todo falatório que sucedeu o festival, até Rita foi acusada de plágio. Disseram que a ideia de entrar no palco como uma noiva grávida fora copiada do filme *Funny Girl*, no qual a cantora Barbra Streisand aparecia com idêntico visual. Questionada pelos repórteres, Rita jurava que tinha pensado nisso muito antes de ver o filme. Seu plano original era continuar a piada nos festivais posteriores. No ano seguinte, entraria no palco com o suposto filho, já crescido, além de um novo bebê a caminho na barriga. Assim a cada ano a família ficaria maior.¹¹⁹

No foco das contradições entre o choque a ser provocado nas plateias e a necessária profissionalização, a indústria fonográfica ia capitaneando a imagem iconoclasta que, como se verá logo à frente, à medida que a década de 1970 avançava, o grupo não gostasse de ver identificada como tropicalista.

A curta e marcante história dos mutantes produziu cinco Lps, muitas separações e encontros, mas Rita Lee, hoje acredita que o fenômeno do trio jamais ultrapassou as fronteiras paulistanas.

¹¹⁷ Idem, p.54.

¹¹⁸ CALADO, Carlos. *A divina comédia ...* Op cit., p. 197.

¹¹⁹ Idem, 199.

Nunca significou estouro de vendagem de discos e muito menos ocupou o hit parade.¹²⁰

“Não se queria ser popular, não se pensava nisso. Se pensava em fazer barbaridades” lembra Rita Lee, que de acordo com Echeverria, no momento de auge com os tropicalistas, fazia coleções de caixinhas de fósforo, selos e bolinhas de gude. Além disso, era leitora de ficção científica, com pouca paciência para romances, e aficionada pelas palavras cruzadas, quebra-cabeças e por dinheiro que lhe permitia “para comprar roupas, muitas roupas, balas, sorvetes e comidas chinesas, japonesas”.¹²¹

Conectada ou não as suas viagens de ácido, Rita acaba buscando simultaneamente a festa e a crítica. Sua luta nada tem de engajada, no que toca à maneira como tradicionalmente se compreendia a crítica política à época, mas se situa fortemente contra a hipocrisia e a carece de instituições acomodadas sob a ditadura militar. A personagem “Ritta Lee”, que dá vida às cenas dos shows, funciona como outra linguagem, permeando, complementando, discutindo e, às vezes, até se desconectando das canções. Um discurso transgressor, do deboche e da piada, provocador. Em parceria com os irmãos Baptista, as canções jogam com esse arsenal irreverente, mas efetivamente é com as performances que a atuação de Rita Lee fica mais claramente enfatizada. Cabia a ela as aparições em cena, dando vida às excelentes e técnicas atuações musicais dos rapazes fosse em shows, em fotos promocionais do grupo, ou mesmo às imagens presentes nas capas do LPs.

A aparente contradição expressa na fala de Rita Lee sobre a popularidade e o ato de “barbárie” ou de “esculacho”, demonstra o quanto era distintamente percebido pelo grupo, e em particular por Rita Lee Jones, o *happening* tropicalista. A perspectiva de *Os Mutante*, além de revelar uma crítica comportamental à sociedade como um todo, elogia a televisão, sua principal divulgadora. O foco do problema volta-se para os filtros com os quais se bebia da cultura americana. No mês de janeiro de 1972 os rapazes concedem uma entrevista apontando suas posições.

Quando você diz a palavra “tropicalista”, o som dela já sofreu um desgaste tão grande que virou outra coisa que os Mutantes, o Gil, Caetano, Rogério Duprat e todo o nosso pessoal nem tinha pensado. O tropicalismo surgiu num disco chamado tropicália, onde a gente resolveu fazer ver aos brasileiros que o barato legal é, por exemplo, o Chacrinha e não o Silvío Santos. Quer dizer, o barato não era tentar imitar um programa

¹²⁰ECCHEVERRIA, Regina. *Rita uma mutante de coração...* Op. cit., p.13.

¹²¹Idem. *Ibidem*.

americano, mas era fazer uma coisa brasileira. A gente vê o Mat Monroe no Chacrinha, o Chacrinha tira o maior barato dele, o cara é agredido, etc. A gente chega naquele outro programa, os caras chegam e falam: “Por favor me dá a honra...” Então a gente ficou revoltado e fez a Tropicália: papagaios verdes, árvores, bananas, todas aquelas coisas. Agora, daí ao desgaste que sofreu essa coisa, foi por muitos motivos. Quer dizer, quando os mutantes apareciam com roupas medievais, os caras diziam que era tropicalismo, mas não tinha nada que ver. Quando o Caetano fazia uma p... agressão, os caras diziam que era tropicalismo. Quer dizer, foi desgastando, né? Então nós terminamos com isso, mas o nome continuou na cuca dos caras. O problema é mais semântico que qualquer outra coisa.¹²²

No contexto de 1972, às vésperas de perderem Rita Lee e se voltarem para a aventura do *rock* progressivo, os rapazes faziam o balanço de seu percurso junto ao tropicalismo e já eram capazes de relativizar seus papéis e o dos baianos no âmbito do movimento.

Mas ainda que o grupo não fosse ligado em política, e muitas vezes fizesse questão de demonstrar isso publicamente, toda a crítica comportamental que se manifestava no conjunto das canções d’*Os Mutantes* não deixou de chamar a atenção das autoridades que se preocupavam com o grau de politização que os festivais adquiriam no curso daqueles anos. Muitos são os exemplos a serem lembrados, sobretudo se observarmos o olhar dos censores sobre outros integrantes do cenário musical brasileiro próximos ao grupo.

O *happening* de Caetano Veloso no TUCA havia citado a artista Norma Bengel, recentemente agredida no espetáculo Roda Viva. Norma era considerada como “conhecida agitadora e ideologicamente comprometida com grupos subversivos [...] uma Jane Fonda brasileira”¹²³, conforme resumiam os elaboradores dos cursos do SNI que viriam a treinar os censores da Secretaria de Censura e Diversões Públicas - SCDP, sob comando de Rogério Nunes.¹²⁴

Ainda durante o ano 1968, durante a participação do grupo com Caetano Veloso, nos shows na Boate de Ricardo Amaral, um susto levou *Os Mutantes* a saírem pela porta dos fundos quando foram avisados que a polícia aguardava a saída dos artistas lá fora. Tal movimentação aconteceu a partir da denúncia de um juiz de direito que

¹²² Arnaldo Baptista Apud. COHN, Sergio; JOST, Miguel. Entrevistas *O Bondinho...* Op. cit., p.37. (O Bondinho, janeiro, 1972).

¹²³ CURSO SNI. Apud GONÇALVES, Francisco. Censura foi arma política da ditadura militar. *Jornal do Brasil*. 19 de dezembro 1992.

¹²⁴ A Secretaria de Censura e Diversões Públicas – SCDP mais tarde na dinâmica organizacional do Estado passou a Departamento de Censura e Diversões Públicas atendendo pela sigla DCDP.

registrava em boletim policial que o hino nacional teria saído da guitarra de Sérgio.¹²⁵ Também o estandarte de Hélio Oiticica que homenageava o bandido “cara de cavalo” foi compreendido como propaganda subversiva, o que levou a boate a fechar as portas.

Mais tarde foi a vez de Caetano e Gilberto Gil serem presos sob acusações de infração à moral e aos bons costumes.¹²⁶ Santuza Cambraia Naves afirma que os discursos ambíguos e inclassificáveis que Caetano e *Os Mutantes* veiculavam colocavam em alerta tanto os opositores à esquerda, quanto aqueles à direita

O fato é que, ao proceder de maneira irreverente com relação aos dogmas da esquerda tradicional, Caetano confundiu as polaridades políticas e criou um identidade pública inclassificável, o que lhe angariou, [...] opositores à esquerda – “os estudantes” – e à direita – “ao país de família”. Assim, a linguagem ambígua desenvolvida por Caetano mostrou-se bastante peculiar entre os dois “fogos” da cena política. E é importante lembrar que Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos em 1968 como infratores da moral e dos bons costumes e não propriamente por motivos de subversão política, o que indica que a sua transgressão se configurou no plano cultural.¹²⁷

Os Mutantes puderam se livrar da prisão, mas não escaparam e de uma viagem estratégica, a convite da gravadora, para participarem de um festival europeu, forma encontrada para tirá-los de circulação.

As primeiras canções dos festivais que começaram a passar nas instâncias da censura prévia incluíam *Dom Quixote* como uma das vetadas. Entendeu-se que haveria estímulo à revolução política nos versos “dia há de chegar / e a vida há de parar/ para o Sancho descer pro Quixote vencer”. Outro verso “armadura e espada a rifar” também foi entendido como crítica ao Exército Brasileiro. Judith de Castro Lima, a encarregada da censura paulista, não liberou mesmo com as alegações de Rita Lee Jones de que a espada e a armadura eram somente as armas de Dom Quixote, sem alusão política nenhuma.¹²⁸

Saggioratto afirma que o *rock* de modo amplo, naquele momento se encontra muito mais submetido às questões da censura moral, que é baseada em padrões comportamentais pré-estabelecidos. Esta vigilância compreendia um conjunto de atitudes “impróprias” vista pelos olhos dos censores, ou seja, atos que os censores

¹²⁵ CALADO, Carlos. *A divina comédia ...* Op. cit., p. 145.

¹²⁶ Cf. VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical...* Op. cit. 307.

¹²⁷ NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.112.

¹²⁸ CALADO, Carlos. *A divina comédia ...* Op. cit., p. 147.

consideravam inadequados, ameaçadores ou contrários à moral, bons costumes e segurança nacional.¹²⁹

Por ocasião da prisão de Gilberto Gil e Caetano Veloso, o pai de Rita Lee, seu Charles, é chamado a depor. Em seu depoimento defende Gilberto Gil em virtude de tê-lo conhecido antes da detenção dos tropicalistas. Havia a possibilidade de uma intimação também aos jovens integrantes do grupo. Calado informa que à época dizia-se que *Os Mutantes* eram tão jovens que se fossem presos a imagem do Exército poderia ficar arranhada. Assim uma prisão ou intimação direta a eles jamais ocorreu. Outra especulação debruçava-se sobre o fato de que a ligação dos pais dos irmãos Baptista com o governador Adhemar de Barros deve ter sido levada em conta pelos militares, evitando uma ação mais efetiva.¹³⁰ Mas o fato é que coube ao pai de Rita Lee, a única moça do grupo, oferecer uma versão da perspectiva d'*Os Mutantes* sobre os fatos que levaram os dois artistas a serem presos em fins de 1968.

Uma canção posterior do grupo intitulada *Cabeludo patriota* também terá problemas com a censura prévia no ano de 1972. O que se pode perceber nos dois casos em que *Os Mutantes* foram alvo da censura, é que seus vetos passam pela ordem da censura política a rigor e são no sentido de desarticular uma possível conexão entre a cultura de esquerda e a capacidade de mobilização da classe média, a qual o tipo de produto de canção internacionalizante dos rapazes se dirige.¹³¹

Deve-se levar em conta que os problemas que *Os Mutantes* tiveram com o aparato censório, até 1972, foram mais da ordem de censura aos conteúdos de suas canções do que a todo o aparato espalhafatoso de suas performances em festivais e shows, que realizavam uma dura crítica aos comportamentos burgueses. No entanto a censura moral que se instalaria durante a segunda metade de década de 1970, não os atingiria frontalmente, pois a partir daquele momento o grupo se encontrava em franca dissolução.

Carlos Fico aponta para a permanência da censura de diversões públicas, que nunca deixou de existir legalmente no Brasil desde os tempos do regime varguista. Lembra ainda que pessoas comuns cobravam aos órgãos instituídos ações para coibir abusos sobre os temas considerados indecentes ou que contrariavam o que entendiam

¹²⁹ SAGGIORATO, Alexandre. *Rock brasileiro dos anos 1970: transgressão comportamental x censura moral*. I Encontro Internacional de estudos do Rock. UNIOESTE: Cascavel, 2013.

¹³⁰ CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes...* Op. cit. p.161.

¹³¹ Mais detalhes a respeito destas ordens de veto serão examinadas no segundo capítulo, que conjuga aspectos do mercado fonográfico que veiculam os produtos cancionais do grupo.

como bons costumes.¹³² Os mecanismos de controle e vigilância aconteciam por meio de uma série de caminhos como, por exemplo, cartas de pessoas comuns, que eram recebidas nos departamentos da repressão, cobrando providências para as imoralidades verificadas na TV ou rádio. Havia também as redes informais de censores dos censores. Esta rede era constituída de mulheres de autoridades militares que, nos casos em que o censor deixava escapar algum tema considerado imoral, comunicavam a “falha” ao general Antonio Bandeira, diretor geral do Departamento da Polícia Federal DPF.¹³³

No entanto, não se pode deixar de observar que Rita Lee e sua presença feminina brincando com performances que criticam as moralidades burguesas, em um meio de divulgação tão amplo como os festivais e outros programas de televisão, deveriam deixar em alerta autoridades que já haviam se manifestado no caso de Leila Diniz e de Norma Bengel. Só como fruto do acaso pode-se explicar não haver uma represália mais séria aos comportamentos de Rita Lee, ou de uma percepção que determinadas transgressões são permitidas aos mais jovens no período de sua transição ao mundo adulto.

Rita Lee, com os Mutantes, provocou celeuma quando uma expressão criada por eles, francamente grosseira, veio ao palco e em seguida às ruas, disseminada pelo Pasquim (fiel combatente da gravidade dos tempos), através do personagem-símbolo do tablóide criado por Jaguar, Sig (mund Freud!), que assume o gesto. Na canção Top-Top, gesto e impropriedade não são apenas formas de riso, mas também de revide e alerta.¹³⁴

No *Pasquim*, outros personagens como o Fradim eram os que mais frequentemente apontavam contradições da sociedade e naturalizavam o gesto sarcástico.

¹³²Cf. FICO, Carlos. Prezada censura. *Topoi*. Revista de História, Rio de Janeiro: UFRJ. n. 5, pp. 251-286, set. 2002: “é possível distinguir a dimensão moral e a dimensão estritamente política seja na censura da imprensa, seja na censura de diversões públicas. Naturalmente, porém, prevalecia no caso da imprensa a censura de temas políticos, tanto quanto os temas mais censurados no caso das diversões públicas eram de natureza comportamental ou moral.”

¹³³ Cf. SILVA, Alberto Ribeiro. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994, p.103.

¹³⁴ PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. *Mutações em cena: Rita Lee e a resistência contracultural*. Revista de Ciências Humanas. Ciências Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes. Ponta Grossa: UEPG, 11 (2): 7-20, dez. 2003, p.11.



Fonte: http://ensaiosantropologicos.blogspot.com.br/2011_09_01_archive.html

O signo do inapropriado a uma mulher, a lógica do “esculacho” e das “barbaridades” inauguram uma nova visibilidade e maneiras de ser para a artista que se encontra no meio musical e fonográfico. Mas, ao mesmo tempo, a ruptura proposta pelo grupo encontra limites, e é apenas aos poucos que a sociedade irá se abrir para a absorção dessa crítica, à medida que a década de setenta avança.

Rita Lee é a filha que nenhuma mãe desejaria ter, a despeito de seu ar angelical. Através de um feminismo sem bandeira, Rita ocupa os palcos e se espalha pelas ruas. Como Leila Diniz, Rita Lee jamais encampou a discussão pontual feminista, que, afinal, apenas se iniciava como movimento social contemporâneo, naquele momento, no Brasil e no mundo. Mais do que a delação brava e rancorosa, seu feminismo usou a arma do ridículo na paródia, espantando um conservadorismo que foi visto como anacrônico e conivente com o Estado militar, cuja oposição foi tomando grande parte da sociedade na década 70.¹³⁵

É revelador o fato que as canções d’*Os Mutantes*, que na 3ª e 4ª edições dos Festivais haviam se classificado entre as dez primeiras, não tenham sido gravadas nos discos que eram produzidos como uma das formas de comercialização, divulgação e premiação dos artistas. *Caminhante Noturno*, 6ª colocação em 1968¹³⁶ e *Ando meio desligado*, 10ª colocação em 1969¹³⁷, não receberam registro nos discos. Como forma de comparação é possível citar outros artistas mais polêmicos, como Caetano Veloso, que gravou sua canção *É proibido proibir* no terceiro volume dos referidos LPs, mesmo

¹³⁵ Ibidem, p.14.

¹³⁶ III FESTIVAL Internacional da canção popular – Vol. III. Odeon, 1968 MOFB 3567 BOX Festivais da canção Vol. 1.

¹³⁷ VI FESTIVAL Internacional da canção popular - Vol. I. Odeon, 1969 MOFB 3599 BOX Festivais da canção, Vol. 1.

tendo se auto desclassificado em 1968. *Os Mutantes* ganharam uma gravação da canção *Mande um abraço para a velha* no material dos festivais somente na 7.^a edição, referente ao ano de 1972.¹³⁸ Outros *rocks* naquele ano também mereceram atenção, como a canção *Let me sing*, de Raul Seixas, que foi também gravada naquele disco. Os tempos e a interpretação sobre o significado do *rock* e sua aceitação, desde quando *Os Mutantes* e os *Beat Boys* se apresentaram pela primeira vez nos festivais, haviam se transformado significativamente até aquele momento.

Para os irmãos Baptista e para Rita Lee Jones, a etapa da profissionalização, divulgação e amadurecimento como artistas havia se encerrado com o fim dos festivais. Mas a sociedade não necessariamente acompanhava os passos do *rock* na mesma velocidade que a revolução de costumes ocorria no restante do mundo, nem com a rapidez daqueles que, como eles, conseguiam se manter atualizados sobre o cenário musical mundial.

¹³⁸ VII FESTIVAL Internacional da canção popular – Som Livre, 1972 SSIG-1017 BOX Festivais da canção, Vol. 2.

CAPÍTULO 02

Tecnicolor: Participação de Rita Lee com *Os Mutantes* na obra discográfica

Trupe tropi

1 –A ordem é apreender e queimar. Polícia à paisana se infiltra, a rapêize do bêizi saca. Tensão no ar. Um tiro. Um corpo que cai.

2 –Revolta. Gás lacrimogênio, balas d borracha, cassetetes e pancadaria “roqueiros, entreguem suas malditas guitarras” A rapêize se cala.

3 –Reaças fazem passeata anti guitarra “a MPB não se curvará ao imperialismo americano” gritam eles. Intelectuais da santa ignorância.

4 –Hoje seus filhos e netos são roqueiros. O Tropicalismo resgatou a MPB da visão tacanha dos puristas. Sambeletrônico. Rockarnaval.

(*Storynhas*- Rita Lee)¹

No cenário pós 1968, Napolitano entende que os festivais e os interesses industriais do mercado de música tinham convergido para uma expectativa do gosto médio, e os tropicalistas haviam, através do deslocamento dos códigos da comunicação de massa, realizado um choque cultural das audiências. Os festivais, nesse sentido, apesar de se encontrarem desgastados e sofrerem críticas dos nacionalistas e da ala vanguardista, ainda eram espaços que deveriam ser ocupados, mas sem a ingenuidade dos primeiros tempos em que se via neles um lugar privilegiado de afirmação da MPB contra a massificação ou a internacionalização do gosto musical.²

Na fase de consolidação da indústria fonográfica, nos anos 70, houve o desenvolvimento da MPB que referenciava o *pop-rock* estrangeiro³ e que era mais

¹ LEE, Rita. *Storynhas* /Rita Lee; ilustrações Laerte – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das letras, 2013.p.55.

² NAPOLITANO, Marcos. *A música popular em 1968*. In: FICO, Carlos; ARAUJO, Maria Paula. 1968: 40 anos depois: história e memória. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 102.

³ Após a emergência da Tropicália, inúmeros cancionistas por todo o país buscaram articulações entre a música brasileira e uma referência direta aos timbres e instrumentações elétricas mais pesadas. Como exemplo podemos citar Moraes Moreira com o grupo dos Novos Baianos que traziam ao lado de cavaquinhos, guitarras elétricas convivendo pacificamente. Havia também o trio Luís Carlos Sá, Zé Rodrix e Gutemberg Guarabira que articulavam estes timbres considerados “estrangeiros” a viola sertaneja o baião e o rasqueado. Outro que pode ser citado ainda foi o mineiro Beto Guedes. Em todos os casos, quase todos de procedência universitária que haviam sido marcados pela exposição aos timbres repudiados no início da década, e acabam popularizando marcações rítmicas, formas e estruturas de arranjos e instrumentação a um público mais abrangente. Agiam entre a simples assimilação, cópia ou competente integração em função da competição com o crescente aumento de vendas de produtos

modernizada em termos de tecnologia, ao mesmo tempo em que houve aumento dos números de lançamentos de discos de matrizes estrangeiras, superando em vários momentos os lançamentos de artistas nacionais.⁴

Segundo Marcia Tosta Dias,⁵ o crescimento do mercado dos bens culturais no Brasil das décadas de 1970-80, muitas vezes esteve vinculado ao setor de bens de consumo duráveis. A expansão desse mercado interessava profundamente à ideologia do “desenvolvimento com segurança” vigente no período do governo militar no país, ideologia que buscava integrar a modernização conservadora à implantação da indústria cultural, fornecendo a infraestrutura necessária.

O mercado fonográfico, até 1970, conhecia crescimento apenas vegetativo, até a arrancada significativa, ligada à infraestrutura oferecida pelo regime militar e às inúmeras facilidades de crédito na aquisição de eletrodomésticos. Entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresce em 813% e o faturamento das empresas fonográficas tem aumento, entre 1970 e 1976, de 1375%.⁶

Ortiz⁷, de modo geral, aponta para a aproximação da mídia com a arte de vanguarda no país. A autonomização da cultura de forma ampla e ligada a valores universais, ou mesmo internacionalizantes, era portanto concomitante a construção de uma cultura de mercado geral. Ambiente que criava um mercado de bens simbólicos e em tensão com o Estado e a sua persistente noção de uma integração nacional.

O passado clássico nós não possuíamos. No Brasil, como vimos, existiu uma correspondência histórica entre o desenvolvimento de uma cultura de mercado incipiente e a autonomização da esfera de cultura universal. Dois acontecimentos simbolizam bem esta simultaneidade: a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia e o advento da televisão, eventos que se seguem no curto espaço de dois anos. Foi este fenômeno que permitiu um “livre trânsito”, uma

culturais, normalmente americanos, gravados das matrizes fonográficas e colocados em circulação no Brasil.

⁴ GROppo, Luís Antonio. *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80*. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 1996. [Dissertação de mestrado em sociologia].

⁵ DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000, p.51.

⁶ ORTIZ, Renato. *A moderna Tradição brasileira: cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006 p.127.

⁷ Idem, ibidem. p.115 Ortiz aponta que naquela conjuntura o Estado com sua Ideologia da Segurança Nacional assumia o papel que era reservado as religiões nas sociedades “tradicionais”, de soldagem orgânica dos diferentes níveis sociais em função de metas e objetivos comuns desejados pelos dirigentes e projetados sobre a sociedade, como se fosse pressupostos comuns desejados por todos. O controle da cultura nesta perspectiva assume contornos que incidem diretamente sobre os indivíduos, na consecução de determinados objetivos discursivamente apresentados em nome da eliminação das disfunções.

aproximação de grupos inspirados pelas vanguardas artísticas, como os concretistas, aos movimentos de música popular, da Bossa Nova e do Tropicalismo.⁸

A reunião das emissoras de TV, que apostavam na fórmula dos festivais por se revelar um grande filão, assim como a indústria do disco baseados nas enormes audiências destes festivais, acabava por promover uma sinergia empresarial que orientava para lançamentos tanto de novas edições dos festivais, quanto de discos relacionados ao certame. A fórmula seguida era principalmente aquela aplicada ao III Festival de MPB da TV Record de 1967.

Mas o III Festival, não foi apenas sucesso entre os espectadores. A presença da indústria fonográfica era mais organizada do que em 1966. Capitaneados pela Philips, que trouxe para si a posse dos fonogramas das canções classificadas, os festivais como um todo, mas sobretudo os da Record, ajudavam a consolidar a posição e os interesses das gravadoras junto aos consumidores de música brasileira. Em 1968 a estratégia da indústria fonográfica se consolidou: ao invés de esperar o resultado do festival e concentrar a promoção em torno das músicas vencedoras, passou-se a promover todas as canções do festival, através de álbuns que reuniam todas as classificadas.⁹

Enquanto no Rio de Janeiro as gravações dos Festivais Internacionais da Canção ficavam oficialmente a cargo das gravadoras Codil e Odeon, em São Paulo a Philips procurava suas próprias estratégias de consolidação de seu mercado no Brasil.¹⁰

Conforme visto ao final do capítulo anterior, a gravação das canções dos festivais em um conjunto de LPs¹¹ que agrupavam o conjunto das canções inscritas, era uma estratégia de venda em três etapas: as músicas ainda não classificadas, depois as classificadas, por fim as mesmas músicas nos álbuns ou compactos dos compositores e/ou intérpretes. Nestes discos *Os Mutantes* não foram gravados da mesma forma que seus pares tropicalistas.

Quanto às decisões da indústria do disco de deixar de gravar o material d'*Os Mutantes* nos discos que deveriam conter o conjunto das canções dos FIC na fase do

⁸ Idem, ibidem P.105

⁹ NAPOLITANO, Marcos. *A música popular em 1968...* Op. cit.102.

¹⁰ André Midani relata como os eventos ocorridos em São Paulo no TUCA no âmbito dos festivais foram determinantes para reerguer a Companhia Brasileira de Discos-CBD (subsidiária da matriz holandesa da Phonogram/Philips) e a capitalização monetária das apostas estéticas de Guilherme Araújo, que apontavam na direção de um novo *cast*, até a construção de uma moderna unidade da Philips na Barra da Tijuca em 1974. MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao dowload*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2008. p.114. p.150

¹¹ III FESTIVAL Internacional da canção popular – Vol. III.Odeon, 1968 MOFB 3567 BOX Festivais da canção Vol. 1 / VI FESTIVAL Internacional da canção popular - Vol. I.Odeon, 1969 MOFB 3599 BOX Festivais da canção Vol. 1 / VII FESTIVAL Internacional da canção popular – Som Livre, 1972 SSIG-1017 BOX Festivais da canção Vol. 2

Rio, quando eles inscreveram canções em seus próprios nomes, pode-se sugerir dois entendimentos. Uma possível explicação considera os antagonismos vividos no Brasil pelo meio musical à época, expressos, por exemplo, na passeata contra a guitarra elétrica e as movimentações de determinados grupos que se mobilizavam contra a invasão de instrumentos elétricos no ambiente dos festivais¹². Aparentemente, apesar da aceitação das inscrições das canções nos concursos não terem sido negadas, a gravação poderia ser entendida como controversa e provavelmente produzia um elemento de autocensura das gravadoras envolvidas no certame. Outra possibilidade de explicar a ausência dessas canções do grupo, nos discos relativos às músicas dos festivais, é o fato de que estes jovens artistas poderia ganhar gravações em LPs próprios pela Philips. Esta lógica de racionalização se encontra na apropriação simbólica que estas gravadoras buscavam realizar destes fonogramas que prometiam lucros crescentes,¹³ e neste caso se revelavam estratégicos para a gravadora. Esta relação poderia tornar-se aguda quando estas mesmas canções eram exibidas na televisão a um grande público, e ainda que de forma indireta se posicionavam, pró ou contra determinadas posturas estéticas consideradas mais “modernas” ou mais “nacionais”¹⁴.

¹² A Frente Única da Música Popular Brasileira manifestou-se como programa televisivo em São Paulo, mas também por meio de assinaturas em documentos visando impedir artistas de participar em festivais, assim como na organização de uma passeata contra a penetração da música estrangeira no país, que se voltava contra a guitarra como símbolo deste imperialismo sonoro; ao mesmo tempo, este último evento promovia os programas da Record da qual participavam vários dos artistas ali envolvidos. Cf. DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP, 2009 p.82; Cf. CALADO, Carlos. *Tropicália a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed 34, 1997 p. 107-113; BRITO, Eleonora Z. C. “A música popular brasileira nos conturbados anos de chumbo: entre o engajamento e o desbunde.” *Projeto História* (PUCSP), v. 01, 2012.

¹³ Os adeptos da música estrangeira no Brasil eram em sua maioria jovens, cujo poder aquisitivo não permitia tornarem-se grandes compradores como eram nos grandes mercados internacionais, mas um avanço sobre esta situação havia sido conquistado com a Jovem Guarda na década de 1960. A demanda por música estrangeira até o final dos anos 1970 justificava novos investimentos por parte das *major*s do disco que tinha sinais que a participação destes jovens no mercado aumentava. A aposta nos artistas nacionais que assumiam o perfil de canção estrangeira que era o *pop-rock* apontava para o sucesso de vendas de um artista nacional, que quando ocorria, era sempre muito maior do que qualquer lançamento internacional, dado que o artista brasileiro contava com uma faixa mais profunda de público. MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991. p.51-52. Para se entender a noção de Música *Pop* como operador simbólico cultural, em que para além de elementos formais como linha melódica, timbre de voz, e mesmo gênero musical se conjugam elementos extra musicais compõe um fator das formas simbólicas da aceitação do produto final musical ver: VILLAÇA, Renato Costa. *A Passagem do som: uma análise da produção fonográfica Pop no panorama da cultura brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais –UFMG, 2001. p.47-52. [Dissertação de Mestrado em Comunicação social.]

¹⁴ Ao transitarem em fins dos anos 60 as audiências do rádio para a TV, outras tradições como a de sambas-canções, boleros, e marchas de carnaval se chocavam com o esforço global de “modernização” ou de “engajamento” e relacionados aos vários gêneros direcionados ao público jovem. As estratégias de mercado que polarizavam nos programas televisivos como o *Primeira audição*, *O fino da bossa*, o *Jovem guarda* e por fim o *Divino Maravilhoso* apostavam na ampliação de públicos que converteriam-se em consumo, definidor em última análise do campo da moderna Música Popular Brasileira. NAPOLITANO,

Os cinco discos iniciais em que Rita Lee se encontra partilhando autorias com os irmãos Baptista, e que foram gravados pelos *Mutantes*, são todos produzidos pela subsidiária Polydor/Polygram da Philips no Brasil, e traziam as canções apresentadas nos festivais para o universo de gravações dos autores/interpretes das canções.

O que se viu é que o universo da música popular viveu uma intensa produção cultural e técnica que passou pela condição contraditória de usufruir, num primeiro momento, de um alto valor simbólico ligado às possibilidades de mobilização das massas; e num segundo momento, de uma valorização relacionada a seu preço de mercado. A cena musical de disputa entre Música de Protesto-Tropicalismo-Jovem Guarda traduz os debates colocados sob a ótica de uma anterior discussão do nacional-popular¹⁵ que impulsionam a cultura para um campo de autonomização frente às artes de um modo geral e que passa pelo moderno aparato da produção industrial.

Esta autonomização da cultura, na ótica de Ortiz¹⁶, é concomitante à construção do capitalismo que instaura o mercado de bens de consumo simbólico baseado na cultura de massa e na emergência de nova classe média. É nesse mercado de bens simbólicos que as canções adquirem estatuto mobilizador e muitas vezes mistificado, inaugurando uma nova dimensão política, a partir da década de 1960, e que se consolida na de 1970.

[...] o Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas no governo Juscelino, às quais os economistas se referem como “a segunda revolução industrial” no Brasil. Certamente os militares não inventaram o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o “capitalismo tardio”. Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais.¹⁷

As atividades culturais que permitem expressar valores e disposições contrárias ao regime militar, quando elas existem, têm portanto implicações simbólicas que

Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p.87.

¹⁵ A participação de Rogério Duprat junto à banda de rock *Os Mutantes*, e mesmo depois nos primeiros trabalhos gravados de Rita Lee, traduz numa postura de vanguarda perante a obra artística e sua relação com o mercado, questões que vinham sendo debatidas desde o momento desenvolvimentista de Juscelino Kubistchek. Cf. ESQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 82-85

¹⁶ ORTIZ, Renato. *A moderna Tradição brasileira: cultura Brasileira e Indústria Cultural...* Op. cit. p.105.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p.114.

circulam embutidas dentro dos próprios produtos culturais veiculados. O amadurecimento da indústria cultural no Brasil, e seu encaminhamento para a autonomia mercadológica pela conquista de espaços por parte dos artistas no processo criativo dos produtos culturais circulantes, leva o Estado a produzir um mecanismo de controle desta autonomia. Esse mecanismo incide exatamente sobre o conteúdo da produção cultural, na imprensa e nas várias artes. Sob as alegações políticas de “Segurança Nacional”, se impõe a censura repressora quando se trata dos temas políticos, e disciplinadora ou “civilizadora” no que se refere aos demais assuntos da sociedade, orientada para certos temas e condutas julgados inapropriados, buscando-se com isso eliminar o teor inconformista dos produtores criativos de música, teatro e televisão.¹⁸

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 repressivas, primeiro no interior das corporações militares, e mais tarde, com a estruturação de um 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 de seus atos. Esse aparelho repressivo ia além da diversão pública, abrangendo também a propaganda política, a censura à imprensa escrita, a espionagem e polícia política.¹⁹

Nesse contexto, conforme Ortiz²⁰, a ideologia da segurança nacional e a necessidade de integração nacional almejada pelo governo militar modulavam o pensamento militar sobre os meios de comunicação de massa, entendidos na perspectiva

¹⁸ Trata-se do Decreto -Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Este dispositivo “revelava a preocupação indisfarçável com o que se considerava um processo de degradação moral da sociedade pelos meios de comunicação...” BRITO, E. Z. C. de. A Música Popular Brasileira nos conturbados anos de chumbo: entre o engajamento e o desbunde. *Projeto história*. Música e artes. nº 43. Dezembro – 2011, p. 146. Com ele, o governo investia-se “em defensor da pátria, evocando um inimigo imaterial, isto é, uma entidade composta de representantes dos meios de comunicação, que estaria ainda arquitetando um plano subversivo contra a segurança do país.” PACHECO, Maria Abília de Andrade. *O subversivo amor de Taiguara*. Monografia final do curso de Especialização em História Cultural: identidade, tradições, fronteiras. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Brasília, 2008, p. 84. Ver, também: PACHECO, Maria Abília de Andrade de. *Taiguara: a volta do pássaro ameríndio*. Mestrado em História. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Brasília, 2013.

¹⁹ FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília 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.

²⁰ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

do bom e do mau uso que se podia fazer deles. Se “bem” utilizados pelas elites, constituiriam 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.

Nesse sentido, os controles da censura operada pelo Estado que tem na ideologia da Segurança Nacional uma faceta moralizadora, podem, em assuntos específicos, diferir do interesse dos empresários da cultura. No âmbito dos interesses globais e do objetivo de uma integração nacional desejada pelo Estado Militar e do desejo de homogeneização em uma economia de mercado por parte das indústrias culturais o sentido é o mesmo. Portanto, o Estado ao mesmo tempo em que fomenta a expansão capitalista para a integração, em aliança com as empresas multinacionais, procura conduzir moralmente os produtos fonográficos.

Devemos entender o ato repressor moralista de modo amplo: diz respeito aos costumes, mas, também, é claro, à dimensão política. Assim, visando o fortalecimento dos interesses industriais que ampliavam sensivelmente sua capacidade de “integração”, a cultura ganhava um incremento por meio da televisão²¹ que se estruturava, e com ela consolidava tanto o mercado de discos quanto os artistas que com sua produção lhes davam suporte.

Dias²², ao acompanhar a consolidação do mercado fonográfico, entende que a indústria dependeu 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, estabeleceu 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 o da Jovem Guarda, uma das primeiras manifestações consistentes do *rock* nacional. 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.

²¹ SCOVILLE, Eduardo. *Na barriga da baleia: Rede Globo de televisão e música popular brasileira na primeira metade da década de 1970*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2008. [Tese de doutorado em História].

²² DIAS, Marcia. Os donos da voz... Op. Cit. 55.

Dias²³ observa o papel desempenhado pela 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.

Ainda de acordo com Dias, 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.²⁴

Segundo Friedlander, no final da década de 1950, os chamados roqueiros clássicos se esforçavam para, nos Estados Unidos, manter o 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 a seu papel inicial de intérpretes, como era no início dos anos 50.²⁵

Quando, em 1967, *Os Beatles* lançavam seu aclamado LP *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, em tempo recorde de quatro meses e custo de cem mil dólares, uma transformação estava por ocorrer no mercado de discos. Conforme Friedlander²⁶ o álbum de *rock* substituiu o *single* como meio de troca, na medida em que os lucros subiram vertiginosamente. Se antes os álbuns eram compilação de uns poucos *singles* de sucesso e várias músicas para preencher espaço, o álbum d’*Os Beatles* continha 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

²³Ibidem. p.56-57.

²⁴ Ibidem, 67.

²⁵ FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p.106.

²⁶ Ibidem, p.148.

Inglaterra e no resto do mundo a adotarem a mesma fórmula. As vendas elevadas garantiram mais poder e autonomia aos artistas criadores do produto.

Nesse sentido *Os Mutantes* se encontravam exatamente na encruzilhada que buscava os novos talentos com objetivos de não só alavancar vendas mas, também, transformar o arcaico modelo de produção fonográfica brasileiro para o novo patamar imposto pela dinâmica musical e fonográfica internacional. O executivo André Midani, interessado nos potenciais discográficos de artistas, assim relatou.

Dois acontecimentos logo me fizeram entender que o Brasil, que eu havia deixado de um jeito cinco anos antes, tinha virado de cabeça para baixo. O primeiro foi ao entrar no estúdio em São Paulo. Os Mutantes – Arnaldo e Sérgio ainda meninos, lindos e comoventes; Rita, um sonho de beleza anglo-saxônica, dotada de uma voz de muita personalidade – estavam gravando sua participação no antológico disco *Tropicália*. Fiquei impressionado pelo vigor, pelo frescor, pela qualidade musical e poética, e pela extrema originalidade e modernidade do grupo. Semanas depois, cheguei ao TUCA [...] ²⁷

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. Era interessante, para elas, a manutenção de um quadro de artistas que vendiam discos regularmente, em padrões definidos para determinados segmentos de mercado e público. E foi nesse contexto que 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 oferecia um retorno garantido e estável. A renovação que veio com o “trabalho de autor” que se fixava nos LP’s se efetivava. Ainda de acordo com Dias, isso ratifica a tese de outros autores como Paiano²⁸ e Flinchy²⁹ que entendem que a atribuição da autoria do produto final, disco no formato LP, dirigiu o processo de verticalização fonográfica para a autonomia individualizante da obra musical e do artista identificado por ela.

²⁷ MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Op. cit. p.113.

²⁸ PAIANO, Enor. *Berimbau e som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. SP: ECA/USP, 1994. [Dissertação de mestrado em comunicação].

²⁹ FLINCHY, Paul. *Las multinacionales del audiovisual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

Valendo-se de dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos – APBD, Eduardo Vicente demonstra que, entre os anos de 1965 a 1979, as indústrias mundiais do disco se consolidam em fase de expansão vigorosa e ininterrupta. Se no início deste período vendiam, em sua totalidade, 5,5 milhões de unidades, passarão a contabilizar em 1979, 52,6 milhões. Um crescimento que, segundo este autor, tem 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.³⁰ Assim, o Estado acabava oferecendo à indústria fonográfica um terreno seguro, tornando desnecessárias modificações substanciais em suas estratégias de atuação.

Como visto anteriormente em Ortiz, a ação do Estado que buscava a reafirmação da ideologia da Segurança Nacional, estimulava 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, cujo resultado, obviamente não esperado, foi a instituição da MPB como sigla de chancela política. Marcos Napolitano afirma que: “O ano de 1967 foi decisivo na reorganização radical do panorama musical brasileiro, iniciando o ciclo final de institucionalização da MPB renovada.”³¹ Ele entende que houve fortes pressões efetivadas pelos festivais da canção televisionados, que polarizaram, 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 campo designado como Música Popular Brasileira 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.”³²

Os Mutantes que categoricamente se desvencilhavam de sua semelhança com o iê-iê-iê eram, por outro lado, devido a sua afiliação com os baianos da tropicália, inseridos no campo simbólico da música brasileira e apresentavam uma proposta nova frente ao que se entendia como “som universal”. Sua juventude, o projeto de

³⁰VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira-1965/1999. In: *Artcultura*. Revista de História, Cultura e Arte.v.10, n. 16. jan-jun. 2008. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p.105-106.

³¹ NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a canção*”: *Engajamento político e Indústria cultural na MPB (1959-1969)* São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001, p.104.

³² *Ibidem* p. 101.

profissionalização e a inquieta vontade de reinvenção sonora eram fatores que interessaram à indústria do disco, para além de suas pontuais participações com os músicos tropicalistas. Sobre a contratação do grupo *Os Mutantes* pela Philips, Calado afirmou que:

No dia seguinte à gravação no Scatena, o animado Barenbein apresentou uma proposta a Alain Troussat, presidente da Philips. Disse ao executivo francês que uma nova corrente da música popular brasileira estava sendo inaugurada pelos Mutantes, principalmente depois que eles tinham se associado a Gilberto Gil. A gravadora devia se antecipar e contrata-los para gravar o primeiro disco.

“Acho que é um produto que vai funcionar. Eles tem futuro”, apostou. – “Se você acredita, o problema é seu. Contrate os garotos.”³³

As consagrações artísticas resultantes das gravações de discos nos novos formatos que a indústria estava implementando aconteciam em função da exposição que esses artistas já haviam tido nos festivais, portanto na TV, mas também no meio artístico, como detentores de prestígio reconhecido entre os pares de cancionistas e músicos, o que redundava em relevância fonográfica. O produtor do disco manifesto dos baianos, *Tropicália*, também se colocava como peça importante no cenário de renovação e transformação do mundo do disco. Sobre Barenbein, que também produziria os discos d’*Os Mutantes* a revista *Veja* indicava.

Sua maior vitória profissional até agora é ter produzido “Tropicália” ou “Panem et circenses” disco feito com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé e Os Mutantes. Custou 11000 cruzeiros novos, mas sua renda está compensando já que vendeu mais de 20 mil cópias. Para o maestro Rogério Duprat, que assinou os arranjos, foi uma sorte encontrar um empresário como Manuel Barenbein. “Sem Barenbein, a rainha da Holanda, associada da gravadora Philips, nunca teríamos feito este disco. Ninguém tinha coragem para uma parada dessas.”³⁴

Além da gravação de seu disco inicial, a gravadora Philips convida *Os Mutantes* para participarem do MIDEM (Mostra Internacional do Disco e Edições Musicais) no ano de 1969, e reafirma a capacidade criativa de produtores como Manoel Barenbein, e do grupo como músicos tão desejáveis quanto os baianos que já tinham suas carreiras lançadas e em ascensão.

³³ CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes...* Op. cit. p.102.

³⁴ Ele grava para milhares as canções dos festivais. *Veja*. São Paulo: Editora Abril. 30 de Outubro, 1968. p.61.

No foco de uma disputa entre a produção musical nacional gravada e a entrada dos produtos estrangeiros,³⁵ a consagração dos artistas e mesmo suas conduções de carreira deveriam, a partir daí, ocorrer no sentido da “internalização” dos talentos na indústria fonográfica no Brasil. Napolitano afirma que o “artista artesão”³⁶, em fim da década de 1960, não estava completamente inserido na máquina da indústria cultural, ainda que ela fosse o centro criativo da sua reorganização em direção à indústria cultural renovada. Segundo ele, durante os anos 1970, o que se viu foi a ligação fortemente orgânica da indústria fonográfica com os artistas. Eles acabavam ganhando a autonomia graças à possibilidade de oferta de seus produtos para um leque de gravadoras que disputavam seus nomes para incorporar aos *casts*.

Embora o cenário político estivesse marcado pela presença de um regime militar, até 1967 ele ainda não atuava diretamente frente aos conteúdos formais da produção cultural. Carocha³⁷ diz que a oficialização da censura centralizada em Brasília ocorreu apenas em 1967, com a outorga da constituição daquele ano. Após 1968, o decreto do Ato Institucional nº 5 impõe ao campo cultural situações restritivas, introduzindo assim, um novo fator. Mas, de acordo com essa mesma pesquisadora, até o ano de 1972, existiam disputas quanto à uniformidade dos critérios das censuras regionais e centrais quando, finalmente, começa a funcionar um efetivo controle sobre os conteúdos musicais.

De acordo com Brito, a censura se instalou efetivamente a partir de 1970, quando “o governo militar promoveu a entrada em cena do polêmico dispositivo conhecido como “decreto da censura prévia”: o Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970.”³⁸ Até então ele se valia do que existia em termos de legislação voltada à censura aos meios de comunicação.

³⁵ “A classe política busca mover dispositivos legais para a proteção do produto cancional nacional que recai sobre os lançamentos de discos internacionais no Brasil.” Cf. Um sonho de deputados: O disco é nosso! *Veja*. São Paulo: Editora Abril. 30 de Outubro, 1968. p.61.

³⁶ Napolitano se refere ao artista que tem o domínio estético de sua produção, e que, portanto, é autorregulada e individual, conectada efetivamente a seu público por caminhos de identificação, como foi o caso da exploração televisiva dos festivais, que permitiu um acesso direto (por outro caminho que não o do disco ou o rádio) do compositor e intérprete e sua mensagem musical ao público. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção...* Op. cit. p.104

³⁷ CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções. Um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. [Dissertação de Mestrado]. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2007, p. 38.

³⁸ BRITO, E. Z. C. de. A Música Popular Brasileira nos conturbados anos de chumbo: entre o engajamento e o desbunde. *Projeto história...* Op cit., p.146.

A suspeita entre os pesquisadores³⁹ é de que a censura política, que vigorou no Brasil desde então, interferiu na produção de discos de música popular brasileira, tema que permanece em debate. Além daqueles que se debruçaram sobre a legislação e sobre os órgãos censórios, outros pesquisadores buscaram explicar como a existência desta censura que manteve por uma longa permanência interferiu na produção fonográfica.

Paiano⁴⁰ entende que a ação restritiva do Estado, intervindo por meio da censura nos conteúdos musicais, acabava por oferecer um chamariz de vendas que era capitalizado pelas companhias de discos que exploravam a imagem de mártir dos artistas. Segundo esse entendimento, economicamente, a indústria do disco parece não ter sentido os efeitos da ação drástica da censura que se efetivou sobre a criação artística. Da mesma forma, também reforçou um sentido de aprimoramento da produção nacional expressa na profissionalização do campo de trabalho musical, integrado em seu processo de produção. Para Paiano, “nunca mais as gravadoras teriam um *cast* nacional tão grande e valorizado como nos anos 70.”⁴¹

Com opinião diferente, Morelli⁴² entende que o ano de 1968 constitui um ponto de referência para as histórias interligadas da indústria fonográfica do Brasil, do aparato de Estado e da Música Popular Brasileira na década de 1970. Segundo essa autora, o crescimento acelerado do mercado de bens de consumo da classe média que ocorre durante os anos do chamado “milagre brasileiro”, fez com que a indústria do disco crescesse a uma taxa média de 15% ao ano por toda a década. Sua leitura informa que a primeira metade da década, fortemente marcada pelas restrições impostas pelo AI-5, impediu que a expansão do mercado de discos viesse em benefício imediato da chamada Música Popular Brasileira. Simultaneamente, a situação repressiva criou condições para que as grandes empresas transnacionais do setor, ou suas representantes no país, solucionassem os problemas deste mercado em expansão com grande e crescente número de lançamentos estrangeiros.

³⁹ Outros historiadores já identificaram as recorrências quanto a uma atuação censória em órgãos que começam no governo de Getúlio Vargas sob a égide do Departamento de Imprensa e Propaganda-DIP, principalmente legislando uma censura moral que vinha desde a constituição de 1937 quando a atuação se estendeu ao rádio, até que em 1965 uma nova legislação censória foi sendo construída. Cf. STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001; Cf. SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal Fechado: A música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

⁴⁰ PAIANO, Enor. *Berimbau e som universal...* Op. cit., p.198.

⁴¹ *Ibidem*, p.227.

⁴² MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: Um estudo antropológico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991, p. 47-48.

Jambeiro,⁴³ em pesquisa pioneira sobre as condições da produção de discos no Brasil dos anos 1970, identifica o poder de penetração da indústria fonográfica. Naquele trabalho, deixou o Estado e sua ação sobre o conteúdo cultural propagado pelo disco em segundo plano. Seu estudo foi no sentido da verificação das condições de produção, circulação e impostos ou alíquotas de importação dos produtos musicais estrangeiros. No meio de um debate sobre a proteção da produção musical brasileira os depoimentos de vários artistas foram coletados e a situação quanto à censura foi sintetizada rapidamente da seguinte forma:

As letras merecem um cuidado especial por parte das gravadoras não só por causa da censura prévia, exercida pela Polícia Federal, como também por depender delas a memorização da canção e, conseqüentemente, o sucesso continuado e o lucro permanente. A melodia é tida como responsável pelo primeiro impacto e guia ou veículo da letra, devendo formar com esta unidade, em termos ideais. Esta exigência se constitui num elemento de pressão sobre os arranjadores que tem de fazer a orquestração de tal forma que o ouvinte tenha uma atenção despertada pela melodia nos seus primeiros acordes, e conservada até os últimos pela ação conjunta dos dois elementos que formam a unidade da canção.⁴⁴

Sob este aspecto pode-se considerar que *Os Mutantes*, até 1972, tiveram poucos problemas com a censura, tendo em vista que apenas duas de suas canções efetivamente foram alvo da censura prévia: *Dom Quixote* (Mutantes), presente no segundo disco da banda, e *Cabeludo patriota*, que foi alterada para *A hora e a vez do cabelo crescer* (Arnolpho Lima Filho, Mutantes), gravada no quinto disco.⁴⁵ Apesar do ambiente conservador e de repressão que recrudesceria, a grande maioria de suas letras musicais não eram consideradas problemáticas.

No caso da canção *Dom Quixote*, o coronel Aloysio Muhlethaler de Souza, censor responsável pela análise da canção, identificou nos versos “dia há de chegar / e a vida há de parar / para o Sancho descer / pro Quixote vencer” subversão política, os quais eram entendidos como uma sugestão a revolução que estaria tentando derrubar o governo do país. Outro trecho considerado complicado e cortado pelo censor foi “armadura e espada a rifar”, em que, sob esta ótica, estaria sendo sugerida uma crítica

⁴³JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: As condições de produção*. São Paulo, Pioneira, 1975.

⁴⁴Idem, p.42.

⁴⁵ MUTANTES. *Mutantes*. Polygram, 1969. Mutantes. *Mutantes e seus cometas no país dos baurets*. Polydor, 1972. n° 2451010.

ao exército brasileiro.⁴⁶ Como a canção era apresentada no âmbito do festival de 1968, o veto veio por meio do despacho de Brasília, oriunda do Departamento da Polícia Federal e do já nominado coronel chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, à TV Record. Foram realizadas conversações com a encarregada da censura em São Paulo, Judith de Castro Lima, em que Rita Lee tentou argumentar que a armadura e a espada eram do aludido personagem Dom Quixote, e que não havia mensagens cifradas, mas os vetos permaneceram.⁴⁷

Isso não impediu que a canção fosse gravada no disco. A solução encontrada foi que nas duas partes que o censor identificou como problemáticas, fossem inseridos elementos sonoros que dificultavam a audição dos trechos: palmas e assobios foram inseridos remetendo a canção ao ambiente de festival, mascarando assim a dicção do canto sem no entanto lhe subtrair conteúdo, à exceção do pequeno trecho “Pro Quixote vencer”.⁴⁸ O que se identifica nesta canção é uma negociação entre a gravadora e os órgãos censores que visam um “bom uso” dos meios de comunicação. Cede-se ao corte de uma frase para se manter outras. Nesta negociação alguns conteúdos perdem o peso enunciativo de seu canto, pois as sonoridades atuam de maneira atenuar ou aumentar a agressividade expressiva e comportamental. Quando se interpreta que foram atenuadas as expressões mais agressivas ou os sentidos mais políticos, aí sim o disco pode ser liberado para confecção e comercialização.

Outro exemplo, é que em 1972. Já sem a produção de Manoel Barenbein, Arnaldo Baptista produz o disco *Mutantes e seus cometas no país dos baurets*. Nele, a canção *Cabeludo Patriota* foi considerada portadora de mensagens políticas. De acordo com Papon, o disco teve problemas a acabou atrasando dois meses para ser lançado, o que deixou o grupo transtornado, preocupados que estavam naquele momento com shows ao ar livre e turnês alternativas organizadas por Mick Killingbeck. No disco a canção ficou assim:

A hora e a vez do cabelo nascer

Venha ver as minhas cores / Ah, tá na hora do cabelo nascer /
Hasteei o meu cabelo / Foi a hora em que então fiquei sabendo
das coisas // O meu cabelo é verde-amarelo / Violeta e
transparente / A minha caspa é de purpurina / Minha barba azul-

⁴⁶MUTANTES. *Mutantes*. Polygram, 1969. CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes...* Op. Cit. p.147

⁴⁷ CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes...* Idem.

⁴⁸ MUTANTES. *Mutantes*. Polygram, 1969.

anil // Venha ver as minhas cores / Ah, tá na hora do cabelo
nascer.⁴⁹

Novamente, após negociação com a censura, a canção foi liberada com a condição de que se alterasse o seu título, além de outras expressões. Nos documentos oficiais a canção foi apresentada sem a expressão “verde e amarelo”, modificada para “verde e dourado” e “caspa” trocado para “cara”. No entanto tais expressões foram gravadas integralmente no disco e com ruídos mixados de tosse sobre o trecho que identificava a cor dos cabelos. Tal estratégia, no entanto, apesar de obscurecer o sentido não impede o reconhecimento das palavras das estrofes que eram todas cantadas como na criação original.

Calado afirmou que este subterfúgio foi um ato de rebeldia do grupo que percebendo que o disco não seria ouvido pelos censores que pautavam sua “análise” apenas pelo conteúdo impresso na letra da canção, concordou com a intervenção no trabalho artístico, mesmo em se tratando de quesito que extrapolava o plano político: “[...]eles invocaram com a caspa, que eles acharam que plasticamente é feio”⁵⁰, dizia Arnaldo. Nesse sentido, apesar da prática censora conduzir seu olhar de forma a adequar os conteúdos das canções para o que considerava uma melhoria moralizante nos conteúdos culturais, sendo o disco um dos suportes a ser vigiado, havia um espaço de manobra pelo qual, com as devidas negociações, as empresas fonográficas entendiam que deviam deixar acontecer no trabalho artístico autoral. Nesta entrevista Rita Lee já dava o indicativo.

[Ritta] Ah, na semana passada nós estivemos com a dona Selma, a mulher lá da censura.

[Arnaldo] Ah, a da censura? Ela é uma mulher super simpática, muito mais legal do que eu esperava. Quer dizer em vez daquelas caras bem policia mesmo, é uma senhora.

[Ritta] É ela é legal. E ela foi com a nossa cara e tudo. Eles não ouviram as músicas do disco, mas aceitaram as letras. [Arnaldo] Tem uma música que se chama o Cabeludo Patriota que os caras acharam que é uma gozação com alguma coisa e tal, e nós tivemos que mudar o nome pra A hora e a vez do cabelo nascer. E nós tivemos que mudar um pouco a letra também. Era assim “Meu cabelo é verde e amarelo, violeta e transparente/ minha caspa é de purpurina/minha barba é azul anil” E ficou assim “meu cabelo é verde e dourado, violeta e transparente/ minha cara é de purpurina.[...]

⁴⁹ MUTANTES. *Mutantes e seus cometas no país dos baurets*. Polydor, 1972, nº 2451 010.

⁵⁰ Apud JOST, Miguel; COHN, Sergio. *Entrevistas Bondinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue editorial, 2008, p.36.

[Sérgio] São uns coroas meio pra frente. Parecem a minha mãe.
[Arnaldo] Eu acho que a cara das pessoas que trabalham lá é que melhorou. Agora, quanto ao resto, eu não sei. Porque nós tamos tendo muito problema, quando não devíamos ter. Porque nossa intenção é outra: nós não tamos a fim de nos meter com política.[...] ⁵¹

Nesse sentido, em que os assuntos políticos se efetivam como um alvo preferencial do censor, entende-se como Rita Lee, apesar de todo um aparato censor e repressivo, pode lembrar e afirmar que aquela era uma “época de liberdades e um tempo especialíssimo”, ⁵² embora ela mesma viesse a enfrentar problemas muito maiores no futuro. O disco como objeto gravado e passível de controle, era uma das facetas que por meio da censura prévia o Estado efetivava suas intervenções topicamente nos conteúdos considerados “degradantes”, “imorais” ou com aspectos políticos que não deveriam, no entendimento dos censores, ser foco de crítica.

A contradição desta situação em que o Estado, aparentemente, estimula a produção nacional e, ao mesmo tempo, restringe seus conteúdos, pode ser entendida na perspectiva de Ortiz, para o qual o papel da censura possui duas faces: uma repressiva (puramente negativa) e outra disciplinadora (afirmativa de orientações). Segundo Ortiz, tal modo de agir se materializa em um modelo em que a ação tópica da censura interfere sobre os conteúdos: “São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção.” ⁵³ Ou seja, a canção ou o *rock* não são censurados, mas seus temas e comportamentos podem ser.

Desta forma, apesar da atenção que os cancionistas de modo geral iriam receber por parte dos órgãos censórios, boa parte das interferências junto ao conteúdo musical específico das canções se diluem em um ambiente rarefeito da indústria do disco, que via o artista cada vez mais identificado com os “valores” que expressava por meio de sua canção.

Nesse período entre 1969 até meados de 1980, José Roberto Zan afirma que existe um aprofundamento da segmentação do mercado fonográfico, paralelamente à produção ligada ao engajamento da década anterior, que manteve a “aura de um segmento crítico e intelectualizado no contexto da ditadura militar”, mas que esboça uma aproximação da face *pop* do Tropicalismo mais do que da Jovem Guarda. Disso

⁵¹ Idem.

⁵² JONES, Rita Lee. Apud OLIVEIRA, Roberto de. *Ovelha negra*. Biograffiti. Biscoito fino, 2007 [DVD].

⁵³ ORTIZ, Renato. *Cultura...* Op. cit. p.114.

resultou uma produção musical bastante difícil de ser identificada com uma tendência musical propriamente dita. Se, na década de 1960, ocorre numa parcela da produção musical uma intersecção entre a esfera política e a cultural, a partir do início da década de 1970, podemos observar um caminho voltado à despolitização da música popular, que podemos associar não apenas ao clima de repressão exercido pela ditadura militar.⁵⁴

Tanto o controle social como os novos aparatos técnicos que tomavam conta dos festivais e o universo do disco que ganhava o implemento para o formato LP, naquele momento são como duas peças de um mesmo quebra-cabeça social e tecnológico que se somava à cultura possível de se vincular por estes veículos capazes de fazer circular uma nova informação.

Como milhões de telespectadores poderão ver e ouvir a partir deste semana, em todo o Brasil *através das televisões, rádios e “long-playings” já a venda*, há momentos de sucessão nas músicas que o ouvinte fica como um jogador de pôquer em dia de azar. Não adiantar chorar as cartas porque, letra após letra, o que não é pastiche da poesia de Carlos Drummond de Andrade é [...] pastiche poético de João Cabral de Mello Neto [...], isso para não falar dos empréstimos ultramarinos ao poeta português Fernando Pessoa, cujo espírito parece ter descido sobre Geraldo Vandré nos versos da canção “Bonita”, “O filho meu, quem quiser fará/ na mulher que não tomei.”[...] A geração dos compositores saídos das camadas mais baixas da população, semi-analfabeta e presa a esquemas rítmico melódicos nascidos da conciliação entre a música européia com a percussão africana, *está definitivamente afastada dos meios de comunicação do disco e da TV.*⁵⁵

A marca da transformação tecnologia fazia passar por um novo filtro os trabalhos dos autores, compositores musicais e produtores da indústria discográfica. Em jogo estavam a capacidade de se eletrificar nos âmbito da performance televisiva e o ato criativo musical em si, que desembocavam no universo da produção discográfica. Universos que se imbricavam em uma imagem moderna mas que deveria ser capaz ainda, eventualmente, de se relacionar com elementos arcaicos da tradição lítero musical brasileira.

Os discos d’*Os Mutantes*, recheados de citações musicais e extra musicais alcançadas por meio do virtuosismo técnico de seus integrantes, ofertavam à indústria do disco uma diversidade de experimentações com o campo da eletrônica. Na época da

⁵⁴ ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade. In: *Eccos*. Cultura e Identidade. N. 1, Vol. 3. 2001 p. 116 -117.

⁵⁵ Um festival ligado na tomada. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 20 de novembro de 1968 p.55-56 [grifos meus]

gravação do primeiro disco do grupo no formato LP, Rita Lee Jones entendeu o contato com os líderes da Tropicália como uma troca de *know how* “o envolvimento da gente no tropicalismo (...) todos se envolveram, nessa coisa toda de *Beatles* de equipamento, de efeitos de loucura”⁵⁶.

Voltados desde o início para uma música que polemizasse com os costumes, Arnaldo Baptista considerou que a participação de Rita Lee no grupo não era mero detalhe, mas algo tão importante quanto a inovação sonora que realizavam: “A gente entrou no estúdio no sentido de uma inovação de música, (...) além de botar no vocal uma garota, o que era meio raro na época”⁵⁷

A participação de Rita Lee nos discos d’*Os Mutantes* descreve uma trajetória que vai adquirindo contornos particulares. Inicialmente, dependeu de sua performance, ou seja, esteve ligada ao seu lugar singular como uma *front Singer women* do *rock*. Isso tem uma importância fundamental quando se considera a associação do grupo com os músicos tropicalistas. Como já foi visto no capítulo anterior, o uso dos figurinos incomuns, a postura de palco e a identidade com o *happening* tropicalista consistiam em um primeiro plano de sua colocação frente ao grupo, o que em uma banda de *rock* faz parte da própria identidade visual e comportamental desses artistas. Em um momento posterior, vamos verificar, conforme percebido pelos homens do *show business* da época,⁵⁸ que se torna crucial a potencialidade quanto às qualidades do timbre de sua voz e o seu uso frente a um novo modelo técnico de gravação e, por consequência, em seus shows. Por fim, esta trajetória que acaba quando Rita Lee encerra sua participação nas gravações dos discos do grupo, mostra também elementos fundamentais para se compreender a dinâmica quanto ao compartilhamento de autoria das canções com o restante da banda. Acompanhemos, pois, a inserção ou integração com a qual Rita Lee participa nas gravações do grupo de *rock* ao qual pertence.

No primeiro disco de 1968 intitulado simplesmente *Os Mutantes*⁵⁹ temos as canções *Panis et circenses* (Caetano Veloso, Gilberto Gil), *Minha menina* (Jorge Ben), *O relógio* (Mutantes), *Adeus Maria Fulô* (Humberto Teixeira, Sivuca), *Baby* (Caetano Veloso), *Senhor F* (Mutantes), *Bat Macumba* (Caetano Veloso, Gilberto Gil), *Le*

⁵⁶ OLIVEIRA, Xande. *Makingoff do LP de 1968*, 01/08/2007 [Depoimento LEE, Rita] Parte 1 - Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=-P70RMoRdsA-> acesso em 35 de setembro de 2010

⁵⁷ Idem

⁵⁸ MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinyl ao dowload*. Op. cit. p.157. Em 1973 em texto que explica o evento Phono 73, André Midani aponta para a comemoração de independência de Rita Lee dos Mutantes quanto aos aspectos musicais e de condução de carreira.

⁵⁹ MUTANTES. Polydor, 1968.

premier bonheur du jour (Jean Renard, Frank Gerald), *Trem Fantasma* (Caetano Veloso, Mutantes), *Tempo no tempo* (J. Philips - versão Os Mutantes) e *Ave Gengis Khan* (Rita Lee, Arnaldo Baptista, Sérgio Dias).

A voz de Rita Lee na canção que abre o disco além de estar gravada com um coro de músicos na parte inicial até a ponte, ganha a partir de 1:20', em somente um trecho, uma gravação limpa para seu canto, com acompanhamento em baixo volume de flauta. O trecho cantado é “Mandei plantar / Folhas de sonho no jardim do solar / As folhas sabem procurar pelo sol / E as raízes procurar, procurar” que surge em imagens claras após a primeira parte sobrecarregada de informação sonora.⁶⁰

Em *Minha menina*, sua voz aparece somente como *backing vocal*, de várias e estridentes exortações, e com uma intervenção eventual – “vai Jorge” – em que chama o nome do compositor Jorge Ben que havia cedido sua composição para que gravassem em seu disco. Na canção *O Relógio*, a artista canta toda a canção num plano de vocalização de baixo *loudness*⁶¹ e em contracanto com a estridência que a instrumentação assumia em determinados pontos da canção. Em *Adeus Maria Fulô*, Rita Lee aparece, somente na introdução, em um plano de vozes distorcidas que abre a canção, que por sinal, tem timbres folclóricos que remetem às cantorias nordestinas sobre a seca, realizando uma ironia com as canções de festival. O eu-lírico masculino é cantado por Arnaldo e Sergio Dias Baptista que se dirigem a uma personagem feminina. Também na canção *Baby* são os irmãos Baptistas que cantam e executam todo o encaminhamento melódico.⁶²

Na canção *Senhor F*, Rita Lee tem sua participação diluída em coros vocais com os dois irmãos e, reconhecidamente, sua voz fica limitada aos versos “A ser o senhor F outra vez” e “E faz o senhor F sonhar”, sendo que estes comentários sonoros ambientam como um contraponto a vida desprezível deste sujeito descrito como invejoso e limitadamente preso às convenções sociais e ao desejo de status. Novamente em *Bat*

⁶⁰ Várias análises já foram empreendidas sobre a canção *Panis et circenses* e suas referências sonoras e sociais no âmbito do movimento tropicalista, e em função da canção também ser partilhada no disco *Tropicália*, de 1968. Cf. FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria, alegria*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2007, p. 72; VAZ, Toninho. *Solar da Fossa: um território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, p.120.

⁶¹ Loudness (ing) Nos aparelhos eletrônicos amplificados, dispositivo de controle do nível de audibilidade. (volume) DOURADO. Henrique, Autran. *Dicionários de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed34, 2004. p.188. Quando atribuído a voz se refere a modulação da potência vocal baixas em harmônicos graves e equivalentes ao registro de timbre alterado de coloração mais escura conferindo um corpo denso e espectro mais largo da voz comum nas expressões de hot jazz e cantos que eventualmente acompanhem blue note.

⁶² MUTANTES. Polydor, 1968.

*macumba*⁶³ o coro inicial reúne as vozes dos três integrantes, para seguir na parte em que a poesia concreta dos baianos é declamada e assumida pelas vozes masculinas dos rapazes. Em *Le premier bonheur du jour*, uma canção popular francesa, Rita Lee terá a possibilidade de canto num registro de voz bossa novista, rompido por um spray de bomba inseticida.

Em *Trem Fantasma*, após a introdução instrumental, nos 0:26' Rita começa cantando os primeiros versos “Quatrocentos cruzeiros/ Velhos compram com medo/ das mão do bilheteiro/ as entradas do trem fantasma” para logo entrarem também as vozes de Arnaldo e Sergio que assumem o canto em tom anasalado, que descreve o primeiro beijo de um casal apaixonado, dentro do referido brinquedo do parque de diversões. A letra da canção além de citar o personagem Zé do Caixão e um repertório de imagens bizarras situa o encontro amoroso dentro de uma ótica do estranhamento. Rita irá novamente retornar ao final da canção com uma voz que emoldura o sinal de enlevo romântico com o qual se sai do estranho passeio.

Uma fusão alternada de vozes reconhecíveis que rapidamente declamam a letra está posta em *Tempo no tempo*, e novamente na última canção *Ave Gengis Khan* vocalizações distorcidas e fundidas em uma massa sonora vocal cantada e tocada de trás para frente e, portanto, incompreensível.

No conjunto da gravação é claramente perceptível que este primeiro disco d’*Os Mutantes* tem Rita Lee como uma voz de apoio, que apesar de presente ao longo de muitas canções, se encontra sempre subsumida nas vozes masculinas e absorvida em coros e *backing vocals*. A fusão sonora, operada tecnologicamente, de seus cantos anasalados que se valem de uma estridência e vibratos, acaba por colocar Rita Lee em uma posição de segundo plano, diferente da posição que ela detém no ambiente dos festivais, onde a performance visual tinha um peso importantíssimo, agregando valor a sua interpretação. As duas canções em que ela canta integralmente são registros sem grandes ornamentos vocais e que exploram pouco a extensão vocal do canto. É evidente no disco d’*Os Mutantes*, que inaugura a carreira do grupo no mundo dos LPs, que o registro das vozes se revela como um espaço restrito de expressão para Rita Lee.

Do ponto de vista da partilha das autorias, as composições oriundas da associação tropicalista, tinham *Panis et circenses*, *Bat macumba* de autoria de Caetano Veloso e Gilberto Gil, a canção *Trem fantasma* recebia créditos partilhados entre

⁶³ Como no comentário da nota referente à canção *Panis et circenses* ver para *Bat macumba*. Cf. FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegria, alegria...* Op cit., p. 104.

Caetano Veloso e os *Mutantes*, *Adeus Maria Fulô* é de Humberto Teixeira e Sivuca. *Minha menina* é uma cessão de Jorge Bem. As demais canções são atribuídas aos *Mutantes*. *Tempo no tempo* é uma versão da letra sobre canção de Jonh Phillis – o chamado papa da contracultura – e *Le premier bonheur du jour* é uma canção de Jean Renard e Frank Gerald. Como se vê, *Os Mutantes* ainda não contavam com um repertório extenso e que compusesse uma boa unidade discográfica e recorreram a versões de canções e canções cedidas que tinham apelo suficiente para seus experimentalismos musicais e extra musicais. Naquele momento, os três integrantes do grupo partilhavam indistintamente as autorias criativas das canções.

A experiência que haviam partilhado na gravação do disco *Tropicália*, nas quatro canções em que tiveram participação naquele disco⁶⁴ permitiu a articulação entre suas habilidades de criação musical e o âmbito do registro sonoro gravado em LP altamente avançado para aquele momento, capitaneados pelo produtor paranaense Manuel Barenbein.

Como já se observou, o grupo já contava com o convite da gravadora para se apresentar no MIDEM, e acabou assumindo riscos maiores e ampliando o número de canções com suas próprias autorias neste segundo disco. Somente um dos baianos, Tom Zé, participa neste disco graças à canção *2001* que já estava pronta, e foi feita em parceria por ocasião da apresentação do festival, bem como outras três canções que haviam sido inscritas *Mágica*, *Dom Quixote* e *Caminhante Noturno*.

No disco de 1969, *Os Mutantes*, gravado pela Polygram, além de diminuírem as intervenções orquestrais, com *Os Mutantes* tocando efetivamente mais, o grupo foi auxiliado por uma equipe de técnicos de som ampliada com a participação de Stélio Carlini, João Kibelski e José Carlos Teixeira. A participação de Rita Lee neste disco aumenta consideravelmente. Nele ela canta integralmente as canções *Dom Quixote*, *Algo Mais*, *Fuga nº II* e *Banho de lua*. Gravam também a canção *Ritta Lee*, que foi inspirada nas harmonias da canção d'*Os Beatles Obla- Di Obla-Da*, em que, como já discutido no capítulo anterior, Rita Lee se transforma ela mesma em assunto e alvo da blague.⁶⁵

⁶⁴ *Tropicália*. Philips. 1968. As canções em que o grupo participou neste disco foram *Panis et circencensis*, *Miserere Nóbis* (Gilberto Gil/Capinam), *Parque industrial* e *Bat Macumba* (Gilberto Gil/ Caetano Veloso), *Hino do senhor do Bonfim* (de João Antonio Wanderley).

⁶⁵ OS MUTANTES. Polydor, 1969

A importância da presença de Rita Lee Jones entre os irmãos Baptista se tornava um elemento indispensável.⁶⁶ Neste disco se observa este ganho de espaço por parte de Rita Lee, e como o grupo iria se relacionar cada vez mais com sua imagem pública. Comparações com *Beatles* são frequentes na imprensa e a unidade e consistência do conjunto entra na discussão para explicar suas referências e importância estratégica para sua colocação no mercado.

Enquanto os Beatles lançam um álbum bem comportado, de rock açucarado, com lindos efeitos de cordas e cravos, três jovens brasileiros com a média de 20 anos de idade surgem com um novo LP e conseguem através do humor e da total desmistificação ampliar efetivamente os limites da música. É a opinião do maestro Júlio Medaglia músico de vanguarda [...]. Carlos Gonçalves, chefe de divulgação da gravadora Philips, está apostando no disco e garante mesmo que será “campeão de vendas, nosso carro chefe para depois do carnaval”. O primeiro álbum dos Mutantes vendeu mais 20 000 mil discos e a gravadora espera uma venda mínima de 50 000 mil para o segundo LP.⁶⁷

O *rock d’Os Mutantes* entrava na faixa dos lançamentos de meio de ano, que anteriormente havia sido a época de lançamento dos sambas canções, e também havia sido ocupado pelos lançamentos do *rock* de Tony e Celly Campello, e pela Jovem Guarda.⁶⁸

O final da década de 1950 havia sido o momento de sucesso de Celly Campello e suas canções de maior venda: *Estúpido cupido* (Neil Sedaka, Greenfield - Versão Fred Jorge) e também *Banho de lua* (B. de Fillppi . F. Migliacci - versão Fred Jorge). Uma década depois, neste disco *d’Os Mutantes*, a canção *Banho de lua* recebeu uma nova leitura/significação por parte do grupo. As reinterpretações que *Banho de lua* e *Estúpido cupido* receberam por parte de Rita Lee em conjunto com seus parceiros de banda se tornam particularmente relevantes tendo em vista que esta apropriação indicava uma espécie de acerto de perspectiva em relação ao *rock* originalmente inscrito na experiência daqueles pioneiros. Mesmo que o flerte com o universo *pop* fosse indicativo suficientemente forte para desqualificar, em muitos casos, os experimentalismos musicais do grupo, depois da interpretação que deram para *Banho de lua* (Tintarella di Luna) na versão de Fred Jorge, foi possível entender o caráter

⁶⁶ O mesmo se dava com Cláudio César Dias Baptista que, apesar de não aparecer nas apresentações do grupo, com seus vários equipamentos eletrônicos e instrumentos construídos sob pedido do grupo para suas gravações, tornava-se uma espécie de quarto mutante.

⁶⁷ Mutantes, as novidades do segundo LP. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 26 de fevereiro de 1969, p.61.

⁶⁸ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras*-vol.2: 1958-1985 São Paulo: Ed 34, 1998.

contestatório ou, no mínimo, questionador dos valores vigentes, inscritos aquela experiência.

Banho de lua

Tomo um banho de lua / Fico branca como a neve / Se o luar é meu amigo / Censurar ninguém se atreve / É tão bom sonhar contigo / Oh, luar tão cândido / Sob um banho de lua / Numa noite de esplendor / Sinto a força da magia / Da magia do amor / É tão bom sonhar contigo / Oh, luar tão cândido / Dim, dim, dim, raio de lua / Dim, dim, dim, baixando vem ao mundo / Oh, lua / Oh cândida lua vem / Sob um banho de lua / Numa noite de esplendor / Sinto a força da magia / Da magia do amor / É tão bom sonhar contigo / Oh, luar tão cândido.⁶⁹

O que *Os Mutantes* fazem nessa canção – considerada um ícone do *rock* nacional – é se reapropriar da cultura musical brasileira, inscrevendo a canção em outro registro e legitimando um novo campo de significações para o *rock*. Trata-se de uma música jovem, selecionada não por meio dos executivos de gravadora, mas pela possibilidade de articulação com seus temas e propostas comportamentais.

O projeto narrativo reforça os aspectos semânticos da letra da canção: indica uma personagem que toma banho de lua, em contraposição ao senso comum que supõe que o bronzamento deve ser sob o sol. Se na interpretação original de Celly a narrativa é conduzida de maneira a emoldurar o estado emocional enamorado da personagem – “É tão bom sonhar contigo/.../ Sinto a força da magia / Da magia do amor”⁷⁰ –, naquela que foi realizada pelo grupo, os sentidos são outros.

Na apropriação e regravação d’*Os Mutantes* substituiu-se a introdução textual vocalizada pela intérprete Celly Campelo. A introdução da canção, quando foi gravada originalmente no Brasil, trazia uma vocalização cujo enunciado era o seguinte: “Fui a praia me bronzear, me queimei, escureci. Mamãe bronqueou, nada de sol. Hoje só quero a luz do luar”.⁷¹ Nesta situação de interpretação da canção por Celly Campelo o projeto narrativo se colocava de forma a contrapor o banho de lua ao desejo da mãe da personagem, que entendia o escurecimento da pele como inapropriado.

Muito embora a primeira criação textual de Fillippi e Migliacci represente a garota que se bronzeia à luz do luar somente como algo exótico, e a letra enfatize a inversão entre o banho solar e o lunar, ainda assim, ela é concordante com um padrão

⁶⁹ OS MUTANTES. Polydor, 1969.

⁷⁰ CAMPELLO, Celly. Estúpido cupido. DBBox06-Discobertas. EMI, 2011. Parlophone, 1959LGEP 4021

⁷¹ Idem

ideal de beleza expresso no elogio “ti fabiancala tua pelle / ti fabellatralle belle” (te faz branca a tua pele/te faz bela entre as belas) daquelas que possuem a pele alva, contra os desejos de se parecerem morenas pelo bronzeamento ao sol. Pode-se inferir que na versão de Fred Jorge em português, a letra da canção ao mesmo tempo em que incorpora um conjunto de preconceitos ligados à cor da pele já preexistentes no Brasil, insere o tema romântico que se articula com outras tematizações já presentes na canção jovem. A ação de sonhar com o amor é recorrente entre os “brotos” da música jovem, e a interdição ao amor físico é vivida como tensão constante.

A escolha desta canção pelos *Mutantes* para fazer parte de seu repertório no disco parte de um reconhecimento da significação da canção como de um inventário cancional já trilhado e identificado com a seguinte tensão do sujeito: atender às coerções da mãe e da sociedade ou realizar os próprios desejos. A supressão operada pelos *Mutantes* destes elementos de contraposição existentes no início da canção original, retiram intencionalmente a parte em que se ajustam as perspectivas da mãe e da garota. Ou seja, na interpretação de Celly, não podendo tomar banho de sol, para que não se assemelhe às mulheres morenas, negras e/ou trabalhadoras, toma-se banho de lua como forma de compensação à vivência do amor interditado pela mãe. Ao mesmo tempo sonha-se com o amor, idealizado no próprio brilho desta lua, que cumpre o papel do amante desejável.

O ato de exclusão do texto inicial da adaptação de Fred Jorge, interpretado integralmente por Celly Campelo, representa o desejo do sujeito que é tomado na canção d’*Os Mutantes*, e que se expressa de forma direta: toma-se banho de lua por que se deseja isso, como ato voluntário de ser “do contra”, quando todos os indicativos da beleza daquele momento, de fins da década de 1960, se voltam para o corpo bronzeado.⁷²

Boa parte da responsabilidade das vendas que obteve o disco se devem a conhecida e comercial canção de Celly Campelo. Portanto, no disco de 1969, *Os Mutantes*, gravado pela Polygram, a canção *Banho de lua* além de interpretada por Rita Lee contava na sua introdução com inúmeros efeitos eletroacústicos, em que a bateria, os teclados e eventualmente *riffs* da guitarra e uma linha do baixo elétrico preparam uma ambientação ocasionalmente ritmada, que substituía da canção original sua parte

⁷² O presidente da República Jânio Quadros já havia proibido em 1961 o biquíni nas praias brasileiras e a resistência da sociedade que não cumpria a lei acabou virando chacota que fazia com que a credibilidade daquele político fosse arranhada. O avanço dos costumes no uso dos biquínis e ao banho de sol era um fato já citado por inúmeras canções populares como em “Biquini de bolinha amarelinha”.

inicial, que pediria a vocalização. À medida que a pulsação rítmica se avoluma, compreende-se que não se pode ouvir a canção da mesma maneira apaixonada e passiva com a qual ela era recebida no passado.

A letra já conhecida em seus aspectos semânticos pode ser significada como elemento de uma frágil (débil) rebeldia juvenil, que rearticulada ao novo arranjo harmônico-melódico d'*Os Mutantes*, ganha vitalidade à medida que é acelerada ritmicamente. A simplificação harmônica nos versos “Sob um banho de lua /Numa noite de esplendor/Sinto a força da magia/Da magia do amor/ É tão bom sonhar contigo” oferece um espaço de atenção na audição em que a gestualidade vocal pode atuar.

Na medida em que potencializa, tanto em amplitude quanto em volume, as imagens que a canção sugere originalmente, esta narrativa em primeira pessoa acaba subvertendo parte dos sentidos apreendidos na versão original da canção, bem como da versão de Fred Jorge, e oferece uma interpretação que reitera os efeitos de distinção comportamental frente à sociedade. A maneira como a voz da artista Rita Lee toma para si uma década depois a letra de *Banho de Lua*, retira a carga de romantismo e pieguice que a canção originalmente possuía. Tal gesto sublinha ou rasura⁷³ o efeito romântico e passional anteriormente dado na interpretação de Celly Campelo. É nesse universo do canto como tradução que se inscreve a reinterpretação da canção “Banho de Lua” pelo grupo *Os Mutantes*. Ao escolherem uma velha e conhecida canção dos princípios do *rock* do Brasil, a pretensão do grupo muito provavelmente foi a de reorientar os caminhos do gênero, enquanto segmento de escuta musical e mercado, pelas suas posturas questionadoras de comportamentos e pela sua readequação *betlemaníaca* em sua capacidade de redesenhar com o *pop* uma trajetória possível para o ritmo no país.

Neste caso em particular em que a canção *Banho de Lua* é uma recuperação do repertório dos primeiros tempos do *rock*, o grupo contava com uma facilidade a mais: Rita Lee, uma mulher nos vocais. Longe de ser um pormenor, isso permitia além de um espaço ideal de experimentação, um ajuste ideal de eu-poético, mas também, comparativos comportamentais das expectativas que se tinha agora do novo papel que as mulheres vinham assumindo na história da penetração do *rock n' roll* no espaço

⁷³Em seu já conhecido artigo, Júlio Diniz compreende a voz como um discurso travado no corpo da cultura, uma espécie de assinatura rasurante que a voz desempenha através das seleções de canções e ritmos. Cf. DINIZ, Julio. A voz como rasura. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova a Tropicália*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, FAPERJ, 2003, p.100.

cultural e musical brasileiro. Uma nova assinatura, gravada na voz e nas sonoridades, é posta sobre um velho sucesso de *rock*.

Assim, nas origens do rock há um movimento que não nasce, de modo algum, no seio da indústria cultural: nasce à margem: musicalmente à margem das músicas correntes, a dos grandes grupos negros e brancos, socialmente à margem das classes sociais, dotados de uma tendência suburbana, malandra; há nessa música intensa e freneticamente ritmada um fermento dionisíaco, pânico, uma força explosiva... há talvez um forte estímulo no fermento de rebeldia presente em toda a adolescência.⁷⁴

Edgar Morin opinou sobre o iê-iê-iê que aclimatizava a cultura original selvagem do *rock*, e explora explicações para o pós-iê-iê-iê. Segundo ele, um movimento igualmente autônomo e marginal, porém em essência diferente do *rock*, musicalmente mais sensato e que podia ser corrosivo verbalmente, operando um *pot-pourri* de cantos populares de todos os países ao consumo juvenil, que num primeiro momento homogeneizava as fontes autóctones para depois recuperá-las.

O mercado mundial que no primeiro estágio esteriliza as fontes autóctones, no segundo revitaliza-as. O folclore internacional recorre não somente a uma música uniformizada mas a uma diversificação ampliada, uma curiosidade ampliada, e finalmente a inclusão de mil fontes musicais vivas do planeta nas discotecas e programas de rádio.⁷⁵

É possível entender que o momento histórico de Celly Campello / Jovem Guarda é identificado a este primeiro estágio de esterilização das culturas locais em função da cópia do *rock*. Já a ação d'*Os Mutantes* e de todo o *rock* posterior feito no Brasil se situam no momento de revitalização, em que este segmento atua se fundindo com as sonoridades brasileiras, explodindo em inúmeras manifestações de recuperação das fontes autóctones da cultura local e suas operações marginais.

Quanto às autorias informadas neste disco de 1969, sete canções foram atribuídas de modo geral a *Os Mutantes*, e Rita Lee Jones contava com somente uma canção discriminada atribuída a seu nome em parceria com Tom Zé, a canção 2001. Deixando de lado a versão de *Banho de Lua*, a canção *Não vá se perder por aí* de Raphael Thadeu Vilardi da Silva e Roberto Lafayette Loyola, o disco ganhava também

⁷⁴ MORIN, Edgar. Não se conhece a canção. In: MOLES, Abraham A.; GLUCKSMANN, A.; FRIEDMANN, Georges (orgs.). *Linguagem da cultura de massas*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1973, p.153.

⁷⁵ MORIN, Edgar. *Não se conhece a canção...* Op cit., p.155.

consistência autoral e colocava o grupo no caminho de uma desejada profissionalização, e na articulação desejada pela indústria do disco.

A presença de Rita Lee no disco *Mutantes*, de 1969, apesar de contar com uma participação muito mais efetiva, tendo quatro canções em que atua integralmente, tem reduzida suas intervenções eventuais nas demais canções do grupo. Contraditoriamente, no entanto, sua presença feminina no grupo é enfatizada nas narrativas midiáticas. Ao mesmo tempo esta condição de mulher intérprete em um grupo de *rock* se constitui como uma fonte de um universo marginal de temáticas que afloram, em algumas canções do grupo. As evidências que ficam documentadas nos discos gravados pelos Mutantes apontam para questões, de como a participação de Rita Lee devia ocorrer nos shows, e por consequência nas gravações discográficas. Esta é uma das fontes de tensão em que as demandas da indústria fonográfica se fazem presentes.

Em uma análise, sobre a segunda metade da década de 1970 da situação das mulheres e sua participação no mercado musical e discográfico norte americano⁷⁶, Garofalo e Chapple apontam para as tensões internas ao meio fonográfico, posto que o registro em disco de determinados artistas ao mesmo tempo em que se pretendem produtos de alto consumo, cristaliza suas identidades musicais e estéticas.

As cantoras-compositoras estabeleceram uma perspectiva feminina nas letras da música rock. Um dos maiores obstáculos que actualmente se opõem à participação das mulheres em pé de igualdade deve ser o tabu contra as instrumentistas. Todos os grupos vocais femininos dos anos 60 recorriam a músicos de estúdio para o fundo instrumental. As cantoras como Janis Joplin e Aretha Franklin ainda não tocavam nenhum instrumento. Havia uma regra não escrita segundo a qual só homens podiam mexer nos instrumentos. Quando as mulheres tocavam alguma coisa era guitarra acústica, ou piano, mas nunca instrumentos eletrificados e quase nunca instrumentos de sopro. E com poucas exceções, esta situação continua sem alteração.⁷⁷

Não por acaso, a situação no Brasil era em muito semelhante ao cenário norte americano no que se refere ao *rock* e ao ambiente musical de maneira geral que

⁷⁶ A participação feminina no meio musical do folk favorecia um local ideal de atuação nos EUA, mas os novos estilos eletrificados pós *Beatles* na Inglaterra, e mesmo estilos como o *progressive rock* marcaram um declínio, mais ou menos constante, das mulheres nas tabelas da música *pop*. A participação de mulheres nas tabelas do *pop* representavam 6% dos singles do Top 50. E em 1970 só três dos álbuns do top 50 eram de mulheres. Cf. GAROFALO, Reebee; CHAPPLE, Steve. *Rock & indústria: história e política da indústria musical*. Lisboa: Gráfica da Venda Seca Ltda, 1989, p. 363. O trabalho citado foi publicado em 1977 nos Estados Unidos e realizava precocemente uma análise de década que se encerrava.

⁷⁷ Idem, *ibidem* p. 372.

delegava funções somente de interpretação a elas, ou lugares pouco interessantes para aquelas que aspirassem a uma carreira musical.⁷⁸ Go-go girls, groupies ou simplesmente cantora: estes eram os lugares recorrentes. As novas referências de bandas e estilos que *Os Mutantes* traziam na bagagem das viagens internacionais não favoreciam um equilíbrio com sua *front singer woman*: Rita Lee.

De acordo com Thomas Pappon, “Voltando da França, eles começaram a preparação do terceiro LP que viria a ter uma alteração fundamental. Arnaldo agora estava tocando teclado.”⁷⁹ Paralelo aos três meses da temporada no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, com o espetáculo *O planeta dos Mutantes*, saía o terceiro disco *A Divina Comédia ou ando meio desligado*.⁸⁰ As performances vocais de Rita Lee neste disco em particular ganhavam uma nova dimensão. O grupo vivia uma fase de novas referências. Distanciam-se mais de Rogério Duprat que acompanhou de perto as gravações dos dois primeiros álbuns; recebem a colaboração, como letrista, de Élcio Decário, e ainda cantam buscando um registro que vai em direção às sonoridades da soul music.

Começa uma direção, neste disco que visava ganhar peso sonoro, em que o *Blues* e uma nova maneira de cantar quase aos berros de Arnaldo Baptista são novas e importantes escolhas. Ao mesmo tempo, articulou-se a troca de posições dos elementos dentro do grupo, o líder do grupo (Arnaldo) muda de posição⁸¹, e do baixo vai para os teclados. As referências musicais eram Otis Redding, Wilson Picket e James Brown e a *Soul Music*.⁸²

⁷⁸ Cf. SANTA CRUZ, Maria Aurea. *A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Ventos, 1992.

⁷⁹ PAPON, Thomas. Mutantes: o elo perdido. *Bizz*. Abril. Ed 19 – Fevereiro, 1987, p.69.

⁸⁰ MUTANTES. *A Divina Comédia ou ando meio desligado*. Polydor, 1970.

⁸¹ Observadores diferentes reafirmaram que entre 1970 e 1972 quando da crise do grupo até a saída de Rita Lee, Arnaldo Baptista detinha uma preponderância sobre os aspectos da liderança do grupo. Liminha um dos integrantes foi um destes que tendo convivido com o grupo nesta fase afirmou “O Arnaldo era o líder, [era] quem definia ‘vamos fazer assim ou daquele jeito’, as letras (...)” LIMA FILHO, Arnolphi. Apud OLIVEIRA, Roberto de. *Ovelha negra*. Biograffiti. Biscoito fino, 2007 [DVD]. Mesmo um elogioso biógrafo de Arnaldo Baptista como Mario Pacheco, para esta fase, não deixou de notar. “Os Mutantes definitivamente haviam se transformado no grupo do Arnaldo e o espaço de Rita e Sérgio estava reduzido. Consequentemente, parte da criatividade do grupo era tolhida pelas idéias de Arnaldo, o que não livrava o grupo da clara saturação criativa que estavam passando.” PACHECO. Mario. *Balada do louco*. Brasília: Editor independente, 1991. p.76. Com uma leitura atenta nas matérias como a de abril de 1972 publicada pelo Bondinho em seu periódico alternativo, se identifica claramente que o espaço concedido ao grupo para explicar a proposta do ônibus que vai circular pelo interior realizando shows gratuitos, era ocupado por Arnaldo. Ainda que a decisão fosse pautada na suposta “democracia” assumida na comunidade da Cantareira, ele assumia um papel de voz do grupo. JOST, Miguel; COHN, Sergio. *Entrevistas Bondinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue editorial, 2008, p.247.

⁸² MUTANTES. *A Divina Comédia ou ando meio desligado*. Polydor, 1970.

Neste novo horizonte sonoro, a voz de Rita Lee começa a ter problemas de adequação ao material da banda. Calado afirma que Rita quase foi torturada pelos dois para que soltasse mais a voz e que parasse de soar como uma garotinha. Na gravação da canção *Meu refrigerador não funciona* (Arnaldo Dias Baptista, Ritta Lee Jones, Sérgio Dias Baptista) a voz de Rita alcança uma extensão jamais atingida por ela até então, mas aquilo efetivamente funcionava ainda como um pastiche da maneira de se fazer *Soul Music*.

Os irmãos baptistas encasquetaram que Rita tinha que cantar do jeito gritado e sensual de Janis Joplin, uma das paixões musicais de Arnaldo na época. Os dois não largaram o pé muito menos a garganta – da parceira enquanto ela não chegou perto do que pretendiam.⁸³

Um hiato entre ela e os rapazes começava a se formar pela cunha das escolhas estéticas e sonoras que o grupo começava a optar. Além da já citada canção, Rita Lee tem participações nas demais canções que cada vez mais aparecem de modo idiossincrático. Em *Quem tem medo de brincar de amor* (Arnaldo Dias Baptista, Ritta Lee Jones) e *Ave Lúcifer* (Arnaldo Dias Baptista, Ritta Lee Jones, Elcio Decário) tal como em *Meu refrigerador não funciona*, ela partilha cantos de chamada e resposta com Arnaldo Baptista. Já as canções *Desculpe Baby* (Arnaldo Dias Baptista, Ritta Lee Jones), *Chão de estrelas* (Orestes Barbosa, Sílvio Caldas), *Jogo de Calçada* (Arnaldo Baptista, Wandler Cunha, Ilton Oliveira), são interpretadas unicamente por Arnaldo Baptista num registro vocal elevado, abandonando seu primeiro canto anasalado presente nos dois discos anteriores que se relacionava com a ironia. Por fim, *Haleluia* (Arnaldo Dias Baptista) e *Oh! mulher infiel* (Arnaldo Dias Baptista) não possuem um canto que se possa identificar discriminações na interpretação.

Efetivamente são três as canções em que a cantora/compositora canta integralmente: *Ando meio desligado* (Arnaldo Dias Baptista, Ritta Lee Jones), *Hey Boy* (Arnaldo Dias Baptista, Elcio Decário) e *Preciso Urgentemente encontrar um amigo* (Roberto Carlos, Erasmo Carlos). Em *Ando meio desligado*, a música inscrita no festival daquele ano, ela canta do início ao fim da canção, apesar da haver dois planos bem distintos em que sua voz em determinado ponto é quase esmagada pelo peso que a banda imprime ao material sonoro.⁸⁴

⁸³ CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes...* Op. cit., p.202.

⁸⁴ MUTANTES. *A Divina Comédia ou Ando meio desligado*. Polydor, 1970.

A participação de Rita Lee na canção *Hey Boy* (Arnaldo Baptista, Élcio Decário) realiza todo um diálogo que se estabelece entre o *rock* do presente e do passado, tanto pelo seu tema, quanto pelas sonoridades e timbres escolhidos, composição harmônica que trabalha na esfera da voz que diz mais do que na voz que canta.

Hey boy

He hehehey boy / O teu cabelo tá bonito hey boy / Tua caranga até assusta hey boy (Tchu aa uu) / Vai passear na rua Augusta tá / He hehehey boy / Teu pai já deu tua mesada hey boy / A tua mina tá gamada hey boy (Tchu aa uu) / Mas você nunca fez na nada / No pequeno mundo do teu carro / O tempo é tão pequeno / Teu blusão importado (úúúá) / Tua pinta de abonado (tuas idéias modernas) / He hey boy / Mas teu cabelo tá bonito hey boy / Tua caranga até assusta hey boy (Tchu aa uu) / Vai passear na rua Augusta tá / A menina e as pernas / Vão aparecer / Nos passos ritmados (úúúá) / No iêiêiê bem dançado (Da cuba libre gelada) / Hey boy / Viver por viver / Hey boy / Viver por viver / Hey boy / Viver por viver.⁸⁵

Nesta canção o sujeito enunciador, que no caso é Rita Lee, se encontra oculto no plano geral do discurso e enumera as características físicas e comportamentais de um jovem indivíduo. Sua tipificação pelo designativo de “boy” leva ao reconhecimento do jovem que se identifica com a cultura americana. A vinculação dos atributos deste personagem ao seu carro promove a percepção de que carro e o jovem são uma mesma entidade, suas ações são passivas, “O teu cabelo tá bonito [...]Teu pai já deu tua mesada[...]A tua mina tá gamada”, ele, o “boy”, é somente o objeto das ações que atuam ou se dirigem a ele. Tal percurso do discurso se reforça quando se afirma “Mas você nunca fez nada”.⁸⁶

Os passeios de carro na rua Augusta, que são a única ação permitida ao jovem pelo enunciador, efetivam o universo das expectativas e desejos que dependem integralmente do veículo para ocorrerem, e são desqualificados quando o encerramento do discurso afirma “Hey boy, viver por viver”. Apesar da descrição efetivada apontar para aquilo que pode ser considerado um modo de vida pleno, um teor depreciativo deste viver por viver se encontra na figurativização do universo do *boy*: o cabelo, a caranga, a mesada, “o pequeno mundo do teu carro” o blusão, as ideias modernas e por fim “yeyeye” e cuba libre.

A letra pretende fazer crer numa impostura comportamental do sujeito e convencer quanto à autenticidade do discurso que enuncia, impregnado pela mesma

⁸⁵ DECÁRIO, Élcio; BAPTISTA, Arnaldo. *Hey boy*. Idem.

⁸⁶ Idem

cultura americana que serve de universo de referência. O ato exclamatório “Hey boy”, que qualifica um destinatário ideal, torna-se o eixo em torno do qual o sujeito que canta e se identifica se posiciona diante da canção. A rua Augusta figura como cenário paulista que dialoga com outras canções do período jovemguardista⁸⁷ que a elegeram como marca de uma postura comportamental. A nomenclatura do gênero musical funciona como elo da crítica que esta canção pretende em relação ao universo temático do próprio gênero musical. A tematização remete ao *rock* dos anos 50 pelos acordes e métrica rítmica, a reunião harmônica e semântica reforçam um sentido do passado e uma crítica de que mesmo as ideias modernas do sujeito representado, o “boy”, poderiam estar vencidas pelo tempo ou pelo próprio sentido existencial que esta canção adquire nos anos 1970.

Todo o conjunto enunciativo da canção tematiza e prepara para os últimos acordes em que é acrescentada, em estúdio, a sonorização do carrão do boy que derrapa e colide com algo. Esta forma de enunciar e encerrar a canção leva a um efeito de sentido que explicita uma crítica sobre inevitabilidade do fracasso das propostas e estilo de vida do *boy* e de toda uma geração do *rock* associada a ela, entendida como ultrapassada.

A participação de Rita Lee Jones na gravação da canção *Ando meio desligado* começa desde a autoria da letra e vai ao canto deste *rock* balada que foi responsável por um dos grandes sucessos de vendagem d’*Os Mutantes*.⁸⁸ A sugestão, nada camuflada, sobre a referência ao uso dos entorpecentes e seus efeitos de desligamento, se relacionava criticamente em um diálogo com as antigas canções de Cely Campelo, sobre as expectativas do beijo esperado pela namorada e das juras de amor decoradas.

Ando meio desligado

Ando meio desligado / Eu nem sinto meus pés no chão / Olho e não vejo nada / Eu só penso se você me quer / Eu nem vejo a hora de lhe dizer / Aquilo tudo que eu decorei / E depois do beijo que eu já sonhei / Você vai sentir mas por favor / Não leve a mal / Eu só quero / Que você me queira / Não leve a mal.⁸⁹

⁸⁷ “Rua Augusta”, “Eu sou terrível” “O bom” e outras que identificaram - se com o núcleo de imagens comuns sobre carros e o sucesso com as garotas.

⁸⁸ Bartsch afirma que a canção foi feita basicamente por Rita Lee, com algumas dicas de Sergio Baptista e nenhuma participação de Arnaldo, mas como de costume eles atribuíam as autorias a todos. BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado...* Op cit. p.100.

⁸⁹ BAPTISTA, Arnaldo; BAPTISTA, Sérgio; LEE, Rita. *Ando meio desligado. MUTANTES. A Divina Comédia ou Ando meio desligado.* Polydor, 1970.

Esta canção composta sob o clima de repressão encontrado no país após *Os Mutantes* terem voltado de suas viagens pela Europa, trazia para o primeiro plano sutilmente o elemento da drogadição como uma das válvulas de escape para o ambiente conservador que cerceava aspectos até mesmo banais, como as canções românticas e a expressão dos impulsos amorosos. Bartsch afirmou que *Os Mutantes*, quanto ao comportamento, estavam equivalentes aos contemporâneos de sua geração e não eram essencialmente diferentes de outros ambientes artísticos, retirando de um pote de maconha, anfetaminas, bebida e farra uma alienação que o autor considerou salvadora.⁹⁰

A partir daí, foi uma enxurrada daqueles pontinhos de nomes estranhos. *Green steam, purplehaze, california Sunshine*. E começaram a aparecer discos voadores com frequência, que Rita dizia ser pontos coloridos que a seguiam. Às vezes ela dizia se transformar em algo, como uma viagem que fizeram para Gales de trem, onde tomou umas pedrinhas e foi para um bosque, e acabou se transformando em folha. Ficou durante doze horas fazendo fotossíntese, vendo as formigas passando por ela, balançando com o vento, se alimentando do sol, sentindo-se Deus e acreditando que isso era real. Só desceu muito a contragosto da árvore quando avisaram que o trem de volta estava partindo. Ela dizia para quem quisesse ouvir que ácidos tinham de ser tomados em contato com a natureza. Era o melhor lugar para perder o ego e virar Deus. Na cidade nem pensar. E como companheira, a flauta transversal recém comprada, que sempre estava presente. Rita dizia que, nas viagens, o instrumento é quem ensinava onde era o ponto de equilíbrio para não ficar torcendo a cabeça para tocar, para melhor aproveitar a respiração, onde colocar os dedos... Ficavam amigas. Eram essas as histórias ouvidas dentro da gravadora, e que as fontes sempre diziam ser realíssimas.⁹¹

Neste disco, bem como nos dois próximos, a relação com o *rock* psicodélico⁹² que se anunciava em mais lugares do planeta era evidente. O registro da participação de Rita Lee, neste disco em particular, acompanhava a intenção para um som mais cru e ligado as novas tendências, no entanto, era ela quem estabelecia a ponte para os elementos do *rock* que haviam ficado no passado. Seja na canção *Ando meio deligado*

⁹⁰BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado...* Op cit., p.99.

⁹¹Idem, ibidem, p.108.

⁹² O *rock* psicodélico pode ser localizado entre a fase psicodélica d'*Os Beatles*, que começava com o disco *Sergeant Pepper's Lonely Heart Club Band*, até as novas formações de bandas exclusivamente tidas como psicodélicas ou progressivas, como *Pink Floyd*, *Soft Machine*, *Yardbirds* que se apresentavam como reação a presença inglesa na América e que leva a explosão das *garage bands* com o objetivo de ir até o fim o delírio elétrico, algumas vezes ligadas ao consumo de drogas outras não, mas em todo caso fortemente influenciadas pela estética e capacidade de avanço experimental que detinham. Cf. BOUCHEY, Philippe. *O Guia do rock...*Op cit. p.134-138.

ou *Hey Boy*, seja em *Preciso Urgentemente encontrar um amigo*, os referenciais da Jovem Guarda são assumidos pelo seu canto que em primeiro plano chama para si a enunciação, ainda que muitas vezes com o elemento irônico que é marca do grupo todo naquele momento.

Por fim, Rita Lee predomina também cantando uma canção cedida por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, *Preciso Urgentemente encontrar um amigo*, tendo Arnaldo e Sergio fazendo segundas vozes que, à medida que a canção se desenvolve se tornam gritos distorcidos e vocalizações non sense.

A letra que foi escrita por Roberto Carlos e Erasmo Carlos em 1968 e jamais ganhou gravação por parte destes dois artistas, expressa um tema comum à dupla que é a amizade. No ano em que foi composta, ela poderia ser também interpretada como forma de resposta aos temas da canção engajada, muito recorrente nos festivais musicais televisionados em voga. No entanto, o conjunto harmônico-melódico desenvolvido pelos *Mutantes* transforma a busca por este amigo num conflito interno mais elaborado e longo do que a própria letra pressupõe. Os efeitos suspensivos dos acordes com notas em sustenido, acordes e modo menor e sétimas estabelecem um grau de dificuldades maiores que o simples identificar-se como iguais na luta em uma multidão possa pressupor.

Preciso urgentemente encontrar um amigo

Preciso urgentemente encontrar um amigo / Pra lutar comigo /
Pra lutar comigo // Quero ver o sol nascer / E a flor desabrochar
/ E no mundo de amanhã // Quero acreditar / Quero acreditar /
Quero acreditar e a paz que eu tanto quero / Eu consiga
encontrar // Preciso urgentemente encontrar um amigo / Pra
lutar comigo / Pra lutar comigo // É difícil encontrar / Pois é
grande a confusão / Pode até estar aqui / Nessa multidão / Nessa
multidão / Nessa multidão / E a paz que eu tanto quero / Ele traz
no coração.⁹³

No disco, a gravação da canção segue uma lógica ordenada entre as partes cantadas por Rita Lee e as respostas dadas pelas vozes masculinas de Arnaldo e Sérgio que cantam “Quero ver o sol nascer / E a flor desabrochar / E no mundo de amanhã” e “É difícil encontrar / Pois é grande a confusão / Pode até estar”, para mais tarde se transformarem em gritos ao estilo de Otis Redding e James Brown e vocalizações non

⁹³ CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. Preciso urgentemente encontrar um amigo. MUTANTES. *A Divina Comédia ou Ando meio desligado*. Polydor, 1970- faixa 06

sense. A voz de Rita Lee é a dominante como a voz que impulsiona a narrativa da busca pela parceria de amizade sugerida pela letra da canção.

Na verdade a soma desta harmonia complexa e composta a vários timbres (guitarra acústica, teclados, bateria, baixo, guitarra elétrica e, eventualmente, pandeiro + efeitos eletroacústicos) busca um efeito de estranhamento distintivo do grupo que enuncia para o de ouvintes. Na performance desta canção gravada pela TV cultura, no programa Radiola em 1969⁹⁴, quando o grupo se apresenta o que se vê é mesmo um divórcio entre os músicos executantes que se agitam em suas performances e o público que recebe a informação musical. O conteúdo apelativo (exortativo) “Pra lutar comigo” e de identificação do sujeito que luta e busca pela amizade a conjunção com o outro, parece ser esvaziados de seu projeto narrativo original.

A crítica humorada ao *rock* do passado e do presente era mantida e o elemento comportamental figurava como a ponta de lança nesse universo, tanto pelas letras das canções quanto pela contra capa do disco que trazia Rita Lee supostamente nua em meio aos dois rapazes, em uma cama de casal, sugerindo um triângulo amoroso que era escudado, ou ameaçado, pela sombra de um guarda armado e em uniforme nazista, que partilha o café calmamente como o trio. Fotografados por Cynira Arruda no quarto da casa dos rapazes, a descoberta da sessão de fotos pela mãe de ambos rendeu uma reprimenda e a informação à mãe de Rita do acinte comportamental que eles pretendiam fazer. E fizeram – uma sugestão ao *ménage a trois*.

⁹⁴Programa *Radiola*. TV Cultura. 1969 - disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=unZYqNYuRxc> acessado em 10 de abril, 2010 - 14:53h.



Fonte: <http://graphicartmusic.blogspot.com.br/2011/03/divina-comedia-ou-ando-meio-desligado.html>

Neste disco em particular se a participação de Rita Lee nas gravações acabam por reforçar a posição da artista dentro do grupo, de modo geral ela cresce em importância na dinâmica que a banda vai tomando. Neste registro, somente em cinco canções a autoria é partilhada entre Rita Lee e os irmãos Baptistas. Como o suporte do disco naquele contexto começava a ser o centro do trabalho de uma prospecção autoral e profissional, o que ocorre é que as coisas nem sempre ocorriam de forma tão harmoniosa quanto a própria imagem do grupo parecia aos olhos da imprensa e da sociedade. Havia tensões e perspectivas divergentes que mais cedo ou mais tarde exigiriam uma resolução. É inegável que as transgressões postas pelos *Mutantes* no final da década de 1960, quando todo um ambiente repressivo ou controlador estavam se fazendo evidentes, ganhavam um contorno potencializado na voz de Rita Lee, no palco. Já a necessidade de gravações de discos para o início dos anos setenta impunha novas preocupações e responsabilidades.

Diferentemente dos números disponibilizados ao público pela imprensa, o executivo André Midani, no meio da disputa entre gravadoras, considerava que *Os Mutantes* não correspondiam a uma vendagem expressiva nos montantes da companhia que ele auxiliava administrar. No centro da reorganização capitalista da indústria fonográfica, reorientava os caminhos que deveriam seguir determinado cast de artistas ou outro.

A Philips, a marca de prestígio, e a Polydor, a marca popular, que por anos nos deu lucros necessários para manter nossa política quase deficitária na MPB. Elis, Gil, Caetano, Gal e Os Mutantes vendiam, em 1968 e 1969, apenas entre cinco mil e dez mil cópias de cada um de seus lançamentos.⁹⁵

Os discos do grupo musical em que Rita Lee se inseria, foram, portanto gravados em um momento crucial para a indústria fonográfica, em que este dispositivo estabelecia as bases do trabalho de autor quando prospectava seus criadores mais ousados que comporiam suas faixas de prestígio artístico. A segmentação de gêneros simultaneamente também reorganizava os setores para as vendas mais populares, a faixa mais comercial, nos novos formatos que saltavam de vendas de compactos para a de LPs.⁹⁶

Em março de 1971, quando do lançamento do disco *O Jardim Elétrico*⁹⁷, o grupo se apresenta como um quinteto, contando com a presença de Arnolphi Lima Filho, o Liminha. Nesse trabalho, as citações e referências ao psicodelismo se mantinham essencialmente pela ilustração da capa do LP que trazia uma ilustração de Alain Voss, e a foto da contracapa que mantinha uma semelhança com o disco *Ummagumma* do Pink Floyd.⁹⁸ No entanto, as canções se apresentavam com mais peso, e ligadas às sonoridades da *soul music*. As canções *Virginia* (Arnaldo Baptista, Ritta Lee, Sérgio Dias), *Tecnicolor* (Arnaldo Baptista, Ritta Lee, Sérgio Dias), *Baby* (Caetano Veloso-versão Mutantes) e *El justiceiro* (Arnaldo Baptista, Ritta Lee, Sérgio Dias), eram trazidas das gravações do estúdio francês *Les Dames*. E a participação do canto de Rita Lee, com a exceção da canção *Tecnicolor* no primeiro lado do LP, praticamente não acontece. O padrão se repete no outro lado do disco, quando a voz de Rita Lee aparece na canção *Baby* composta por Caetano Veloso. A canção *Baby* teve seu registro por meio de uma versão gravada pelos *Mutantes* em uma ambiência de bossa nova. Nesta canção cantada em inglês por Rita, se estava dando um passo tímido em direção a um hibridismo de estilos que poderia ser chamado de Bossa n'roll e não retornaria mais aos trabalhos do grupo.

Nas canções *Lady, lady* (Mutantes, Arnolphi Lima Filho), *El justiceiro*, e *Benvinda* (Arnaldo Baptista, Ritta Lee), Rita Lee se encontra realizando *backing vocals* e narrações pontuais para ambientação das canções. Efetivamente neste disco o papel de

⁹⁵ MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinyl ao download ...* Op. cit. 116.

⁹⁶ Cf. DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz ...* Op. cit. 75.

⁹⁷ MUTANTES. *O Jardim elétrico*. Polydor, 1971, n°2.451.002.

⁹⁸ PAPON, Thomas. *Mutantes o elo perdido*. *Bizz*. Abril. Ed 20 – março, 1987, p.86.

Rita Lee foi sensivelmente reduzido. Muito embora ela constasse das autorias apresentadas na contra-capá agora de uma forma efetiva em todas as canções, identificada individualmente como Ritta Lee na maioria das canções e quando a autoria é dividida com Liminha, seu nome se encontra integrada aos *Mutantes* de modo genérico na seguinte forma:

1
TOP TOP
(Mutantes – Arnolpho Lima Filho)
BENVINDA
(Arnaldo Baptista – Ritta Lee)
TECNICOLOR
(Arnaldo Baptista – Ritta Lee- Sergio Diaz)
[...]⁹⁹

As canções *Benvinda* e *Top top* tratam da temática amorosa desconstruindo as tradicionais imagens ligadas ao abandono e a vivência da frustração amorosa que eram interpretados no campo da tradição lítero-musical brasileira, frequentemente dentro do universo da canção de dor-de-cotovelo. Já *Top top* sugeria abertamente a vingança e descompromisso amoroso como resposta à situação.

Top top

Eu vou sabotar / Você vai se azarar / O que eu não ganho eu leso / Ninguém vai me gozar, não jamais !! // Eu vou sabotar / Vou casar com ele / Vou trepar na escada / Pra pintar seu nome no céu.¹⁰⁰

O desenvolvimento desta canção se inicia a partir de uma confissão imperativa do sujeito que intenciona romper/estabelecer com um relacionamento amoroso. O projeto narrativo transcorre de forma a demarcar ênfases que transformem negativamente o destino do sujeito virtual que não está presente mas é objeto do amor conflituoso ou sádico do enunciador. “Eu vou sabotar / Você vai se azarar / O que eu não ganho, eu leso / Ninguém vai me gozar / Não, jamais!” As ênfases acontecem em torno da anunciada sabotagem que retomada nos refrões prepara o ouvinte e o sujeito ausente para o palavrão e/ou a descortesia com a qual ele é tratado em “Eu quero que você se... top, top, top uh!”, sendo que a gíria que conclui o refrão abre uma ruptura e substitui um falar popularesco ou chulo que deveria se concluir o desabafo.

⁹⁹ MUTANTES. *O Jardim elétrico*. Op. cit.

¹⁰⁰ LIMA FILHO, Arnolpho; MUTANTES. *Top top*.

É possível subentender que tal ruptura é motivada por uma traição ou grande frustração que motivaria no enunciador sua ira expressa no encadeamento das sentenças “Ninguém vai me gozar / Não, jamais!”, “Vou casar com ele”, “Ninguém vai dizer / Que eu deixei barato / Vou me ligar em outra”, “Até nunca, jamais!”. O casamento é compreendido como forma de retaliação. “Vou trepar na escada / Pra pintar seu nome no céu”, “ Te dizer bye, bye” fazem parte da concretização da sabotagem confessada. Por fim, os versos “Ninguém vai dizer / Que eu deixei barato” funcionam como um modo a lançar uma ameaça que pode ou não se concretizar.

Sua constituição temática funciona de modo inverso às canções que abordavam comportamentos femininos com relação ao namoro e às relações amorosas, como em *Banho de Lua* e *Estupido Cupido*. Em *Top top*, o acompanhamento musical e a performance realizam um movimento que procura enfatizar a tensão e o desagravo textual, no entanto, não no mesmo plano de sonoridades em que atuavam estes antigos *rocks* interpretados por garotas como Cely Campelo. Rompe também com a tradição brasileira mais antiga de sambas canções, e músicas de dor de cotovelo em que a traição ou desprezo do sujeito amado eram tratados como a parte amarga de um relacionamento que deve ser mantido seja pelas aparências sociais, seja pela força do amor inescapável da qual são enfermos os apaixonados. O humor presente em *Top top* marca a diferença desse discurso musical frente a todas as outras formas tradicionais de cantar a traição.

Enquanto na capa do disco e em suas curtas letras ocorriam as referências ao uso de entorpecentes “No jardim / Eu me ligo em você / Planto cores / Mordo a fruta / Levo choques” na canção *Jardim Elétrico* (Arnaldo Baptista, Ritta Lee, Sérgio Dias), escalas descendentes, variações de campos harmônicos e uma percussão descontínua realizavam uma verdadeira viagem entre as possibilidades sonoras que pairavam entre as realizações valvuladas de alguns dos instrumentos e dos teclados que cada vez mais se transformavam no diferencial do grupo que diminuía a ênfase vocal como um importante instrumento dentro dos timbres e harmonias pensadas em seu conjunto. Com arranjos de base feitos pelos *Mutantes* e arranjos orquestrais de Rogério Duprat o disco ainda se mantinha ligado a um universo relativamente comercial de interesse das gravadoras.

Paralelo a tudo isso houve a produção tanto do disco solo de Rita Lee *Build Up*¹⁰¹ quanto de *O Jardim elétrico*, por Arnaldo Baptista, sendo que este último trabalho

¹⁰¹ O disco *Build Up*, e alguns de seus aspectos serão discutidos mais a frente nesta tese.

ficou aquém do sucesso de estreia do disco solo de Rita Lee, quanto à repercussão, o que deve ter acirrado ainda mais as tensões já existentes entre os integrantes.

Em abril de 1972, é lançado o disco *Mutantes e seus cometas no país dos baurets*.¹⁰² Neste disco a participação de Rita Lee se encontra limitada a uma breve narração na canção *Cantor de mambo* (Élcio Decário, Arnaldo Baptista, Ritta Lee), e duas canções integrais, *Vida de cachorro* (Ritta Lee, Arnaldo Baptista, Sérgio Baptista) e na longa faixa de quase dez minutos que dá o nome ao disco *Mutantes e seus cometas no país dos baurets* (Ronaldo Leme, Arnolphi Lima Filho, Mutantes). A canção *Vida de cachorro* é uma balada com clima folk de lento andamento e rica em complexidade melódica. Com timbres em cordas de metais de uma auto-harp se constitui como uma das raras canções da banda que denotam tristeza.

Vida de cachorro

Vamos embora companheiro, vamos / Eles estão por fora do
que eu sinto por você / Me dê sua pata peluda, vamos passear /
Sentindo o cheiro da rua // Me lamba o rosto, meu querido,
lamba / E diga que também você me ama / Eu quero ver seu
rabo abanando / Vamos ficar sem coleira / Vamos ter cinco
lindos cachorrinhos / Até que a morte nos separe, meu amor!¹⁰³

A narradora convida seu objeto de desejo para um passeio, deixando para trás uma situação de incompreensão. O discurso musical dirigido ao sujeito objeto desse amor convida-o a uma aventura que se desdobra em união duradoura. Os verbos que finalizam cada frase na primeira metade da letra – “Me dê...”, “Me lamba...”, “E diga que...”, “Vamos ficar”, “Vamos ter...” – denotam uma ação que se dirige ao enunciador – “passear”, “lamba”, “ama” – e oferecem uma expectativa de ação que anima a representação feita deste outro desejado. Na segunda parte da letra, após a proposição “E diga que também você me ama”, seguem uma esperada constatação dos efeitos alcançados – “...rabo abanando” “...ficar sem coleira”, “...ter cinco lindos cachorrinhos” – que culminam com a máxima declaração amorosa nos moldes do convencional rito do catolicismo: “Até que a morte nos separe, meu amor!”. Os latidos caninos e uivos que encerram a canção somam-se à melodia que por sua vez, remete à harmonia existente na canção *Blackbird* d’*Os Beatles*, e aludem a um *the end* bastante apimentado.

¹⁰² MUTANTES. *Mutantes e seus cometas no país dos baurets*. Polydor, 1972, nº 2451 010.

¹⁰³ BAPTISTA, Arnaldo; BAPTISTA, Sérgio; LEE, Rita. *Vida de cachorro*.

Neste delicado e engraçado discurso de conquista, a primeira interpretação possível é a de simples elaboração temática cancional que tem o amor animal como metáfora e modelo para as relações humanas. Ela funciona se tomada de forma literal, e pode com sucesso remeter a um universo infantil de imagens ricas e com leve toque moralizante da perspectiva de romantização amorosa ligada a ideia de união permanente. A menção ao “cheiro da rua”, e o “ficar sem coleira” apontam para a liberdade e informalidade da vida de cachorro sugerida e ao passo que a união final entre os sujeitos que podem ou não se amar, surgiria de forma espontânea, ao menos no plano de desejo do enunciador.

Outra possibilidade de interpretação mais biográfica que ficou no registro deste disco é a que decorre de se vincular esta letra ao momento pelo qual passava o grupo com a perspectiva gradual de afastamento de Rita Lee, que veio a se concretizar no final deste ano de 1972. Rita Lee e Arnaldo, casados desde dezembro de 1971, vinham de crises amorosas freqüentes, e a preparação do disco *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida*, que ocorreria em breve, havia conscientizado os integrantes da possibilidade consistente da carreira solo de Rita Lee.

Neste sentido a letra de *Vida de cachorro* pode ser entendida como uma canção de despedida, entre ela e o marido e, simultaneamente, entre ela e os integrantes do grupo. Assim, sentidos mais opacos da letra podem ser encontrados.

Escrita por Rita Lee Jones, Arnaldo e Sérgio Baptista, para ser interpretada por ela, seu discurso parece endereçado internamente aos membros do grupo – “Vamos embora companheiro/Eles estão por fora do que eu sinto por você”. A liberdade representada pelo “cheiro da rua” e “ficar sem coleiras”, significa também que se deveria buscar o amor verdadeiro com outro parceiro que não aquele com o qual se fizeram promessas de amor eterno. Muito possivelmente, o ambiente de liberalidades sexuais, da Serra da Cantareira, onde conviviam os membros do grupo d’*Os Mutantes* neste período, é re-significador dos sentidos possíveis desta letra, e deve ser levado em consideração. Nos versos “E diga que também você me ama” e “Vamos ter cinco lindos cachorrinhos / Até que a morte nos separe, meu amor!”, pode-se inferir um convite à manutenção de uma relação, agora sob novos fundamentos; o amor livre, não monogâmico, dando lugar a outro tipo de relação. Filhos e uma promessa de amor duradouro e de companheirismo, ainda que sem as formalidades sociais, interessariam mais.

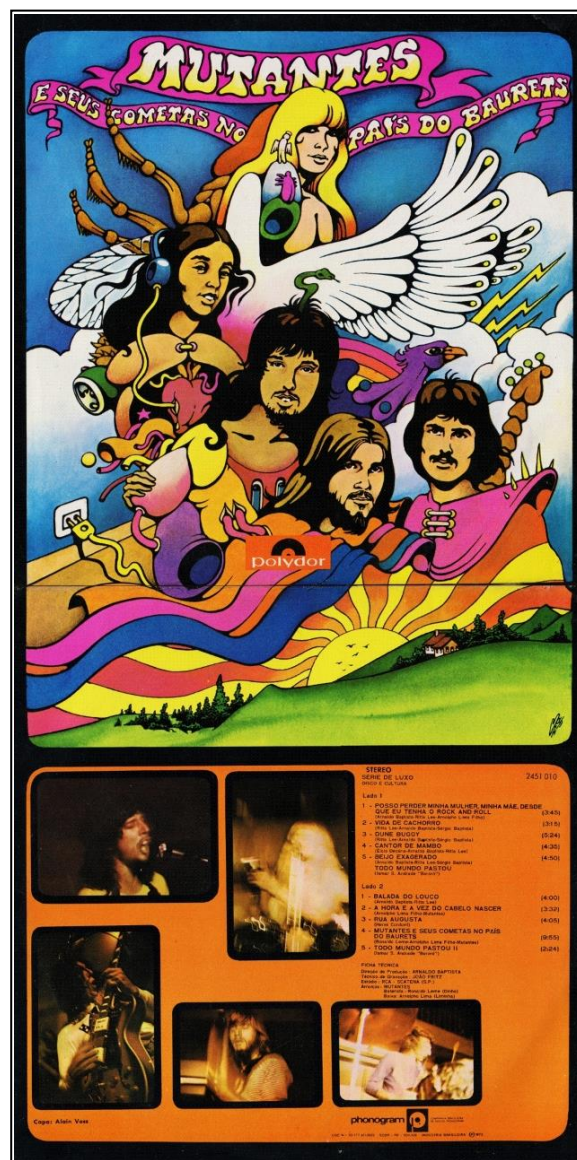
Na canção *Rua Augusta* (Hervé Cordovil), Rita Lee efetua alguns poucos vocais em que narra a perspectiva do boy em seu carrão envenenado, de modo extremamente infantilizado, e agudo. Na canção *Cantor de mambo*, a narração que Rita Lee realiza no início da música nos informa que “Essa é a história de um rapaz que encontrou seu sucesso algures além-mar. Seu nome: Cantor de Mambo”, para retornar com sua voz somente nos últimos minutos da canção *Mutantes e seus cometas no país dos baurets*, cantando com acompanhamento musical de tons baixos e soturnos a letra de *Tempo no tempo*, canção do primeiro LP do grupo. Nela, procura-se construir um espaço sonoro psicodélico e progressivo que articula a voz de Rita Lee com a dos rapazes de maneira a oferecer uma síntese de vozes homogênea e que se funde em uma única identidade vocal. O canto gravado a partir de 7:48 min da canção *Mutantes e seus cometas no país dos baurets* encerra a participação da artista em discos d’*Os Mutantes*.

Calado afirma que Rita Lee pretendia cantar também a canção *Balada do louco* que ela e Arnaldo haviam composto juntos e era uma das faixas fortes do disco, “Mas Arnaldo não permitiu que Rita a gravasse; achava que a voz da namorada era excessivamente macia, juvenil. Preferiu que a canção fosse interpretada por Sérgio”¹⁰⁴, e assim, Calado responsabiliza Arnaldo pela restrição crescente a participação dela nas gravações. A recepção do disco ficou registrada na revista *Rolling Stone*, de 04 de julho de 1972, por Mauricio Kubrusly. Neste veículo o disco foi considerado como contendo “muitos exageros” e um humor “ginasiano”¹⁰⁵

As referências às drogas alucinógenas contidas neste disco eram explícitas. Além do título que realizava uma homenagem a Bill Halley e seus cometas, fazia-se menção aos “baurets”, gíria que o cantor Tim Maia utilizava para se referir aos cigarros de maconha. A imagem psicodélica foi vivamente ilustrada na capa novamente pelo artista Alain Voss, e trazia na contracapa as marcas de um romantismo idealizado e representado em uma concepção artística da Serra da Cantareira, local onde em comunidade, os músicos tinham liberdade de criação e de consumo dos entorpecentes.

¹⁰⁴ CALADO, Carlos. *A Divina comédia dos mutantes...* Op cit., p. 266.

¹⁰⁵ Apud CALADO, Carlos. *A Divina comédia dos mutantes...* Op cit., p. 268.



Fonte: <http://craifer.blogspot.com.br/2012/03/os-mutantes.html>

O que se pode afirmar sobre a passagem da artista Rita Lee pelos discos gravados pelos *Os Mutantes*, é que há uma curva de importância da artista neles. Mesmo os temas que podem estar vinculados a ela, também são considerados mais ou menos relevantes. A curva desta valorização ou importância atinge o ponto máximo no disco *A Divina comédia ou ando meio desligado* e decresce até este último disco em que ela participa com a romântica *Vida de cachorro*, e em que sua voz é complementar, servindo de adorno à sonoridade desenvolvida pelos rapazes do grupo.

Profeticamente, a canção *Posso perder minha mulher, minha mãe desde que eu tenha o rock and roll* (Arnaldo Baptista, Rita Lee, Arnophlo Lima Filho), que abria este disco, parece ser uma declaração de princípios que os rockeiros da banda seguiam. Tratava-se de uma paródia sonora de *Blue Suede Shoes* de Carl Perkins, com versão em

português que preservava parte do espírito da letra original, mas por um caminho diferente.

Posso perder minha mulher, minha mãe desde que eu tenha o rock and roll

O meu cigarro apagou / Eu vou dançar o rock and roll / E o meu dinheiro acabou / Eu me liguei no rock and roll / E o meu cigarro, o meu cigarro / O meu dinheiro acabou / E hoje eu me liguei é só no / Rock and roll // E o meu cigarro apagou / E o meu dinheiro acabou / Posso perder minha mulher, minha mãe / Desde que eu tenha o rock and roll // Meu rock and roll / Posso perder minha mulher (rock and roll) / Posso perder a minha irmã (rock and roll) / Posso perder a minha mãe (rock and roll) / Posso perder até minha avó (rock and roll) / Hum, baixinho agora! (rock and roll) / E mais ainda! (rock and roll) / Mas hoje eu tenho Elvis Presley (rock and roll) / E eu não perco a Cely (rock and roll) / Mas eu tenho o Little Richard (rock and roll) / Mas hoje, hum, Demétrius (rock and roll) Aah! // Domingo de manhã / Saí pra caçar rã / Foi quando à minha frente / Apareceu a sua irmã // Que sarro! Ah! / Que sarro! Ah! // Posso perder minha mulher, minha mãe / Desde que eu tenha o meu rock and roll!¹⁰⁶

A série de dificuldades pelas quais o sujeito narrador passa parece não o abalar já que ele sempre consegue manter seu vínculo de escuta e dança no gênero musical *rock n'roll*. Elencadas numa linguagem que é pura comicidade, as dificuldades são de várias ordens: a falta de dinheiro e de cigarros coloca-se no mesmo plano de sentido que a perda dos integrantes femininos da família, começando pela mulher escolhida, pela mãe, a irmã, e por fim da avó. O sujeito expresso com eu-póético masculino enfatiza os artistas representativos do estilo nos Estados Unidos e no Brasil: Elvis Presley, Cely (Campelo), Little Richard e Demétrius um dos cantores de *rock* que cantavam ao estilo de Elvis Presley no Brasil. As mulheres citadas no plano discursivo, são significadas como perdas relativas e comparadas aos cigarros e a uma momentânea falta de dinheiro. O projeto narrativo configura toda a letra de forma a transformá-la em uma grande brincadeira em que o segmento musical do *rock* é encarado como substitutivo de todas as necessidades afetivas e econômicas dos rapazes que se afiliam a ele em detrimento da ausência das mulheres.

Rita Lee participa criativamente da composição desta canção que é oferecida por Liminha e recebe crédito autoral, mas não canta junto com os rapazes do grupo.

¹⁰⁶ BAPTISTA, Arnaldo; LEE, Rita; LIMA FILHO, Arnolpo. *Posso perder minha mulher, minha mãe desde que eu tenha o rock and roll*.

No final de 1972 se consumou a saída de Rita. Na raiz desde acontecimento segundo a maioria das opiniões dos integrantes do grupo estava a separação de Rita e Arnaldo, depois de um namoro/casamento de quase oito anos. A isso se adicionam as circunstâncias da época, as loucuras, a sofisticação instrumental dos Mutantes, e as pressões da gravadora. Liminha: - “A Phillips não sossegou enquanto não tirou a Rita dos Mutantes”¹⁰⁷

Sob o aspecto da participação da cantora Rita Lee nos discos que os *Mutantes* deixaram gravados, isso foi o que se pode inferir até aqui. As pressões da gravadora, que eram exercidas por meio de André Midani, agiam no sentido de buscar o trabalho de autoria, que pode se individualizar em torno da imagem de Rita Lee, ao mesmo tempo em que claro, visava lucros com um produto voltado a faixas mais populares e portanto mais comerciais. Uma formação de *cast* com menos riscos comerciais, mas que não se constituiria de forma nem tão rápida nem tão simples como os capitães de indústria do mundo fonográfico desejavam.

Rita Lee consolidou um trabalho musical cuja abrangência é inusitada no meio musical feminino. Luiz Tatit considerou que muito mais que uma quantidade de recursos técnicos, sua voz compreende um estilo particular, forjado de forma visceral e nos pontos de cruzamento entre a brasilidade da canção nacional, com o *rock* internacional, e que se equilibra entre seus anseios pessoais com as leis do mercado e do mundo dos intérpretes na relação com o mundo autoral.¹⁰⁸

Hoje, há um pouco de Rita Lee tanto na música “sai do chão” de Ivete Sangalo quanto nas experiências sonoras da banda Dona Zica, passando pelo rock de Pitty ou o pop cancional de Zélia Duncan. Todas essas artistas cuidam bem do aparato musical, mas sabem dirigi-lo ao foco da voz. É ali que está o olhar e os ouvidos do público. Quanto mais profundidade tiver esse foco – profundidade aqui significa engajamento do artista com tudo que está envolvido na canção interpretada – mais sucesso terá a execução. Os compositores-cantores tendem a aprofundar o foco naturalmente, afinal, carregam consigo a voz da criação. O mesmo acontece com as atuais compositoras-cantoras, como a própria Rita Lee. Pode-se até cogitar que essa foi uma das razões não aludidas que provocaram a cisão entre a artista e Os Mutantes, nos anos 70. As interessantes experiências sonoras e técnicas da banda já não soavam em

¹⁰⁷ PAPON, Thomas. *Mutantes o elo perdido...* Op. cit., p.88.

¹⁰⁸ TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. p.150.

favor do canto de sua principal crooner. Rita saiu e levou o foco da voz.¹⁰⁹

Este capítulo teve o cuidado de checar a hipótese de Tatit e acompanhar como a voz da artista se colocou nos discos d'*Os Mutantes*. Verificou-se uma integração que vem crescente nos dois primeiros discos e que atinge uma articulação mais favorável a Rita Lee no disco *A Divina Comédia ou Ando meio desligado*, e decrescente nos dois álbuns seguintes. Entre os desejos dos integrantes da banda e da própria Rita Lee, a pressão das gravadoras por vendas e um trabalho mais comercial saíram mais três álbuns que comentaremos mais a frente. *Build Up*, *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida* e *Cilibrinas do éden* que foram gestados no momento da crise que separaria definitivamente a cantora-compositora de seus colegas de palco e do disco que se profissionalizaram naquela singular virada de década. Vejamos mais a frente como a trajetória da artista construiu seu próprio caminho para colocação de suas composições e canto.

¹⁰⁹ Ibidem p.151.

CAPÍTULO 03

Viagem ao fundo de mim: As Cilibrinhas do éden e a sociedade autoritária

Bízniz

1 “não deixe que o planejamento interfira na ação.” Única mulher no meio d burocratas c/ teorias do nada sobre porranenhuma.

2 Bando d babacas. A moça é mão na massa, o lema é “não fale faça.” Ousada, até o jingle do cliente ela compôs. Os CDFs cortaram seu barato.

3 Demite-se e no ato é contratada como Big Boss da concorrente. Toca p/ frente, fecha no azul, Moça inteligente. Oh não lá estão eles.

4 The burrocrats: “Vc jamais será um d nós” Sem sorrir ela encara os caras: “A melhor vingança é não se tornar igual ao inimigo.”

(*Storynhas*- Rita Lee)¹

O namoro que Rita Lee e Arnaldo mantinham desde a época do encontro entre a *Tennage Singers* e os *Wooden Faces* era entrecortado por várias interrupções e retornos, tal como a banda que eventualmente se dissolvia. Os retornos ocorriam sempre que o dinheiro das apresentações ou dos discos acabava. Carlos Calado conta que nas últimas semanas de 1969, o casal que já vinha de cinco anos de namoro, entra em crise aberta e anuncia aos companheiros de grupo que se separariam².

O começo das discussões do casal ocorreu em função da viagem de motocicleta pela América Latina que Arnaldo, irmãos e amigos resolveram fazer inspirados no filme *Easy Rider*³. Naquele momento, Rita Lee, que desejava ir junto, foi preterida pelos rapazes e vingou-se de Arnaldo viajando na companhia de Mônica Lisboa, a assistente de Guilherme Araújo, para Londres, onde elas se separaram e Rita acabou conhecendo um norte-americano de nome Michael, com quem teve um *affair*.⁴

¹ LEE, Rita. *Storynhas* /Rita Lee; ilustrações Laerte – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das letras, 2013.p.72.

² CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Ed.34, 1995. p.209.

³ “[...] rock dos anos sessenta caracterizado em *Sem destino* (título do filme em português) é um aspecto decisivo no filme, fornecendo o contexto cultural das suas histórias de desilusões e contracultura, enquanto exhibe cenas de dois homens conduzindo motos Harley-Davidson personalizadas, assumindo uma condição mítica e comentando sobre a paisagem que passa, a situação que a dupla deixou para trás e sobre a inevitavelmente mais sombria para a qual estão seguindo.” MULHOLLAND, Garry. *O almanaque dos filmes do rock*. São Paulo: Seoman, 2011, p.112.

⁴ CALADO, Carlos. *A divina comédia* ...Op. cit. p.213.

Neste intervalo do namoro com Arnaldo, e também de atividades com *Os Mutantes*, Rita Lee aceita o convite para uma temporada de shows-desfiles patrocinados pela Rhodia, intitulados *Nhô Look*, durante a 11ª feira UD, prevista para meados de abril de 1970. Este fato com certeza contribuiu ainda mais para a instabilidade entre os integrantes da banda que não tinham um consenso sobre a participação em projetos de shows e discos solo. No entanto, isso não impediu que o casal fizesse as pazes e Arnaldo acabou assumindo a direção musical da gravação do LP solo de Rita Lee – *Build Up* – que teria de sair até agosto e que se originou desta parceria entre as companhias Rhodia e a Philips.⁵

A companhia franco-brasileira Rodhia, desde 1960 vinha empreendendo esforços no sentido de construir um vínculo com as consumidoras finais de seus produtos com uma política de publicidade calcada na produção de editoriais de moda para revistas e de desfiles, os quais conjugavam elementos da cultura nacional (música, arte e pintura), a fim de associar o produto da multinacional à criação de uma "moda brasileira".⁶ Nesse intento, a música era, de todas as formas artísticas possíveis, a mais procurada pela empresa, por ser entendida naquele momento como meio mais expressivo e de fácil comunicação, e que se identificava plenamente com o ideal de produtos com características regionais que eram recorrentes para a indústria fonográfica.⁷

As ações publicitárias da Rhodia eram, senão fundamentais, ao menos bastante relevantes no panorama cultural do Brasil, especialmente da São Paulo dos anos 60, tendo contribuído para o nascimento da FENIT– Feira Nacional da Indústria Têxtil – e promovido inúmeros artistas durante toda a década, como Caetano Veloso, Silvinha, Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Tom Jobim, Sérgio Mendes, Nara Leão, Wilson Simonal, Elis Regina, *Os Mutantes* e Rita Lee.⁸

⁵ LEE, Rita. *Build Up*. Rio de Janeiro: Fontana, 1986 Fonograma nº 61494011

⁶ Instalada no Brasil desde 1919, a Rhodia S.A. – filial brasileira da firma francesa Rhône- Poulenc – obtém em 1955 as patentes para a fabricação dos fios e fibras sintéticas no país, e em 1960 se encontra confeccionando produtos que vão de tecidos sintéticos a meias de nylon, e produtos ligados à diversão, como o lança-perfume, e promovendo modelos de comportamento e consumo relacionados a eles. Cf. BONADIO, Maria Cláudia. *O fio sintético é um show! : moda, política e publicidade*. Campinas, SP : Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas [s. n.], 2005.[Tese doutorado em História]

⁷ BONADIO, Maria Cláudia. *O fio sintético é um show! : moda, política e publicidade*. Campinas, SP : Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas [s. n.], 2005.[Tese doutorado em História]

⁸ Idem p.209.

Nara Leão, por exemplo, foi uma das cantoras que participou como modelo em setembro de 1964, na campanha *Brazilian Style*, que lançava uma coleção de roupas por inúmeras cidades brasileiras, e depois percorria o Japão e a Europa. Nara, entretanto, somente aceitou o convite para participar do evento após consultar e obter a anuência de amigos que atuavam na oposição ao regime, pois se preocupou se não seria algo “alienado” sair por aí falando de moda num momento em que o Brasil acabava de entrar num regime ditatorial.⁹ Assim, Nara pousou para um bem cuidado ensaio promocional com roupas da Rhodia em cenários no nordeste do país, e dividiu algumas fotos com os músicos Sergio Mendes, Edison Machado e Tião Neto. Era com as mulheres que as promoções da Rhodia encontravam o melhor ambiente, pois ao mesmo tempo em que elas eram nomes conhecidos da música popular brasileira, serviam, elas mesmas, como modelos de determinadas coleções de vestuário. Silvinha, por exemplo, foi outra destas mulheres cantoras procuradas pela Rhodia, que foi atração principal de *Brazilian Fashion Follies* de 1967, em que dividia o palco com Joel de Almeida, cantor de acento gaúcho.¹⁰

A temática tropicalista foi amplamente aproveitada pela Rhodia desde 1968. Após a participação de Caetano Veloso, aconteceu o show *Moda Mutante*, apresentado na 10ª UD – Feira de Utilidades Domésticas – de 1969, que teve por atração principal *Os Mutantes*. A releitura *pop* da cultura popular é novamente utilizada no show *Nhô-Look*. Apresentado na 11ª UD em abril de 1970, o show tinha por atração principal Rita Lee e a dupla caipira Tônico e Tinoco, que naquele momento já contava com 27 anos de carreira e era a mais conhecida das centenas de duplas sertanejas atuantes no período. Esta insólita reunião entre o segmento do *rock* e o mundo da música caipira, constituía uma novidade. Os dois estilos eram representados por seus artistas mais icônicos, uma artista identificada com o *rock* como era Rita Lee e Tônico e Tinoco com sua música reconhecidamente caipira, os quais eram acompanhados por uma bandinha interiorana com 14 músicos e o guitarrista Lanny Gordin, que nessa temporada tocou viola. Nesse show, Rita Lee interpretava Ritinha Malazarte, uma garota caipira, e desfilava junto às manequins da Rhodia a coleção homônima ao show, a qual adaptava para o contexto nacional os xadrezes e listrados que predominavam na estação.¹¹

⁹ CABRAL, Sérgio. *Nara Leão: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001, p. 71.

¹⁰ BONADIO, Maria Claudia. *O fio sintético é um show!...* Op cit., p. 226.

¹¹ Idem, *ibidem*, 221.

A participação solo de Rita Lee no referido show agradou Lívio Rangan, o qual convidou a moça para ser artista principal do show *Build Up Eletronic Fashion Show*, apresentado na FENIT de 1970. Dirigido por Abelardo Figueiredo, esse viria a ser o último grande espetáculo Rhodia produzido pela equipe da Standard, coordenada por Lívio Rangan.¹² Segundo Carlos Calado, o interesse de Lívio Rangan por Rita Lee foi decisivo para que André Midani decidisse investir no lançamento de um disco solo da cantora. *Build Up*, o show, estreou na FENIT em 08 de agosto de 1970 e o LP homônimo composto pelas canções apresentadas nos shows chegou às lojas logo depois. A personagem de Rita Lee Jones desta vez era a jovem candidata a estrela no *show businnes*, uma curiosa autorepresentação. Fruto da aproximação dos interesses entre André Midani (Philips) e Lívio Ragan, esse evento fez com que, em 1970, a gravadora Polygram, através do selo Polydor, investisse no lançamento do primeiro disco de estúdio de Rita Lee, intitulado *Build Up*. Este lançamento ocorre como resultado dos investimentos que a Rhodia vinha fazendo como estratégia de promoção de várias marcas que, num *pool* de empresas, acabavam lançando Rita Lee como artista solo, numa carreira conduzida pela gravadora e pelo empresário André Midani.

Segundo Calado e Bartsch,¹³ André Midani estava planejando uma carreira solo para Rita Lee. A partir do patrocínio da Rhodia aos *Mutantes*, Midani pretendia gravar um disco *pop* sem grandes pesquisas musicais, tendo Rita Lee como estrela maior. Nascia em 1970 para Rita Lee uma primeira experiência solo na gravação do LP *Build Up*, que, apesar da participação d'*Os Mutantes*, não permitiu liberdade para novos experimentalismos. Inicialmente o produtor Arnaldo Sacomani cuidou para que os rapazes do grupo não interferissem no processo de escolhas das músicas do show, mas acabou passando a direção musical do disco a Arnaldo Baptista. Contraditoriamente, mesmo com os super controles da indústria fonográfica naquele momento, de modo amplo o eu-poético feminino ganhava uma autonomia rara no Brasil, na idealização da composição musical.¹⁴ Os festivais haviam oferecido visibilidade a outros sujeitos. Em

¹² Idem, p. 224.

¹³ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Ed 34, 1995.

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

¹⁴ Diversos autores apontam para a importância crescente que as intérpretes femininas adquirem ao longo do período dos festivais, no Brasil, e como cada vez mais os compositores entendem ser importante oferecer espaços para vozes femininas defenderem as canções que vinculavam mensagens ao grande público que as consumiam. Em grande parte isso se dava devido ao advento da televisão e, simultaneamente, isso levava a uma tomada de consciência da própria condição feminina no meio cancional. Cf. NAPOLITANO, Marcos. Nara, Elis e Elisete: a busca do samba “autêntico” como centro

particular, a própria ideia sugerida pelo título do LP, *Build Up*¹⁵, não poderia negar esta autonomia que Rita Lee poderia adquirir em relação ao grupo *Os Mutantes*. O tema da construção de uma carreira pela indústria cultural era a discussão inerente da faixa que abria o disco, *Sucesso aqui vou eu* (Ritta Lee, Arnaldo Baptista), que lembrava os musicais norte-americanos de Hollywood, cujo arranjo feito por Duprat comportava cordas e sopros de efeito grandiloquente. A letra dizia:

Sucesso, aqui vou eu (Build Up)

Já estou até vendo / Meu nome brilhando / E o mundo aplaudindo / Ao me ver cantar / Ao me ver passar / I wannabe a star! [Eu quero ser uma estrela]
Como Ginger Rogers vou sapatear / Mais de mil vestidos vou poder usar / Num show de cores em cinemascope / Eu direi adeus aos sonhos meus / Sucesso, aqui vou eu!
Rádio, televisão, revistas, muito mais, ah / Meu rosto, meu sorriso, à venda nos jornais / Paris Match, N.Y.Times, Look, Life, BBC of London / Here I come: [Aqui vou eu] / Maquiagem, "mis-en-scène" para o Oscar cobiçado / Luzes, câmera... ação! / Eu vou lutar, eu vou subir / Eu vou ganhar e conseguir! / Será que algum dia / Famosa eu seria? / Meu sonho acontecia / E eu direi goodbye! / Mamãe, papai / I wannabe a star! / Abram alas / Eu vou passar / Sucesso, aqui vou eu! / Abram alas / I wannabe a star! / Sucesso, aqui vou eu! / Sucesso, aqui vou eu! Ah!¹⁶

Nesta canção cujos versos estão em primeira pessoa, a enunciadora, a artista Rita Lee, coloca-se de modo a discursar sobre uma vida de estrelato que pode advir de seus atributos artísticos ou de sua identificação com o desejo da fama por ela mesma. O projeto narrativo pretende intencionalmente de forma topológica sobrepor a artista Rita Lee à personagem representada pela letra da canção. Esta persona assume deste modo exatamente à perspectiva da artista que almeja o estrelato e para que este seja alcançado devem ser deixados para trás os sonhos ingênuos e a vida familiar.

A narrativa ocorre em dois planos. O primeiro se refere ao da imaginação, quando a personagem projeta uma imagem de si mesma, “E o mundo aplaudindo / Ao me ver

expressivo do nacional-popular de resistência (e consumo). In: *Seguindo a canção: engajamento político e Indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001, p.106-110; MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. Coita, SP: Ateliê editorial, 2001; FAOUR, Rodrigo. Mulher e daí? Apenas mulher. A evolução do sexo frágil na MPB. In: *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006 p.89-179.

¹⁵*Build Up* é um termo anglicizado utilizado naquele momento pela indústria fonográfica que designa a construção de imagem do artista, que as gravadoras e agências de marketing realizam transformando o artista em uma marca portadora de certo conjunto de significados, semelhante ao atual dar um *up grade*.

¹⁶BAPTISTA, Arnaldo; LEE, Rita. Sucesso aqui vou eu. 44.O55LPNG: POLYDOR(CBD), 1970 In: LEE, Rita. *Build Up*. Rio de Janeiro: Fontana, 1986 Fonograma 61494011.

cantar /Ao me ver passar”, e a representação de um conjunto de ações que ocorrerão no futuro, “Como Ginger Rogers vou sapatear /Mais de mil vestidos vou poder usar / Num show de cores em cinemascope”.

O segundo plano ocorre após a exclamação “Sucesso, aqui vou eu!” e se desenvolve como se o tempo presente da canção fosse o tempo presente da ação, uma ruptura narrativa ocorre: “Rádio, televisão, revistas, muito mais, ah/ Meu rosto, meu sorriso, à venda nos jornais / Paris Match, N.Y.Times, Look, Life, BBC of London”; tal mudança de tempo verbal funciona subentendendo-se que o tempo do agora é o tempo da artista Rita Lee Jones e não mais de sua personagem que há pouco projetava-se no tempo futuro.

Após outra exclamação agora enunciada em língua inglesa, “Here I come”, outro bloco de imagens é composto de forma a congelar a experiência do tempo, “Maquiagem, "mis-en-scène" para o Oscar cobiçado / Luzes, câmera... ação!”. Uma transição narrativa ocorre, “Eu vou lutar, eu vou subir / Eu vou ganhar e conseguir! / Será que algum dia / Famosa eu seria?”, e o tempo volta a ser enunciado no futuro, as situações do estrelato sugeridas acontecem de forma interrogativa. Esta inflexão que se situa no futuro imperfeito, “Meu sonho acontecia / E eu direi goodbye!”, e novamente o sentido do tempo vai ao segundo plano da canção onde o tempo presente da canção é o tempo da ação, “Mamãe, papai / I wannabe a star! /Abram alas /Eu vou passar / Sucesso, aqui vou eu!”. O sentido de continuidade que a canção confere a esta persona advém do poder que a ligação imagética da artista da música estabelece com o saber artístico, e por consequência da própria carreira já trilhada pela cantora.

A confissão de desejo do sonho de ser uma estrela ocorre em língua inglesa e as referências em seu conjunto – Ginger Rogers, New York, e o Oscar – indicam os Estados Unidos como o espaço preferencial para o estrelato. A enunciação “Here I come” destinada metaforicamente ao sucesso, o vincula irredutivelmente aos espaços americanos, o “Good bye” ao espaço familiar e aos espaços simples “dos sonhos meus”.

A enunciação da intérprete varia entre o despojamento, quase sem ornamentos, para uma passionalização e mudança de registros que sugerem o canto impostado dos grandes cantores e remetem à Era do Rádio. O alongamento das vogais ocorrendo juntamente com a subida de tom em “Ao me verca—nta—r / Ao me ver da—nça—r” indicam que os conteúdos passionais, tratados de forma grandiloquente, conjugam uma espécie de paródia vocal da vozes do passado, ao mesmo tempo que indicam uma

relevância destas duas ações, cantar e dançar, como representativas da busca pelo estrelato.

Letra e composição musical nesta canção não podem ser entendidas como unidades distintas. Toda a canção é organizada como um comentário melódico musical a respeito do conteúdo da letra que designa a aspiração ao estrelato, num exercício de puro deboche. A letra por sua vez remete a um determinado ambiente sonoro ligado à *Broadway* e ao cinema, que justificou a construção do mito do *star system* americano. Dos filmes mudos aos musicados uma sonoridade constitui um referencial da estrela de cinema e musical. A citação de Ginger Rogers no campo semântico polemiza com a citação sonora das *big bands* que acompanharam as vozes dos cantores como Frank Sinatra e Ella Fitzgerald. O passado serve como pano de fundo para uma enunciação que busca plena realização no futuro quando os sonhos se realizarão. Assim as sonoridades presentes na canção pretendem ser o tempo mítico em que se lançam as bases para o sucesso de uma nova estrela que estaria em ascensão, e em construção, como sugere o título da canção em sua versão em inglês, *Build Up*. Esta estrela seria a própria narradora/personagem/artista Rita Lee que ambigualmente se confundem e se misturam na voz que canta e na voz que fala. A cotidianidade das relações próximas e familiares é confrontada com o estrelato. Tudo de forma muito irônica e crítica.

O arranjo pensado como uma grande peça publicitária, ou um grande *jingle*, abarca as pretensões da narradora, e se contextualiza na performance dos desfiles e das passarelas da Rhodia. O diálogo entre os acordes em timbres de metais e a voz da personagem cria uma aura de glamour, enquanto aumenta a eficácia da canção para transmitir sua mensagem sonora e musical, e traduz um ar de cosmopolitismo. No contexto do *Build Up Eletronic Fashion Show* este canto projetado e grandiloquente corresponde às expectativas das marcas que se associam para divulgação de seus produtos. Estes mesmos elementos e os efeitos de ambiguidade presentes na canção artificializam a trajetória da artista neste disco em particular e constroem uma imagem de mais uma das várias estrelas comerciais das gravadoras no início dos anos 1970. É também, portanto, uma forma crítica de comentar aquele acontecimento.

Este disco repleto de citações cinematográficas e sonoridades que colocam a voz de Rita Lee em registros menores, tem seus timbres escolhidos por uma dinâmica relativamente experimental, em que o conjunto guitarra-baixo é pouco expressivo, dando lugar a pianos e a arranjos para orquestra de Rogério Duprat. Este conjunto se articula na construção de uma sonoridade que flerta com determinada perspectiva, em

que a projeção de uma voz feminina não mais se identificasse com o ambiente das canções de fossa que marcavam formas do cantar para as mulheres da era do rádio, entre os anos 50 e 60, e nem mesmo o novo estilo de separação métrica e controle vocal que a Bossa Nova havia trazido como novidade naquele período.

O disco como um todo é concebido de modo a importar várias formas sonoras: de musical da *Broadway*, trovadorismo medieval, música religiosa, ritmos caribenhos, tangos abolerados e alguma incursão jazzística. Há um realce da voz por meio dos baixos tons e volume empregados pelo instrumental e uma variação melódica advinda da harmonia com que os acordes são empregados. Neste sentido, não assume totalmente referentes sonoros de canto que remeteriam ao bolero ou à canção impostada de rádio.

Essa aproximação com os ritmos abolerados acontece pontualmente em algumas canções, como em *Prisioneira do amor* (Élcio Decário), gravada também para o álbum *Build Up*, em que Rita interpreta um tango informado pelo procedimento irônico e cafona inaugurado pelo Tropicalismo, e aqui já absorvido pelos registros em estúdio. Este canto é uma paródia das dicções antigas em seus atributos femininos ou masculinos.

Prisioneira do amor

Cafonas fueron los besos que me distes / Cafona tus presentes,
tu amor / E para afastar-te da lembrança / Eu vou assistir mais
televisão / Cafona fui eu por escravizar-me / E a todos teus
caprichos me render / Cafona permaneço mais que nunca / Pois
continuo doida a te querer/ El abat-jour / Los discos de bolero
sontan tristes / Na natureza morta que me destes / O abacaxi
parece que tem vida / Mi corazón / Sangrando de tristeza e de
saudade / Se tu não voltares me suicido / Pois sem ti não há
felicidade.¹⁷

No seu conjunto, os temas tratados nas letras desse álbum se arranjam de forma a produzir um deboche em torno da busca pelo estrelato e em alguns casos da própria forma musical que se está utilizando. Conforme o sociólogo Edgar Morin,¹⁸ a busca pelo estrelato é a nova busca pelo lugar entre os novos olímpicos no meio da cultura de massa do século XX. O ser *star* conecta-se a uma promoção dos valores femininos em que a feminilidade substitui o feminismo, e um estilo estético lúdico que a canção de consumo constrói para os jovens, um lugar de integração para os temas dissonantes da adolescência.

¹⁷DECÁRIO, Élcio. *Prisioneira do amor*. 44.O55LPNG: POLYDOR(CBD), 1970 In: LEE, Rita. *Build Up*. Rio de Janeiro: Fontana, 1986, 1986 Fonograma 62897420

¹⁸MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX. Neurose*. Rio de Janeiro: Forense, 2005.

Tematicamente, as letras discutem esse problema do estrelato, no entanto, em seus aspectos sonoros, para a composição de repertório do disco, cada canção se desenvolve de forma a ser entendida como obra fechada e que, portanto, não se relaciona com as outras, como numa suíte musical. Não deixa de ser observável que o efeito de um mosaico sonoro se faz ao longo do álbum *Build Up*, oferecendo um sentido geral que polemiza com o *rock* em sua liberdade de convenções e nas apropriações de estilos.

A interpretação da canção d'*Os Beatles, And I Love her*¹⁹ (Paul McCartney, Jonh Lennon) com uma vocalização impostada e cambiante sintetiza uma ideia de maneirismo latino americanizado. O discurso romântico se encontra passionalizado por meio de uma tensividade que insere pontos de inflexão sonora que, por sua vez, impulsionam e oferecem coesão à peça sonora d'*Os Beatles* em suas cinco partes pelas dessemelhanças vocálicas da narradora. Ocorre a impostação vocal da primeira e segunda parte da execução, passando pela neutralização da passionalidade da terceira e quarta partes, chegando-se a uma solução musical sonora de altas escalas e subida de tons altos que desloca o sujeito de seu objeto de amor, tão fortemente marcado na letra da canção. Esta tônica da canção d'*Os Beatles* se aplica ao conjunto das canções em que se percebe este mesmo deslocamento, seja no deboche à busca pelo estrelato, visto em *Sucesso aqui vou eu*, ou à personagem Maria, objeto de amor da canção *José* (G. Moustaki-versão Nara Leão), registrada em sua voz.

Para se pensar a canção, elemento que se destina ao canto e à escuta com suas especificidades de transmissão, há que se considerar que os elementos de oralidade se ligam ao ato e à performance. Performance esta, que após a intervenção da indústria fonográfica, oferece uma contrapartida no que diz respeito à transmissão, recepção, execução e escuta. Assim, a canção se realiza através de uma série de aparatos tecnológicos. Segundo Tereza Virginia de Almeida,²⁰ as análises que comparam as relações entre canção e tecnologia com a reprodução do livro por meio da máquina de impressão não encontram paralelismo. Isso tendo em vista que no caso da canção, o aparato tecnológico não é meio apenas, mas elemento configurador do próprio produto.

¹⁹LENNON, Jonh; MCCARTNEY, Paul. And I Love her. EMI/WEA In: BUILD UP. Rita Lee. Rio de Janeiro: Fontana, 1986 Fonograma 62897403

²⁰ALMEIDA, Tereza Virginia de. O corpo do som. Notas sobre a canção. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de(orgs.). *Palavra cantada*. Ensaio sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. P.316-326

Em outras palavras, o conjunto dos aparatos tecnológicos disponíveis e utilizados se integra ou participa da sonoridade recebida pelo ouvinte.

Almeida defende que a canção se transmuta constantemente através de intérpretes e arranjadores e nestes a leitura de uma obra e sua autoria se bifurcam. Se intérpretes e arranjadores são, por analogia, “leitores” das obras musicais, são por esta mesma analogia, “leitores” produtivos que se transformam em pontos de origem e referência. Toda a mediação (músicos, arranjadores, meios técnicos, vitrolas de reprodução etc.) compromete uma leitura puramente hermenêutica da prosa da canção tornando relevante o ritmo que opera na redução da unidade formal e apela para a facilidade de memorização, diminuindo sensivelmente a opacidade da canção.²¹

As canções compostas pelo grupo *Os Mutantes* ainda em parceria com Rita Lee e identificadas em certa medida com a proposta tropicalista possuíam uma dose de experimentalismo, mas que se encontrava já incorporada às capacidades técnicas dos estúdios de reproduzi-las. No entanto, a opacidade experimental se desfazia na comparação destas unidades sonoras, com as chamadas canções de festival²² e do já esgotado ciclo mercadológico da canção da Jovem Guarda. Em três anos, entre 1970 e fins 1972, a busca por novas formas sonoras de expressão levaram Rita Lee a aprofundar sua experiência no uso de sua voz. Por sua vez, *Os Mutantes*, neste mesmo período, entendiam que não mais necessitavam de uma voz como a de Rita Lee para sua incursão nas sonoridades progressivas de um *rock* orientado para o virtuosismo e focado nos timbres eletrizados.

São os aspectos técnicos, portanto, os definidores das identidades entre músicos e “leitores” produtivos da canção que, via de regra, definem identidades e lugares nas cenas sonoras.²³ No caso particular da relação estabelecida entre os rapazes do grupo e Rita Lee entra como reforço na composição da cena, o fato de haver um namoro e casamento que se articulam à dinâmica do grupo. São fatos extramusicais que como elementos complicadores do meio profissional que está se constituindo, deixam mais cerrado o contexto das trocas sociais.

²¹ Idem

²² RIBEIRO, Solano. *Prepare seu coração*. A história dos grandes festivais. São Paulo: Geração editorial, 2002

²³ “A figura do intérprete no contexto contemporâneo, apesar de profundamente marcada pela ênfase dada pela indústria do espetáculo ao talento individual, pode ser lida também como forma de coletivização da experiência autoral.” ALMEIDA, Tereza Virginia de. O corpo do som. Notas sobre a canção. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de(orgs.). *Palavra cantada...* Op. cit. p. 321.

O namoro do casal central d'*Os Mutantes* segue, mas tem oscilações com Arnaldo cortejando antigas fãs da banda, como Lúcia Turnbull, e Rita Lee Jones mantendo um “affair rápido e secreto” com Jorge Ben, que rendeu a ela uma homenagem musical – a canção *Rita Jeep*, no disco *Negro é Lindo*, lançado pela Philips em 1971.²⁴

As necessidades de isolamento do grupo, para o trabalho criativo e uso de entorpecentes, levaram a um projeto de residirem em uma comunidade afastada de São Paulo, localizada na Serra da Cantareira. Conforme informações retiradas das biografias mais consistentes,²⁵ entre meados de 1970 até março de 1971, quando saía o quarto disco d'*Os Mutantes – O Jardim elétrico* –, a comunidade da Serra da Cantareira assistiu a uma escalada de consumo de drogas e de uma liberalidade sexual que funcionou de maneira catalisadora deste álbum psicodélico. Mas esta convivência alternativa também de alguma forma levou ao colapso a união que o casal formado por Arnaldo e Rita Lee constituía. Embora houvesse desacertos entre ambos, as necessidades de Rita Lee sair e viajar com a banda para tocar tinham ainda de ser justificadas para os pais da cantora que esperavam uma solução convencional para este namoro já bem duradouro aparentemente.

À época dos festivais, Gilberto Gil intercedia com a família Jones conversando com o pai de Rita Lee, que lhe autorizava as saídas para shows. Essas interdições foram resolvidas pelos dois e de certa maneira também pelo grupo de forma a desconsiderar completamente as convenções da sociedade sobre o casamento formal.²⁶

O tema casamento já havia sido tratado pelo grupo em suas canções e foi anteriormente alvo de crítica, deboche ou piada nas letras de suas músicas, e mesmo em outras canções em que se fazia o elogio ao amor livre como em *Quem tem medo de brincar de amor* (Arnaldo Baptista, Rita Lee Jones). Não parecia errado àquela altura do relacionamento realizar uma brincadeira séria. Muito embora o casal de namorados, formado desde fins de 1969, já tivesse inúmeras diferenças após cinco anos de

²⁴ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Op. cit. 231. Rita Jeep/ Sujeita você é um barato / Terrivelmente feminina / Com você eu faço um trato/ Um trato de comunhão de bens / o negócio é o seguinte / Você é minha / Eu sou seu também / Pois quem é fraco se arrebeta / Quem não pode sai da frente / Quem é forte se aguenta / Mas quem ama se dá bem / Eu quero ela / Eu quero ela / Eu quero ela... Esta canção dialogava abertamente com outra composição sua, *Minha Menina*, já gravada pelos *Mutantes* no disco de 1969, Jorge Ben. *Negro é Lindo*. Philips, 1971.

²⁵CALADO, Carlos. *A divina comédia ...* Op cit., p. 249-251 e BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado* (colocar referencia completa), p.108.

²⁶Idem, ibidem, p.99 e BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado...* Op cit., p.75.

namoro,²⁷ isso não impediu os dois de se casarem em dezembro de 1971, portanto no dia de aniversário de Rita Lee, numa cerimônia simples, na qual ela usava o mesmo vestido com que havia defendido *Caminhante noturno*, no FIC de 1968. Após a inusitada lua-de-mel, em que o irmão de Arnaldo, Sergio, acaba viajando junto para uma fazenda no pantanal do Mato Grosso, no retorno o casal recebeu um convite para falar de sua união no programa televisivo de Hebe Camargo. Nesta ocasião, a apresentadora se surpreende com a piada lançada por Arnaldo Baptista e Rita Lee Jones que disseram que aceitaram aquele convite para dividir isto com ela e com a plateia, que atônita assiste a ambos rasgando e dividindo o documento de certidão do casamento, em duas metades, e entregando uma parte para a apresentadora e outra para o público.²⁸

O casamento de conveniência já tinha cumprido sua função de conquistar uma liberdade de movimentos frente à família, com relação às saídas e viagens da artista. Naquele momento a separação deveria dizer respeito somente ao casal. Com este ato performático se transformava em uma nova provocação à sociedade, e no caso de Rita Lee Jones, ato de afronta aos valores católicos da mãe. Na entrevista concedida a Almir Chediak para o Songbook de 1990, Rita fala sobre o casamento entre ela e Arnaldo e como ela percebia a relação de namoro entre eles.

Cheguei a casar com o Arnaldo no papel, pra poder viajar sossegada, senão minha família não ia deixar mesmo!

Almir – Casou pra viajar?

Rita – Isso mesmo. A gente precisava viajar e ficar num quarto só para economizar e minha mãe dizia: “Pelo amor de Deus! Como? Vai dormir num quarto com dois meninos?” “Mãe, o que é que tem?” “ Não tem, tem é que casar!” Com qual dos dois? Arnaldo: - “Comigo.” Serginho: - “Tem que tirar no palitinho.”

Almir – É fantástico! No palitinho?

Rita – Casei no palitinho. Mas a gente casou assim, meio que depois do namoro de verdade ter se transformado numa cumplicidade amiga, entende?²⁹

Nesse sentido, Rita Lee apontou que já havia certo esvaziamento da relação que mantinham, e por fim o casamento não se constituía como um compromisso considerado “sério”, conforme as convenções estabelecidas em sociedade e afinadas às sensibilidades conservadoras burguesas. Chediak, atônito pela declaração inusitada,

²⁷CALADO, Carlos. *A divina comédia ...* Op cit., p.249-251.

²⁸CALADO, Carlos. *A divina comédia ...* 1995 p.258-260

²⁹ Rita Lee Jones Apud CHEDIAK, Almir. *Rita Lee*. Op. cit., p.13.

reitera uma série de questões a respeito da convivência amorosa de Rita Lee e os irmãos Baptista. Rita Lee Jones, misturando a arte e a vida, responde ambigualmente.

Almir – Mas vocês namoraram e tal?

Rita – Era um triunvirato tipo Armação Ilimitada.³⁰ Você se lembra de uma contracapa dos Mutantes em que estou na cama com os dois? Pois bem: minha mãe e a mãe deles quase enlouqueceram!

Almir – Você namorou os dois?

Rita – Não, nossa! A gente era ‘irmãozinho’. Aí aconteceu uma entrevista com a Hebe Camargo. A gente tinha que ir no programa da Hebe mas ‘tinha’ que esculhambar tudo, né? “Hebe, temos uma grande novidade pra você: Nós casamos!” “Casaram? Que gracinha, que bonitinho, palmas pra eles!” E o auditório aplaudiu o casamento dos Mutantes. “Até que enfim vão tomar juízo”. E eles: “É, mas agora nós temos um presentinho pra você: nossa certidão de casamento”, assim: tru-lu-lu, metade pra ela, metade para o auditório.

Almir – Você se casou com o Arnaldo. O Sérgio também não entrava na brincadeira?

Rita – Lógico. Ele quis assinar a certidão de casamento, mas não deixaram. Só podia um marido de cada vez!

Almir – Havia ciúmes?

Rita – Não. Eles namoravam muito. Eles tinham as namoradas deles, e eu os meus namorados.

Almir – Essa história é muito louca. Vocês chegaram a ter apartamento juntos?

Rita – Não. A gente tinha uma casa na Cantareira, onde ensaiava, dormia, acampava. Era a Casa Grande, o QG dos Mutantes, com o equipamento na sala. Uma família hippie mesmo. Já viu hippie casar sério? Hippie não casa, faz festa. Foi assim com a gente!³¹

Houve um intervalo entre o casamento-rompimento de Arnaldo e Rita Lee efetivado em dezembro de 1971 e o momento de saída de Rita Lee de *Os Mutantes*, em fins de 1972. Neste momento de convivência entre eles foram experimentados novos rumos. Havia acabado de participar do programa da Rede Globo de Televisão, “Som livre exportação”, realizaram um utópico show gratuito no município de Guararema, e terminaram o ano com a gravação do já citado disco *Mutante e seus cometas no país dos Baurets*. Naquele conturbado contexto de 1972, a revista contracultural *O Bondinho* entrevistou o grupo e questionou sobre a gravação do disco solo de Rita Lee.

Ela apareceu muito e sem os Mutantes. Isso é interessante pra vocês?

³⁰ O seriado Armação Ilimitada mostrava um triângulo amoroso entre as personagens Juba (Kadu Moliterno), Lula (André Di Biasi) e Zelda Scott (Andrea Beltrão) e naquele seriado jovem, exibido pela Rede Globo nos anos 1980, havia relações sugeridas entre os dois parceiros da moça.

³¹ Rita Lee Jones Apud CHEDIAK, Almir. *Rita Lee*.... Op. cit. p.13.

[Arnaldo] É, sim. E a Ritta ainda vai gravar sozinha, mas só gravar entende?[...] Mas ela grava como uma mutante, entende? Esse foi um problema do Build Up. Quer dizer a Ritta gravou sozinha e os caras inventaram que os Mutantes tinham se separado. Isso não foi e não é verdade. Os Mutantes estão juntos e vão sempre estar juntos.[...] Mas tem coisas que ela gosta, agora tô lembrando: a *Prisioneira do amor* ela gosta muito. Esse disco foi muito bom pra Ritta Lee compositora e péssimo pra Ritta Lee cantora. A *Prisioneira do amor* é bem a Ritta.³²

O reconhecimento da autonomia com a qual Rita Lee podia contar se limitava a um papel de cantora que era esperado por parte dos rapazes do grupo, os demais aspectos (instrumentista, letrista) em que ela poderia se realizar profissionalmente dentro do grupo eram secundários na perspectiva dos rapazes, que como se viu, entendiam este disco sob alguns aspectos como prejudicial a ela.

A gravação do disco *Build Up*, somada a viagens que o grupo fez pela Europa e, ainda, a gravação de um segundo disco atribuído somente a Rita Lee³³ levaram a desgastes em uma fase conturbada do conjunto. O título do disco era *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida* e segundo Cláudio César Dias Baptista:

Este álbum foi gravado no Estúdio Eldorado, em São Paulo, com um console de som em estado-da-arte (naquela época) e a equalização era minha. Gilberto Gil se achava na cabine de controle, em silêncio, aprendendo, atrás do meu assento. Arnaldo acabou fazendo alterações, mais tarde, em parte da equalização; portanto, não sou o único "responsável" (...) pelo resultado ...³⁴

A banda desejava experimentar o moderníssimo estúdio recém-instalado e as possibilidades de gravação de um disco em dezesseis canais, que equiparavam as condições técnicas da gravação de um disco de *rock* às condições internacionais, o que, somado à experiência técnica de Cláudio Baptista, deveria resultar em um dos melhores trabalhos do grupo. Cláudio Baptista teve grande participação no processo, assumindo a produção do som e tendo participações instrumentais (zabumba) e vocais, nas canções

³² JOST, Miguel; COHN, Sergio. *Entrevistas Bondinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue editorial, 2008, p.36.

³³ *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida* – que seria o seu segundo disco solo, mas em que ela era efetivamente a intérprete preferencial promovida pelos *Mutantes*.

³⁴ Do livro de Cláudio César Dias Baptista. http://www.ccdb.gea.nom.br/tropicalismo_mutantes_ismos_gea.html BAPTISTA, Cláudio César Dias. *We, Mutantes*. Fundação BIBLIOTECA NACIONAL- Ministério da Cultura do Brasil. Nº389.087; livro:723;folha:247; gênero literário. 03 outubro de 2006 Revisedversion nº 397.510; livro: 740; folha:170 gênero ficção 06 março 2007 [versão makingof] p.323. O texto original de *We, Mutantes* foi escrito em inglês; aqui utilizo uma tradução livre, de minha autoria, revisada por Cláudio César Dias Baptista.

Teimosia (Ritta Lee, Arnolpo Lima, Arnaldo Baptista) e *Superfície do planeta* (Arnaldo Baptista), respectivamente.

Esse não é álbum dos Mutantes, mas apenas de Rita, embora eu tenha feito o som (como está escrito nos créditos do CD) e meus irmãos tocassem conosco. Sim, "nós", porque bati zabumba numa das canções; e as frases "- Você está entendendo?", durante certa música, e "- Você entendeu? ", no fim do álbum, são falas minhas. Também minhas são várias sentenças, durante uma conversa, presentes nesse álbum, onde decidimos sobre determinado pormenor.³⁵

Este é o momento em que Rita Lee assume como cantora de todas as canções do disco, acompanhada de *backing vocal* de Lucia Turbull em algumas delas. O conjunto de referências ao *rock* internacional se encontra completamente ligado ao *rock* progressivo. Além de citações a Jimi Hendrix feitas pela guitarra de Sérgio, o baixo de Liminha reproduz várias sequências e linhas de Cris Squire do *Yes*.

Rita Lee também se autorrepresenta na capa do álbum por meio de uma caricatura lisérgica, em que seu cabelo possui características estranhas, a tonalidade loura tem uma camada acima com aspectos de folhas verdes, e em ramificações para baixo, estruturas tubulares que se projetam para o primeiro plano, no ponto de vista do expectador.³⁶



Fonte:<http://brnuggets.blogspot.com.br/2011/03/rita-lee-hoje-e-o-primeiro-dia-do-resto.html>

³⁵Idem, p.324.

³⁶ LEE, Rita. *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida*. Philips/Polyfar, 1972 Fonogramas n° 829604.

O conteúdo sonoro adotado pelos irmãos Baptista, para comporem as canções do *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida*, foi todo advindo da audição dos discos *Fragile*, *Close*, *Totheedges*, *Yessongs* e *Tales fromtopografic Oceans* do grupo Yes, bem como dos grupos *Emerson, Lake & Palmer*, o *King Crimson*, o *Genesis* e a *Mahavishnu Orchestra*. Este conjunto de referências musicais se articulava de forma artificial com a voz que deveria interpretar e que neste caso é unicamente a voz de Rita Lee. Tais escolhas se encontram em franco descompasso por todas as canções do disco.

Embora o humor, que era importante elemento do grupo, não tivesse se perdido, os toques lisérgicos da proposta eram o objetivo principal do disco. O eco sobre o vocal de Rita na canção *Vamos tratar da saúde*³⁷(Arnaldo Baptista, Ritta Lee, Arnolpho Lima), quando ela convida para um “chá, chá, chá” de duplo sentido entre o chá alucinógeno e o ritmo cubano, sugere uma viagem psicotrópica. A caixinha de música que abre e fecha a canção *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida* (Arnaldo Baptista, Sérgio Baptista), a exploração das desacelerações rítmicas e harmônicas, somadas às intervenções vocais de Cláudio remetem a estados de espírito sob efeito da maconha. A letra da canção *Friquet comigo*³⁸(Arnaldo Baptista, Ronaldo Leme, Sérgio Baptista, Ritta Lee) disparava literalmente “Eu quero te ver aberto/ Quem avisa amigo é / Cê tem que ser maluco/ Cê tem que ser maluco/ Deixe de ser mau humorado/ pegue a viola e venha fricar”, além do eco novamente aplicado à voz de Rita Lee sobre o final da palavra “maluco” e de uma coda de pianos, pássaros e uma variedade de efeitos eletroacústicos articulados ao campo harmônico.

Todos estes elementos supersaturados de toques aos “caretas” e “malucos” fizeram daquele que seria o segundo disco solo de Rita Lee um verdadeiro manifesto anti-sobriedade. Por outro lado, sua voz, onipresente nas faixas, graças ao tratamento técnico, quase não é ouvida. No lado 1 do disco a canção *Beija-me amor*³⁹(Arnaldo Baptista, Élcio Decário) ainda reserva um lugar de destaque para sua performance vocal, tendo em vista sua relação entre letra e sonoridades latino-americanas. Esta debochada marcha rancho com levada de bolero permitia a manutenção deste clima de brincadeira. Outra canção que flertava com a brasilidade era o samba eletrificado *Amor*

³⁷ LEE, Rita; BAPTISTA, Arnaldo; LIMA, Arnolpho. *Vamos tratar da saúde. Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida*. Philips/Polyfar, 1972, nº62493945.

³⁸ BAPTISTA, Arnaldo ; BAPTISTA, Sérgio; LEE, Rita; LEME, Ronaldo. *Friquet comigo. Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida*. Philips/Polyfar, 1972 nº62884360.

³⁹ BAPTISTA, Arnaldo; DECÁRIO, Élcio. *Beija-me amor. Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida*. Philips/Polyfar, 1972 nº 61493970.

*em branco e preto*⁴⁰ (Ritta Lee, Arnaldo Baptista) em que o clube de futebol do Corinthians recebe uma homenagem de seus dois apaixonados torcedores como eram Rita Lee e Arnaldo Baptista.

No campo da leitura biográfica, a canção *Teimosia*⁴¹ (Ritta Lee, Arnolpho Lima, Arnaldo Baptista), partilhada em letra e performance vocal pelo ex-casal Rita e Arnaldo, em que Liminha divide autoria e, portanto, metia a colher, acabava como mais um samba eletrificado e de compassos rápidos, quase quadrados, realizando uma luta de egos que se reafirmavam a sua maneira cada um mais teimoso do que o outro. “Eu sou teimoso/ Você é teimosa/ Nós somos teimosos.”

A canção *Tiroleite*⁴² (Arnaldo Baptista, Sérgio Baptista, Ritta Lee, Arnolpho Lima) realizava o elogio à vida rural que a Serra da Cantareira proporcionava com sua liberdade entorpecente e sexual, enquanto a canção *De novo aqui meu bom José*⁴³ (Arnaldo Baptista, Ritta Lee, Arnolpho Lima, Sérgio Baptista) recriava o hit *José*, que fez tanto sucesso na voz de Rita e que foi gravada no álbum *Build Up*. Esta recriação soava como paródia à própria ideia da carreira solo de Rita que havia se identificado inicialmente com a canção *José* de seu disco solo anterior. Por meio de uma letra que desconstruía a ideia original do nascimento de Jesus, trazendo o evento para cidade de São Paulo, a canção ganhava ornamentos *pop* e vocalizações em clima de *jingle*. Dessa forma, a piada interna entre os *Mutantes* e Rita Lee Jones se realizava de maneira a exorcizar uma diferença entre as propostas desejadas por ela e por eles.

O disco, portanto, deixou registrado o momento de maior tensão entre ela e os rapazes, e nele se identificam de forma transparente as divergências entre os dois projetos em conflito dentro do grupo. Humor e brasilidade de um lado, qualidade instrumental e sonoridades de referências internacionais de outro. Um forte indício destas diferenças é a negativa de Cláudio César Dias Baptista sobre a total responsabilidade quanto à produção de som. Esta afirmação deixa uma brecha para interpretações sobre o que pode ter ocorrido para o resultado final ter sido não tão ajustado quanto poderia neste moderno estúdio, principalmente quanto a sua equalização e ajuste dos canais sonoros entre instrumental e vozes.

⁴⁰ BAPTISTA, Arnaldo; LEE, Rita. Amor em branco e preto. *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida*. Philips/Polyfar, 1972 n° 62864379.

⁴¹ BAPTISTA, Arnaldo; LEE, Rita; LIMA, Arnolpho. Teimosia. *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida*. Philips/Polyfar, 1972 n°61493953.

⁴² BAPTISTA, Arnaldo; BAPTISTA, Sérgio ; LEE, Rita; LIMA, Arnolpho. Tiroleite. *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida*. Philips/Polyfar, 1972 n° 62884387.

⁴³ BAPTISTA, Arnaldo; BAPTISTA, Sérgio ; LEE, Rita; LIMA, Arnolpho. De novo aqui meu bom José. *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida*. Philips/Polyfar, 1972 n°62884409.

No entanto, a saída efetiva de Rita Lee da banda ocorreria em fins de 1972 e de modo amargurado seria lembrada por todas as partes. Por Arnaldo Baptista, pelos músicos do grupo que, em alguns casos, entenderam como um abandono de Rita ao conjunto, e por parte da cantora que ressentida afirmou ter sido expulsa, mas naquele momento não prestou depoimentos mais detalhados das razões pessoais do afastamento. Em documentários e depoimentos posteriores o assunto pode ser recuperado, tendo em vista que as declarações dos artistas à imprensa na época foram evasivas, e tentavam tratar com naturalidade o rompimento, apesar do tema despertar vivo interesse no público e, por consequência, da mídia.

Posteriormente, em 1979, quando Rita Lee já contava com uma consolidada carreira e havia lançado recentemente seu disco *Babilônia*, a revista *Violão e Guitarra* publicada pela editora Abril em um volume especial dedicado totalmente a artista publica uma trajetória detalhada. O teor da matéria apontava Os *Mutantes* como uma banda que “encontrava sua maior motivação em festivais”⁴⁴ em função de haverem sido lançados pelos certames, e também devido à fama que conquistaram a partir daí. A explicação articulada pela revista é que o esvaziamento destes eventos após 1972 oferecia uma perspectiva ao grupo distinta das propostas iniciais oriundas do ambiente de festival. A representação sobre a trajetória de Rita Lee aponta o festival da Record de 1972 com a inscrição da canção *Mande um abraço pra velha* (Mutantes) como o momento da perda de identidade da banda. O entrevistador e autor do texto, Roberto Lestingue, indaga novamente os motivos pelos quais Rita saiu da banda e, naquele momento, obtém a seguinte resposta:

Por esta época pintou o sintetizador, que era um instrumento parecido comigo – *não sei tocar nada não sou uma virtuose* – e que me abria uma perspectiva muito grande, eu também que era um pouco preguiçosa. Aí pensei comigo: esse é o meu instrumento, pois é uma coisa fácil de ser tocada (uma só nota de cada vez, não havia os polymoog), *então era só entrar na harmonia e ir criando frases*. Acontece que eles exigiam uma coisa mais ‘Rickwakemansada’ e *eu não tinha técnica, mas sim ideias, coisa de mulher*. Então comecei a fazer uma análise da coisa e vi que estava com eles há sete anos, que havia passado minha fase de ginásio, científico e faculdade, e abandonando tudo por eles, quando pintou o festival da Record.[...] As pessoas eram muito boas, muito bons músicos, Arnaldo, Serginho, Liminha e Dinho todos eles, mas de repente eu vi que pouca coisa a mais eu podia fazer porque bem, ... na verdade

⁴⁴ O número 26 da mesma revista traria mais tarde as cifras das canções. Cf. *Violão e guitarra*. Especial Rita Lee. São Paulo: Abril Cultural Ltda, 1979, nº14, p.12-13.

eles eram um pouco machistas e de qualquer maneira quem segurava as barras e as responsabilidades do som eram eles. Para mim *o que restava eram os 'backingvocals' uma ou outra letra, coisas assim bem mais confortáveis*. Aí eu percebi que não dava pra ficar assim, pois nem eu acrescentava nada a eles, como nem eles a mim. Então resolvi sair. Aliás, eu achei muito bonito ter saído assim no auge do sucesso, bem no estilo Greta Garbo, embora não fosse exatamente um sintoma de vocação para estrela.⁴⁵

Em 1979, a recuperação pela memória dos motivos daquele momento traumático ocorrido no ano de 1972, muda em seus detalhes, mas deixa inalterados pontos-chave vividos e interpretados de forma diferente a cada momento em que a artista é solicitada a mais uma vez explicar o ocorrido. No entanto, em nenhuma das recorrentes explicações o relacionamento amoroso com Arnaldo Baptista é citado como o motivador da separação do grupo. A dificuldade para trabalhar emocionalmente a saída da banda parece ser mais relevante ao ponto de tomar o lugar de uma rejeição amorosa. As recorrentes afirmações em que Rita Lee assume a saída da banda indicam que o problema se relacionou com o fato de haver se questionamento o seu atual estágio de profissionalização musical. Os indícios presentes nos relatos revividos indicam que os rapazes se julgavam profissionais e não atribuíam o mesmo status a ela.

Dezoito anos depois de Rita Lee ter se separado d'*Os Mutantes*, em 1990, ela concede uma grande entrevista ao violonista Almir Chediak, quando da preparação de seus dois volumes do Songbook que seria lançado com um conjunto de canções em tablaturas.⁴⁶ No segundo volume do Songbook *Rita Lee*, Chediak publica esta entrevista e com ela uma declaração esclarecedora de como era a relação entre ela e Arnaldo, e como aconteceu a saída dela do grupo. Respondendo a pergunta de Chediak – “Os mutantes duraram quanto tempo?” –, assim ela se expressou:

De 1967 a 1973. Aconteceu o seguinte: o Serginho e o Arnaldo começaram a ter uma postura diferente. Queriam ser ‘chiques’, fazer música progressiva propositalmente para as pessoas não entenderem nada. Os Mutantes lutavam para não serem entendidos pelas pessoas, sabe? Queriam ser os malditos. Até aí tudo bem. Malditos, porém com humor, disse eu! Eu estava a fim de entreter o mundo, a fim de fazer uma coisa bem humorada, né? Um dia, na casa da Cantareira, antes de um

⁴⁵ Idem [grifo meu]. Observa-se nesta e doravante nas demais citações em que este assunto é polemizado a frequência de como o assunto virtuosismo musical e profissionalização estão intimamente ligados a explicação da saída de Rita Lee da banda. A separação do casal Arnaldo-Rita, bem como um indisfarçável machismo sobre o seu pertencimento a um grupo de *rock* se alteram circunstancialmente, embora não devam ser desconsiderados.

⁴⁶ CHEDIK, Almir. Rita Lee. São Paulo: Irmão Vitale, 2009 (Songbook, v.1)

ensaio, o Arnaldo colocou assim: “Olha, você esta fora dos Mutantes.” Assim, ó, na bucha. Como? Como? “*Não tem mais lugar pra você porque você não toca.*” E eu agarrada com o meu miniMug, meu Muguizinho, tentava retrucar: “Pelo amor de Deus, eu sou intuitiva.” Eu tinha feito uns solinhos de Mug e Mellotron e tinha dado o maior pé. Soube depois que o Liminha e o Sergio não queriam que eu saísse, mas o Arnaldo, não sei bem por que, queria. Assim fui comunicada que estava fora dos Mutantes. Dei entrevistas depois, dizendo que eu é que tinha saído, mas a verdade é que fui despedida.

Almir – Você nunca disse isso?

Rita: Nunca. Estou declarando pela primeira vez, talvez porque finalmente digeri a coisa! Mas é verdade que fiquei muito triste. Olha quase desesperei. Foi muito duro pra mim. “Pega tuas coisas porque já tem uma pessoa no teu lugar.” Um cara do Rio, parece, não me lembro direito. Peguei minhas coisas, botei no meu jipe e fui embora pra casa da minha mãe, back to the future!⁴⁷

Após o rompimento com o grupo, uma das primeiras entre as várias entrevistas concedidas em que ela assume que teria saído voluntariamente da banda, recuperadas pelo historiador Mario Pacheco, biógrafo de Arnaldo Baptista, colocava os termos e motivações para o rompimento em outro patamar, muito mais emotivo e voltado para uma explicação sobre a incompatibilidade comportamental mais do que estética.

O pessoal entrou naquela de música progressiva, uma complicação instrumental sem tamanho. Era aquele papo de Yes, Emerson, Lake and Palmer (ELP), Genesis. (...) De repente, Os Mutantes descobriram Deus, aquela coisa religiosa e entraram numas de egotrip em que eu não estava muito interessada. Queria mesmo a avacalhação, cantar com muita roupa colorida e tal. E no FIC de 72 apareci de viúva, cantando *Mande um abraço pra velha*. Hoje acho a coisa sintomática, porque, a partir daí, tudo se precipitou. Eu saí dos Mutantes porque queria pensar, dar um tempo... Fiquei nos Mutantes uns sete anos. A última vez que trabalhamos juntos foi no FIC, com a música *Mande um abraço pra velha* e o som dos Mutantes estava incrível. Quem não estava bem era eu que queria saber como me viraria sozinha. Então veio a fase kamicase. Nós contra todos, e um resultado facilmente previsto. Pressões de todos os lados. E os discos dos Mutantes eram retirados de catálogo pelas gravadoras que se alimentavam de imprensa/divulgação. Estilingues contra tanques. Sufocados, começamos a perder de fora para dentro. Até que todos nos perdemos entre nós próprios. Em toda a preocupação instrumental dos Mutantes, evidentemente, não havia lugar para uma cantora. Muito menos para uma que, no máximo, contribuía para o suporte tocando um pandeiro furado. Eu fazia as letras de música, cuidava do visual do conjunto. Tocar, só o

⁴⁷ Rita Lee Jones Apud CHEDIAK, Almir. *Rita Lee*. São Paulo: Lumiar Editora [impresso por Vozes Ltda], 1990, (Songbook, v.2), p.14 [grifo meu].

pandeiro, mas sempre bicando os dois tocando. Algumas vezes compunha alguma música com o Arnaldo, só pedaços, nunca inteira. A gente funcionava como um grupo onde cada um dava o que podia dar. A gente tinha 14, 15 anos e tudo era brincadeira. Esgotamos munições. Até no comportamento fora do palco. Meu casamento com Arnaldo foi um dos últimos presentes que dei a minha família. Foi um grande deboche 'cavalheiro medieval casou com noiva grávida'. Eu vivendo em esquema tribal. Separação de corpos. Casamento com separação de corpos. É isso aí. Fui morar na Cantareira. Lá morávamos com muitos músicos do nosso grupo. Até meu marido, às vezes. Cortando caminho, velocidade de comportamento que imprimimos já passara em muito do nosso controle. As rodas giravam além do possível. A máquina espatifou-se num festival onde resolvemos cantar um samba feito por mim, pelo Sérgio, o Arnaldo e mais uns dois *Mande um abraço...* Contra tudo eu lutei. Mas contra todos seria impossível. Comprei um sintetizador. Para Os Mutantes o meu passo passava do previsto. Perninhas de fora, uma letrinha de vez em quando, programação de um visual, um pandeirinho, tudo bem. Sintetizador ? Essa não. E o clube do bolinha – menina não entra. Acabou por me fazer sair. Tenho às vezes flashes, saudade dos Mutantes, das brincadeiras. Mas isso passou, eu sei. Era tudo bom, mas radical demais. *Eu me sinto... me sinto principalmente uma profissional. E curto isto.*⁴⁸

Além da interpretação de como se passaram as coisas e quais foram os pontos de divergência que levaram a banda a perder sua integrante feminina, Pacheco constrói uma representação inequívoca dos fatos, segundo seu ponto de vista.

Mas o fator determinante da saída de Rita Lee dos Mutantes e o fim do relacionamento com Arnaldo permaneceram intocados e obscuros por vários anos. Não foi só o Mini-moog, nem a pressão da Phonogram e do Sr. Midani, nem as atitudes machistas dos meninos, apesar de tudo isso ter contribuído também. Mas a gota d'água que selou o destino de ambos foi o relacionamento de Rita com "o seu melhor amigo", o inglês Mick Killingbeck, um fato que Arnaldo não esperava. Uma desilusão que marcou profundamente o sensível Arnaldo, que levou algum tempo para superar o impacto. - "Ela me traiu com o seu melhor amigo, o Michael Killingbeck", soletra Arnaldo. Depois disso, tudo mudou".⁴⁹

⁴⁸Rita Lee Jones Apud PACHECO, Mário. *Balada do louco*. Independente Mario Pacheco: Distrito Federal-Brasília, 1991, p.78-79. [grifo meu]

⁴⁹PACHECO, Mário. *Balada do louco*. Independente Mario Pacheco: Distrito Federal-Brasília, 1991, p.80. As primeiras declarações dadas por Arnaldo Baptista e trazidas aqui por Pacheco sobre a razão do afastamento de Rita Lee que condiziam com os demais documentos vinculados pela imprensa, foi matéria de entrevista veiculada pelo *Jornal do Brasil* no final da década de 1980. Cf. Mutante de volta à viagem musical. *Jornal do Brasil*. 2º Caderno - Rio de Janeiro, 11 de outubro 1989, p.02: “[...] traz a luz fatos da história, que ele coloca como seus “dois abandonos”: Mutantes e Rita Lee. Arnaldo diz que saiu do grupo porque não concordava com os amplificadores transistorizados que Rita queria usar. ‘o valvulado consegue puxar a raiz do som com mais profundidade, enquanto o outro distorce, suja o som’,

Não se pode avaliar a extensão dos fatos apontados por Pacheco, para o fim de explicar uma separação irremediável entre os integrantes. Apesar de Calado também mencionar como uma punhalada amorosa o breve momento, que durou menos de um ano, de romance entre Rita Lee Jones e Michael Killingbeck, este fato, no contexto das relações desenvolvidas na comunidade da Cantareira, deveria ser uma questão menor. No mesmo período, enquanto Arnaldo Baptista namorava a jovem Teresa, é que ocorre o *affair* de Rita Lee⁵⁰. Os depoimentos dados em momentos diferentes de modo a construir uma explicação mais taxativa das motivações da separação, revelam elementos relacionados à aprendizagem e à formação artística de todos os envolvidos.

No começo éramos três crianças maravilhosas que curtiavam muitas loucuras juntas, porém começamos a envelhecer, brigar, guerras de ego e problemas existenciais apareceram entre nós, fizeram com que cada um tomasse um rumo diferente. *Finalizando uma fase que chamo de aprendizagem*. Neste momento (1972) com a saída da Rita e logo depois do Arnaldo, muitos músicos transaram com a gente, Liminha, Dinho e Manito. Entre outros. Influenciávamos muito por tudo que vinha de fora, o apuro técnico [era] o espelho. Eu punha na vitrola os discos dos melhores guitarristas, pegava um violão e ficava escutando um milhão de vezes, até acertar completamente todos os solos [...]⁵¹

Em site ligado à contracultura e *rock*, Pacheco postou vários elementos textuais em estrutura de blog virtual, no qual defende uma posição sobre várias afirmações que estavam fazendo os integrantes da banda, sobre os fatores que motivaram a saída de Rita Lee Jones⁵². Sérgio Dias afirmou:

A Rita vem dizendo que saiu do conjunto por causa da falta de condições que havia pra ela progredir musicalmente, chegando a afirmar que a gente tinha um preconceito machista. Isso não é verdade. Ela saiu porque brigou com o Arnaldo (com quem era casada). A estrutura de vida deles estava falida. *Fui eu quem ensinou a Rita a tocar violão e incentivei-a a tocar mini-moog*, quando o lógico seria o Arnaldo tocar o instrumento, já que ele

argumenta. Outra história que segundo ele precisa ser contada para talvez, exorcizar seus fantasmas da época, foi o *affair* de Rita Lee, que era sua namorada. ‘Ela me traiu com seu melhor amigo, o Michael Killingbeck’, soletra Arnaldo. Depois disso tudo mudou.’ [grifo meu].

⁵⁰ Calado descreve inclusive sobre uma noite em que Sergio e Rita também se “experimentaram” sexualmente no clima das liberdades da Serra da Cantareira, bem como das várias amantes de Arnaldo Baptista. No entanto, tanto o conceito burguês de casamento quanto o de traição eram relativos para o grupo naquele momento. CALADO, Carlos. *A divina comédia* ... Op cit., p.283 e 289.

⁵¹ BAPTISTA, Sergio Dias. Apud Mutantes: rock, misticismo e boas vibrações. *Jornal da música e som*. Rio de Janeiro, nº 21, 26 de agosto de 1976 [grifo meu].

⁵² PACHECO, Mario. *Alienbalada 1972 os mutantes no país do barato*. Disponível em: http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1275:os-mutantes-no-pais-do-barato&catid=44:musica-brasileira&Itemid=55 acessado dia 15 de junho de 2013. 13:56h

tocava piano. Quando ela foi presa fui eu que levantei a grana para advogados, pra ela poder sair logo. Sempre admirei muito a Rita como pessoa, sempre fui muito ligado a ela. Isso nos afastou bastante. *O Arnaldo também gastava seu tempo ensinando ela a cantar*, porque a voz dela era muito fraca, e nos shows era uma vergonha. Fiquei decepcionado com ela. Rita era como uma irmã. É uma ingratidão o que ela vem dizendo sobre a gente. Ela esqueceu muito depressa tudo que a gente fez por ela.⁵³

Este conjunto de textos, declarações e considerações pessoais se constituem numa espécie de versão dos irmãos Dias sobre o caso da saída de Rita Lee da banda, e revelam elementos importantes do ponto em que a profissionalização e a autonomia artística são elementos constitutivos da identidade que se assume no campo do trabalho cancional. No entanto, não se pode dizer que as versões não são livres de tensões, divergências e variáveis ao longo do tempo, à medida que o interesse pela banda e seu passado aumenta ou diminui, e os contextos do presente se modificam.

Segundo Pollak, “há uma ligação fenomenológica muito estreita entre memória e o sentimento de identidade”⁵⁴ a concepção de identidade neste caso em que vários indivíduos de reportam a um evento comum atua como sentido da imagem de si, para si e para os outros, ou seja, a própria representação, mas também a percepção que se intenciona passar aos outros. Rita Lee em suas inúmeras entrevistas em que foi solicitada a esclarecer a ruptura formulou cada vez mais fortemente seu vínculo entre sua personalidade e os fatos que levaram a separação do grupo. Pollak afirma também que momentos chave se integram de vários modos as histórias de vida.

Em todas as entrevistas sucessivas - no caso de histórias de vida de longa duração - em que a mesma pessoa volta várias vezes a um número restrito de acontecimentos (seja por sua própria iniciativa, seja provocada pelo entrevistador), esse fenômeno pode ser constatado até na entonação. A despeito de variações importantes, encontra-se um núcleo resistente, um fio condutor, uma espécie de leit-motiv em cada história de vida. Essas características de todas as histórias de vida sugerem que estas últimas devem ser consideradas como instrumentos de reconstrução da identidade, e não apenas como relatos factuais. Por definição reconstrução a posteriori, a história de vida ordena acontecimentos que balizaram uma existência. Além disso, ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos chaves (que aparecem então de uma forma cada

⁵³ Refere-se a depoimento concedido ao *Jornal do Brasil* em janeiro de 1980. Cf. Sergio Baptista Dias. Apud. PACHECO, Mario. *Alienbalada 1972 os mutantes no país do barato...* [grifo meu].

⁵⁴ POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos* [Online], 5, n.10, 1992.p.209. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1941> Acessado em 30 Julho, 2013.

vez mais solidificada e estereotipada), e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros.⁵⁵

Rita Lee Jones, bem como aqueles que viveram com ela naquele momento, se posicionaram não só quanto ao que ocorreu efetivamente. Se posicionaram a partir de distintos lugares sociais e vinculados a comportamentos diferentes de acordo com período em que prestaram suas declarações. Norbert Elias refere-se a capacidade de auto representação que deriva das relações que os indivíduos mantêm entre si, e como a personalidade molda-se ao conjunto social.

Somente por conviverem com outras é que as pessoas podem perceber-se como indivíduos diferentes dos demais. E essa percepção de si como pessoa distinta das outras é inseparável da consciência de também ser percebido pelos outros, não apenas como alguém semelhante a eles, mas, em alguns aspectos, como diferente de todos os demais.⁵⁶

Outra declaração posterior, já em outro contexto, feita por Rita Lee Jones em entrevista a uma revista masculina, em 1981, diz respeito a uma polêmica declaração em que a artista denuncia valores machistas que a teriam colocado em situação constrangedora em relação aos rapazes da banda. Respondendo ao repórter à questão de como tudo acabou, Rita assim se posicionou:

Num festival da canção, em 1972. A música era Mande um abraço pra velha, meio imitando o Yes. Claro, eu convenci a moçada a dar uma quebrada na música, por um pouco de samba. Eles concordaram a muito custo. Quando toparam, resolveram se fantasiar um de índio, outro de Zé Carioca, e eu pensei “Não vou me fantasiar de porra nenhuma por que eu não estou com nada. Eu sou a viúva dos Mutantes.” Eu fui de preto, de viúva. A música foi desclassificada e a culpa logicamente caiu em cima de mim. Disseram “Que coisa mais pra baixo! Roupa de viúva... A gente não podia tocar samba! Mulher é foda.” Era um convite para eu me retirar mesmo. Aí antes que pintasse o baixo nível eu concordei em sair. Só que um terço do equipamento era meu. Eles disseram que não, que iam ficar com tudo porque pretendiam por uma pessoa no meu lugar, e não ia acontecer nada comigo mesmo. Eu espernei, disse que ia continuar fazendo música, mas eles não concordaram de jeito nenhum. “Você não vai fazer nada, vai é se danar por aí.” Eu

⁵⁵ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 1989. v.2, n.3, Disponível em : http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acessado em 28 Julho, 2013.

⁵⁶ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1994. p.160-161.

fiquei tristíssima, ficamos juntos por sete anos e acabou desse jeito.⁵⁷

Rita Lee, mais tarde, em 2007, ao rememorar em sua biografia visual as condições em que ela se retirou do grupo para investir em uma carreira individual, descreveu o acontecimento nos seguintes termos:

Eu fui expulsa dos Mutantes, eu cheguei um dia pro ensaio, morava... tinha uma.. como é que fala, aquela coisa de hippie, comunidade. Lá na Serra da Cantareira, e eu cheguei um dia pro ensaio tava um clima de enterro, e eu falei: – O que está acontecendo ? E aí o Arnaldo falou: – Olha é o seguinte, nós vamos agora fazer música progressiva, você não toca bem nenhum instrumento, então você tá fora. E aí eu fiquei chocadíssima, mas aquela coisa de o meu orgulho foi tão grande, que eu engoli o que tive que engolir na hora. Legal tudo bem, peguei minhas coisas botei no meu Jipe e fui embora de lá. E depois é que eu fiquei bastante, bastante magoada, absolutamente magoada de ver a cegueira deles. Como? Mutantes é deboche, Mutantes é tropicalista ! Vai ficar imitando Emerson Lake and Palmer, que eu adorava! Vai ficar imitando Yes, que eu adorava! Mas, imitar! Sempre tivemos o deboche, a coisa engraçada como marca registrada dos Mutantes, do tropicalismo. Eu achei..., ao mesmo tempo, que eu estava com uma raiva muito grande, por eles. E depois com o tempo eu fiquei cada vez mais aliviada de ter sido expulsa. *Então quando eu fiz o Mamãe natureza, que eu vi, que eu podia cantar, tocar e fazer uma.. escrever a letra ter ideia para arranjo, o que faria o baixo, o solo da guitarra. Quando eu tive essa consciência. Caiu a minha ficha sobre mim mesma aí eu falei, – Diga ao povo que fico.*⁵⁸

Na percepção de Cláudio César Dias Baptista, o ponto em que a separação entre Rita Lee e os rapazes d'*Os Mutantes* se tornou incontornável foi em algum momento – ainda em 1969 – durante a montagem e temporada da peça *Planeta dos Mutantes*. Cláudio Baptista definiu aquele momento como o ponto de não retorno, ou o ponto da virada (em seus termos *The turning point*). Este irmão mais velho, que participou ativamente de toda a trajetória do grupo, descreveu aquele tempo como decisivo para todos os integrantes, e entendeu que “Rita começou a aparecer um pouco infeliz nas fotos que muitos jornais fizeram dela.”⁵⁹ Também entendeu que logo após aquele

⁵⁷ Rita Lee (entrevista) Apud *Playboy*. São Paulo: Editora Abril, fevereiro de 1981, p.29.

⁵⁸ OLIVEIRA, Roberto de. *Ovelha negra*. In: Biografitti. Biscoito fino, 2007[grifo meu].

⁵⁹Cláudio César Dias Baptista, http://www.cedb.gea.nom.br/tropicalismo_we-mutantes_ismos_gea.html BAPTISTA, Cláudio César Dias. “*We, Mutantes*”. Fundação BIBLIOTECA NACIONAL- Ministério da cultura do Brasil. Nº389.087; livro:723; folha:247; gênero literário. 03 outubro de 2006 Revised version nº 397.510; livro: 740; folha:170 gênero ficção 06 março 2007 [versão making of] p. 277-279.

momento Arnaldo e Rita disputavam o tempo todo. Sobre Rita Lee Jones, Cláudio Baptista deixou registrado uma percepção que pode ajudar a compreender o lugar que ela ocupava no conjunto, de acordo com a sua percepção.

Em verdade, acho que Rita aparece muito em 'Nós, Mutantes', por causa da 'vantagem' de sua aparência sexy; tal coisa tende a induzir as pessoas a pensarem que ela era uma espécie de deusa, fazendo isso e aquilo, participando de tudo.[...] Ela absolutamente não o era! Rita era extremamente tímida e quieta, como afirmei noutro capítulo. [...] Rita satisfaz as pessoas com outras qualidades as quais não podem ser aqui descritas, porque, se eu as descrevesse, este livro seria um elogio à sua beleza, sua feminilidade, sua maneira de caminhar, cantar e ... nunca falar.[...] De fato, Rita era rebelde; mas a mulher rebelde da época seria a mulher tímida de hoje – lembre-se disso! [...] Rita não era tão visível e ativa dentro do grupo! Não posso relatar as coisas que ela não fez! E isso não é só porque não saiba muito mais sobre ela: é porque ela realmente não fez tantas coisas, além de cantar e tocar e criar parte das músicas. E de olhar-nos olhos e corações adentro e modificar-nos os pensamentos com a atitude de seu corpo, seu modo de andar, seu perfume.⁶⁰

Esta digressão de Cláudio sobre Rita Lee informa acerca do elemento do imponderável sobre os indivíduos e mostra os limites com os quais os historiadores se deparam para recuperar elementos que ofereçam uma relação de causalidade na intriga que desenvolvem sobre os temas.⁶¹ A definição do próprio objeto do livro de Cláudio César Dias Baptista, *We mutantes*, passa pela necessidade de criar para o outro que participava do grupo, no caso Rita Lee, um lugar de materialidade sobre uma ausência no âmbito da memória.⁶² No entanto, as narrativas e representações que mostram a factibilidade dos eventos, que determinaram o fim do grupo podem ser vistas na perspectiva de busca pela compreensão de um enquadramento dado pela história. Estes registros posteriores trazem indícios recorrentes a respeito da maturidade dos indivíduos, ou sobre suas profissionalizações e claro, lugares sociais no campo da canção; elementos sobre os quais cabem reflexões.

⁶⁰do livro de Cláudio César Dias Baptista, "We, Mutantes" - http://www.ccdb.gea.nom.br/tropicalismo_we-mutantes_ismos_gea.html " BAPTISTA, Cláudio César Dias. "*We, Mutantes*". Fundação BIBLIOTECA NACIONAL- Ministério da cultura do Brasil. Nº389.087; livro:723;folha:247; gênero literário. 03 outubro de 2006 Revised version nº 397.510; livro: 740; folha:170 gênero ficção 06 março 2007 [versão making of] p. 273 "o texto original de 'We, Mutantes' foi escrito em inglês; aqui lemos uma tradução livre, de minha (Jefferson) autoria, revisada por Cláudio César Dias Baptista".

⁶¹ RICOEUR, Paul. *A memória, a história o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007 p.250.

⁶² Idem, ibidem, p. 69.

Carlos Calado atribui o fim da banda e as divergências estéticas a certa dose de machismo por parte dos rapazes. Afirma que Rita Lee Jones já vinha percebendo que seu papel na banda era mais decorativo, em função da influência dos longos improvisos do *rock* progressivo. O autor traz para sua biografia um comentário feito entre amigos e que atribuiu a ela – “Tô cheia de ser o Jon Anderson da banda”⁶³ –, numa ironia comparativa com o grupo de *rock* progressivo *Yes*. A descrição de Calado para a situação limite de afastamento foi assim construída:

Naquela noite, quando chegou na sala da casa de Arnaldo para o ensaio, Sérgio percebeu logo que não se tratava de mais uma alucinação de LSD. Pela cara de choro de Liminha e a expressão assustada de Dinho, alguma coisa grave parecia ter acontecido. Os dois olhavam para Rita, como se ela estivesse comunicado uma notícia de morte.

“Tô indo embora. O Arnaldo disse que não tem lugar pra mim na banda”, repetiu Rita. “Como assim? Quem o Arnaldo pensa que é pra dizer isso? Deus? Então a gente sai com você! retrucou Sérgio. “Não. Agora sou eu que quero ir embora. Tchau!

Rita não estava disposta nem a conversar. Deixou os três parceiros atônitos e foi até o quarto. Juntou umas roupas e discos, pegou o violão, o Mini-moog e levou tudo para o jipe. Depois foi buscar as duas cadelas. O motor do automóvel já estava ligado, quando ouviu sons dos instrumentos da banda, saindo de dentro da casa – sinal de que Arnaldo já tinha chegado e que o ensaio iria começar, mesmo sem ela. No dia seguinte, Sérgio e Liminha foram até a casa dos pais de Rita. Tentaram convencê-la a voltar, sem qualquer sucesso. Magoada, ela parecia mesmo decidida.⁶⁴

As narrativas biográficas como as de Carlos Calado, que relacionam a vida amorosa de Rita Lee com Arnaldo Baptista à sua saída da banda devem ser relativizadas e entendidas à luz do desejo de encaminhamento do discurso para uma determinada direção. Direção esta muitas vezes oferecida pela artista que se vê representada.

Para o biógrafo Henrique Barstch, a saída de Rita Lee se relacionava também a um virtuosismo que lhe era cobrado pelos rapazes da banda. Ele descreveu assim a separação do grupo:

Rita chegou no final da tarde com seu Jeep, pronta para o ensaio. Encontrou Dinho, Liminha, Sérgio e Arnaldo, acompanhado da garota do dia, que ela nunca tinha visto na vida, e sentiu um certo clima de enterro. Subiu até seu quarto e conversas sorradeiras aconteceram enquanto ela estava lá. Desceu e foi se instalar no lugar de sempre, com seus teclados e

⁶³ Rita Lee Apud CALADO. Carlos. *A divina comédia...* Op. cit. p.293.

⁶⁴ CALADO, Carlos. *A divina comédia...* Op. cit., p.293.

instrumentos de percussão. Arnaldo olhou direto para ela e tomou a palavra:

– Rita, é o seguinte: tivemos uma reunião antes de você chegar e ficou decidido que a partir de hoje você está fora dos Mutantes. Nós queremos fazer um som progressivo, e como você não tem técnica suficiente em nenhum instrumento e nem uma voz poderosa, não há espaço para você continuar com a gente.

Rita teve a primeira impressão de que aquilo era mais uma das velhas brincadeiras, mas quando olhou para Liminha ele estava sério, porém desconfortável, e desviou o olhar. Sérgio também. Dinho estava afundado atrás dos bumbos da bateria. Ela nem tentou argumentar nada. Levantou-se e subiu até o quarto para arrumar suas tralhas e dar o fora o quanto antes. Todos permaneceram em silêncio. Demorou o mínimo possível, pois deveria estar querendo sair voando. Desceu a escada e não disse uma palavra. Pegou o Jeep e se mandou.⁶⁵

A narrativa ficcional e biográfica que Bartsch⁶⁶ empreende está mais afinada com a perspectiva com a qual a artista pretende ser lembrada no registro de seu passado, ainda que por meio do recurso literário efetivado pelo autor. Nesta obra o autor revela mais do que aparenta sobre a voz da própria Rita Lee, de dentro da experiência que a levou até a autonomia artística e a sua bem sucedida carreira após o encontro com os rapazes do bairro paulistano da Pompéia. Lembrando sempre que este é o discurso daquele que quer dar determinado sentido a sua própria obra, em cada momento de sua trajetória, sob a luz de novos interesses e demandas apresentadas pelo presente.⁶⁷

Liminha, que era o baixista na época, preocupou-se em definir o lugar da liderança antes de explicar suas percepções e memórias: “O Arnaldo era o líder, [era] quem definia ‘vamos fazer assim ou daquele jeito’, as letras (...)”⁶⁸, e se recorda em seu depoimento das motivações dos colegas que levariam ao fim da banda.

Quando a gente começou a tomar ácido é que a coisa foi ladeira abaixo. Foi que a gente começou a fazer um som mais progressivo, a Rita começou a se sentir um pouco fora da banda, o Arnaldo se desentendeu com ela. Enfim não foi...

⁶⁵ BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado...* Op. Cit./Ibidem p.120

⁶⁶ Para saber mais sobre o processo de elaboração partilhada pela qual passou o texto de Henrique Bartsch e a própria biografada, é necessário acompanhar o relato feito a conta-gotas em seu Blog entre 15 de setembro de 2006 e 26 de janeiro de 2010 quando após o lançamento do livro empreende seus esforços de divulgação da obra. Disponível em <http://www.bartmoraolado.blogspot.com.br>. Acessados entre mar/2012 e jan/2013 Cf. BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*. São Paulo: Panda Books, 2006

⁶⁷ Brito alerta para o fato de que existe uma “lógica que preside todo trabalho de memória” e que essa lógica “é sempre resultado de uma construção narrativa cuja ligação com as demandas do presente dão os contornos da leitura que se faz do passado.” BRITO, Eleonora Zicari Costa de. *A Jovem Guarda em narrativas*. (trabalho apresentado). VI ConLaCol – Congresso Latino-Americano de Compreensão Leitora. 2013.

⁶⁸ FONTENELLE, Paulo Henrique. *LOKI: Arnaldo Baptista*. Canal Brasil: Brasil, 2008 [120min].

Fazendo uma retrospectiva agora, olhando pra trás, na verdade foi o começo do fim.⁶⁹

Por parte de membros do grupo havia uma percepção de que Rita Lee poderia seguir em carreira-solo e do impacto que isso poderia trazer ao conjunto.

Me lembro até que, teve uma passagem muito engraçada, eu tava na faculdade, o Arnaldo falou pra mim:

– Pô, por que você não larga a faculdade?

Eu falei: – pô, e se a banda acabar?

Aí ele falou – Não vai acabar.

– Mas se acabar? Pensei. Porque ela já tinha um disco antes daquele, Build Up. Sei lá, passou pela minha cabeça perguntar isso.

– Ela não vai sair não, ela é minha mulher, ela gosta de mim. Ela não vai sair’.

Eu falei tá bom! Aconteceu.⁷⁰

A ocorrência de histórias que contrapõem o virtuosismo musical dos rapazes à ausência desse qualitativo na única mulher do grupo, não foi entendida, em vários momentos, como relevante para os irmãos Baptista, nem mesmo por Dinho, o baterista. Este último e também Liminha entenderam como uma saída intempestiva. O baixista Liminha, lembrando-se do dia em que a cantora saiu da banda, diz:

Pois é, existem versões. A Rita sempre fala que ela foi tirada da banda. Eu me lembro assim: a gente tava na casa do Arnaldo, na Cantareira, e a Rita falou: – Eu tô saindo da banda.

Eu fui sair e fui chorar. Eu fiquei muito triste com a saída da Rita. Sei lá, eu enxergava o valor daqueles três juntos. Banda ‘Os Mutantes’ são os três.⁷¹

Sérgio Dias Baptista, o irmão de Arnaldo, explica o que, segundo ele, fez Rita Lee dar suas declarações posteriores e amarguradas. Sérgio entendeu a separação como uma etapa natural e fortuita, mas procurou explicar de outra maneira.

Foi natural da vida das pessoas, o Arnaldo e a Rita eram casados e teve desentendimentos entre eles, e logicamente foi isso que aconteceu em termos de separação dos dois, mas não tinha nada a ver com essa história de a gente ser mais instrumentista. A Rita era uma excelente instrumentista, ela tocava flauta doce lindamente, tocava minimoog plenamente, nunca teve esse problema, às vezes eu acho que ela fala isso pra ser..., sabe a Rita é pirotécnica, ela gosta de..., pra ela a fantasia é importante, se vê os personagens essa coisa, faz parte da característica humana dela. Mas, basicamente, acredito, ficaria mais, muito simples pra ela, não tão romântico, dizer “Ah! Ok,

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Idem.

a gente se separou por isso sai da banda”. Precisa ter algo mais folclórico, entende. Não é por aí.⁷²

No mesmo conjunto de depoimentos de 2008, que deu origem ao DVD *Lóki*, o ex-marido Arnaldo, ao examinar a natureza daquilo que ele define ser como o seu abandono, resume e termina uma reflexão sobre seu casamento com a Rita Lee dos palcos e a Rita Lee Jones: “Eu tenho a impressão que foi tudo por uma questão de cansaço.”⁷³

Portanto, mudaram bastante as perspectivas com as quais o tema foi tratado pelos participantes, à medida que o tempo passou e as narrativas midiáticas construíram um lugar de fala para os personagens que deveriam sempre se reportar ao fato fundante da trajetória da artista Rita Lee Jones. Criavam-se expectativas a partir da mídia sobre o que se esperava ouvir sobre este rompimento na perspectiva do universo feminino, que naquele momento ficou fixado na figura de Rita Lee. Persona esta que ousou casar-se, separar-se, e também emancipar-se artisticamente de seus companheiros de profissão.

Em um pequeno trecho de uma reportagem presente no documentário, a repórter da TV Cultura, entrevistando Arnaldo em 1973, logo após a separação, questiona os rumos da banda sem Rita Lee, e as respostas são evasivas, mas revelam a falta inequívoca de quem realizava os atos de comunicação no grupo.

- É legal que a gente, não faz mais televisão. Não falo mal da televisão, que a TV Cultura é muito legal. A gente toca pro público perto da gente, faz comunicação, é muito legal.
- A vida então tá legal prá vocês?
- Pode ser.⁷⁴

No início de fevereiro de 1973 as manchetes de jornal nos suplementos de cultura traziam: “Rita Lee largou os ‘Mutantes’ e agora vem aí muito louca numa banda

⁷² Idem. Os personagens aos quais se refere Sérgio Dias Baptista nesta fala, são aquelas personalidades alternativas criadas por Rita Lee em seu convívio pessoal, com as quais ela se diverte respondendo de formas evasivas, ou satíricas a seus interlocutores. Algumas vezes esta brincadeira de Rita Lee foi considerada como possível de ser explorada como produto cultural audiovisual a ser vinculado pelas mídias televisivas e cinematográficas, mas as experiências bem sucedidas foram poucas. Aníbal, o malandro sambista paquerador, Gungun, uma menina levada e manhosa, Magali uma espécie de alter-ego sócia da própria artista porém destituída de fama, Regina Célia, uma caricatura de socialyte, além de uma variedade de tipos criados de acordo com a situação, e que em alguns momentos acabam se tornando tipos representados em seus shows e canções que vão a público como a Miss Brasil 2000. Vide: AS INCRÍVEIS personagens de Rita Lee. *Revista rock espetacular*. São Paulo: Rio Gráfica editora, 1980. p.60-61.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem.

só de mulheres”⁷⁵. Mas já em 1º de janeiro daquele ano, o *Jornal do Brasil* antecipava-se e noticiava a separação.

Embora se negando a dar entrevistas (não tenho nada a informar) e afirmando estar em paz com Arnaldo, Sergio e com ela mesma, Rita Lee abandonou os Mutantes, grupo com o qual nasceu para a música moderna brasileira, a partir de 1967, e se prepara para formar um novo conjunto.

– Pode ser um instrumental só de mulheres e pode ter um ou outro homem na jogada. Ainda não sei como é que vai ser. Tudo está ainda meio confuso. A única coisa que sei é que venho cuidando mais do meu trabalho como compositora, já com 15 canções novas, e não me lançarei sozinha.

Faz questão de avisar que “separado não é meu gênero” e lembra que em 1970 já havia ensaiado afastar-se do grupo mas naquelas alturas não deu pé.

– Essas transas de música são assim mesmo e a gente só continuou junto porque, nas pesquisas de som, acabamos reencontrando o ponto de referência. Agora ele não existe mais. As antigas pesquisas não estão emplacando mais. Sabe eu sou eclética demais e quero plantar sementes diferentes, sonhar novos sonhos. Nada é definitivo na vida, muito menos em música popular.⁷⁶

Logo aconteceriam rapidamente duas formações diferentes. A primeira formação transitória é o *Cilibrinas do Éden*, fruto do projeto sempre acalentado por Rita Lee de seu grupo feminino, e que a reuniu com Lucia Turnbull por uma curta temporada. Esta formação das *Cilibrinas*, como se verá nos fatos e documentos mais adiante, foi muito comprometida pelas contingências históricas do período.⁷⁷ A segunda formação, que dura mais tempo e produz trabalhos mais consistentes, é o grupo *Tutti Frutti*. É todo um novo grupo que nasce após a saída d’*Os Mutantes*. No *Tutti-Frutti* se renova a configuração de palco. O grupo soma as experiências adquiridas com os experimentalismos do curto período no qual atuaram as *Cilibrinas do Éden*. No *Tutti Frutti* Rita Lee acaba assumindo o vocal e os teclados, sintomaticamente o lugar ocupado por Arnaldo Baptista no antigo grupo. Lucia Turnbull, a ex-cilibrina, e Sérgio Carlini assumem as guitarras; Lee Marcucci fica com o baixo e Emilson, na bateria. Uma posição de liderança vai se construindo aos poucos para a cantora Rita Lee, a partir da necessidade do indivíduo se reinventar.

⁷⁵ OLIVEIRA, Roberto de. *Ovelha negra*. In: Biografitti. Biscoito fino, 2007.

⁷⁶ Rita Lee em tempo de mutação. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 01 de janeiro, 1973.

⁷⁷ As dificuldades que se apresentaram a elas como dupla artística foram: os interesses da gravadora, a incipiência de equipamentos da dupla para realizar shows, e a ação da censura sobre o material pretendido.

A disputa da memória sobre como ocorreu esta separação de rumos artísticos interessa na medida em que explica o caminho escolhido por Rita Lee Jones, que profundamente marcada pelo rompimento, seja lá como ele efetivamente aconteceu, coloca-se em posição antagônica a do antigo grupo. As referências, que seriam apreendidas de um repertório internacional, distanciavam-se daquelas que eram adotadas pelos rapazes d'*Os Mutantes*. Estabeleciam seus diálogos com um *rock* transgressivo de David Bowie, Stones, Iggy Pop, Lou Red. A androginia como elemento proscrito entre os rapazes começa a fazer parte das escolhas de Rita Lee, conectando o universo contracultural às demandas de uma sexualidade que se converteu em assunto preferencial de elaborações criativas e poéticas.⁷⁸ Era a retomada de temáticas comportamentais com relação à sexualidade e com uma pluralidade de ritmos e sonoridades aos quais os *Mutantes* já não se conectavam mais, principalmente o grupo masculino que do psicodelismo embarcou no virtuosismo musical.

Outro fato sintomático sobre o final das relações entre a artista e os *Mutantes* é que a personalidade artística “Ritta Lee”, com a qual Rita Lee Jones desejava ser conhecida, não seria mais trazida de volta no registro de seus discos, nem nas declarações à imprensa. A persona Ritta Lee morria com o fim de seu grupo. A partir de então, a pessoa física Rita Lee Jones e sua persona artística Rita Lee seriam definitivamente confundidas. Muitas outras personagens e alters egos artísticos viriam a ser encarnados ao longo de sua trajetória, mas a principal crooner das bandas que lhe acompanharam tiveram sempre uma única personalidade no meio musical e fonográfico a se reportar.

O que se objetivou até aqui não foi responder de forma definitiva, nem mesmo esgotar o assunto sobre as motivações, possibilidades ou circunstâncias sob as quais ocorreu a separação do grupo, que envolveu ao menos três pessoas, entre cinco ou seis testemunhas com visões diferentes sobre o mesmo fato. O que se intenta é somente observar que de posse dos variados registros de entrevistas e interpretações da imprensa é possível identificar um bom número de indícios que apontam como o *rock*, enquanto possibilidade de apropriação, foi absorvido e constituiu-se um novo universo de referências. Isso tudo dentro do universo brasileiro e de seus artistas mais divulgados dentro do gênero até aquele momento. Este fato fundante marca indelevelmente toda a

⁷⁸CALADO, Carlos. *A divina comédia...* Op. Cit. p.310.

trajetória posterior de Rita Lee, que tendo saído deste grupo que participou ativamente da Tropicália, será chamada a cada etapa de sua trajetória artística a renovar um caudal de explicações que a compara a esta primeira identificação.

As sonoridades realizadas pelos *Mutantes*, vivenciado nos festivais e shows, que acabaram registradas naqueles primeiros cinco discos, testemunham um estilo renovado do *rock* brasileiro e permanece como herança, tributo, carga e capital simbólico inescapável para Rita Lee.

No início do ano de 1973 a *Folha de São Paulo* em seu suplemento especial semanal destinado às mulheres, “Folha Feminina”,⁷⁹ destaca uma coluna intitulada “Discoteca”,⁸⁰ que na edição do dia 18 de fevereiro trazia uma matéria do jornalista Sergio Vasconcellos Correa em que problematizava questões de música, segmento de mercado musical e até mesmo direitos autorais. Desta forma, questões cotidianas relativas aos comportamentos femininos como a superproteção aos filhos, por exemplo, misturavam-se a temas relacionados ao consumo cultural musical e temas propostos pelas obras musicais citadas. Aniversários de artistas como Caruso, e outras efemérides se misturavam a dicas de beleza e moda.

Além das expectativas e recomendações dirigidas às mulheres e ao comportamento dos jovens, também estavam em causa matérias que se dedicavam à dissuasão do uso de entorpecentes e da revolta juvenil que lhe era contígua. As fugas de adolescentes, sua rebeldia latente, e o uso de drogas eram relacionados como afrontas à sociedade, como mostra a matéria “Prisão uma resposta?”:

A família, a escola e o trabalho – as bases da sociedade atual eram tradicionalmente as causas da revolta: não se sabe para onde se vai, mas sabe-se de onde se parte. O desenvolvimento do consumo da droga numa parte da juventude explica-se sem dúvida da mesma maneira. [...] **Provocações.** Os apelos à comunicação tomam a forma de provocação (em latim, “provocare” significa “chamar pra fora”) da qual o consumo da droga é uma das formas mais espetaculares. Também não é por acaso que a entrada no mundo da droga geralmente ocorre em grupo. Além da simples curiosidade, é o desejo de participar com alguém de um mundo em que as relações são diferentes, que talvez explique a “passagem para o ato”. “Eu só me entendo bem com os drogados – nos diz um toxicômano – e não suporto

⁷⁹ Nesse suplemento eram realizadas matérias sobre variados temas ligados à moda, cuidados pessoais, cuidados com a casa, gostos e cardápios adequados ao verão.

⁸⁰ FOLHA Feminina. Ficha de arquivo – Ano 1973. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 18 fevereiro 1973.

aqueles que não o são. Não temos nada a nos dizer?”. Como a sociedade adulta responde a esses apelos?⁸¹

Estas perspectivas sociais se relacionam às provocações que *Os Mutantes*, ainda com Rita Lee, andavam buscando com seus shows ao vivo, a exemplo do show de Guararema, em São Paulo⁸², e depois, já sem a presença da cantora, como o de Cambé, no Paraná, em 12 de janeiro daquele ano de 1973. Neste último show, o grupo contava com a expressiva tonelagem de equipamentos que permitia despejar 2000 *watts* de som no público, e um caminhão Chevrolet que iria manter a banda na estrada até uma apresentação em Salvador, na Concha Acústica, em que Arnaldo se retirava do grupo por problemas de saúde. Naquela cidade sulista de Cambé, a banda recebeu a primeira apreensão de drogas pela polícia, que não tendo capacidade logística de deter, além d’*Os Mutantes*, mais de 30 jovens que portavam maconha, liberou-os para o show⁸³.

Como já se disse, o processo de desligamento da artista Rita Lee de seu conhecido grupo de *rock* levou à formação de um grupo denominado *Cilibrinas do Éden*. As sonoridades experimentadas por este grupo ficaram registradas em um álbum de 1973,⁸⁴ composto por Rita Lee e Lúcia Turnbull. Apesar de ter integrantes masculinos d’*Os Mutantes* acompanhando suas canções,⁸⁵ esta formação não ganhou consistência ou angariou mais apoios, e ficou reconhecida como um pequeno grupo feminino, exatamente como era o projeto original de Rita Lee – formar um grupo apenas com mulheres –, contudo demonstrava um já trilhado aprendizado com o *rock* anglo-americano. A dupla que conseguiu um espaço para apresentar sua música no Festival Phono 73, abordou em suas composições temáticas abrangentes, a marginalidade, a conexão com a natureza, o suicídio, o sexo, em suma, temas ligados à transgressão e ambíguos quanto à expressão da sexualidade. As sonoridades ora eram acústicas, pois primavam pela execução timbrística de violões, ora sustentadas por um instrumental pesadamente elétrico, que dependia de bateria e recursos técnicos de

⁸¹ FOLHA Ilustrada. Prisão uma resposta? *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10 fevereiro 1973.

⁸² A revista *O Bondinho* publicou o documento oficial da Prefeitura do Município de Guararema agradecendo a trupe roqueira pelo *show*. JOST, Miguel; COHN, Sergio. *Entrevistas O Bondinho*. Op. Cit. p. 246.

⁸³ CALADO, Carlos. *A divina comédia...* Op. cit., p. 298.

⁸⁴ LEE, Rita. TURNBULL, Lúcia. *As Cilibrinas do Éden*. Rio de Janeiro: Philips, 1973. Fonogramas 8025658. Este disco foi gravado entre o final de 1973 e início de 1974 entre os artistas que participaram da Phono 73 e nunca ganhou lançamento comercial. No fim da década de 1990 tentou-se o seu lançamento, mas as negociações entre os artistas envolvidos impediram que isso ocorresse. Finalmente, em janeiro de 2009 saiu um lançamento pirata, fora do país, limitado de 1.000 cópias, sendo 500 LPs em vinil e 500 CDs.

⁸⁵ Sérgio Dias Baptista, Arnaldo Dias Baptista, Dinho e mais alguns amigos de *rock* da Pompéia como Lee Marcucci auxiliavam as duas com o sistema do P.A. e algumas linhas instrumentais.

terceiros e com referências que iam de *Beatles* e acordes rolingstonianos, até levadas de *rockabilly* que remontavam a Elvis Presley e à Jovem Guarda.

O Festival Phono 73 foi um evento de música realizado no Centro de Convenções do Anhembi, em São Paulo, de 11 a 13 de Maio de 1973. O evento foi promovido na época pela gravadora Philips/Phonogram, atual Universal, e contou com quase todo o seu elenco. Entre os artistas que se apresentaram estavam, Jorge Ben, Toquinho e Vinicius, Elis Regina, Raul Seixas, Gilberto Gil, Chico Buarque, Taiguara, Gal Costa, Caetano Veloso, além d'*Os Mutantes* e das *Cilibrinas do Éden*, que abriram o evento.⁸⁶

Muitos artistas levaram para as apresentações do Phono 73 canções com forte cunho erotizado ou sexualizado, mas para além das expressões mais sexualizadas como foram as interpretações de Taiguara, Gal Costa e Maria Bethânia, o clima politizado do festival dominou com um apelo franco em direção à linguagem do *rock*, ora como crítica, ora como uma proposta de fusão polifônica. Muitas propostas tornavam-se ambíguas, pois sexualidade e política, ou estatuto estético cancional e posições políticas se entrecruzavam naquele momento histórico.

Raul Seixas, um dos artistas cuja imagem construiu-se ligada ao *rock*, apresenta, entre outras canções, uma versão de sua composição *Let me sing*, em que misturava baião e *rockabilly* e na sequência realizava uma performance em que era inaugurada uma nova era, sob a égide de uma sociedade alternativa, ideia da qual mais tarde ele e seu parceiro de composições Paulo Coelho tiveram de prestar contas ao aparato policial. Raul bradava: “Está lançada aqui, a semente. A semente de uma nova idade. Uma nova idade de que vocês todos são testemunhas”.⁸⁷

As *Cilibrinas do Éden* duraram tanto quanto durou o entusiasmo da indústria fonográfica para lançar o disco inicial, que não teve lançamento. Eram Rita Lee e Lucia Turnbull; Rita assumindo o mug, flauta, harpa e violão; Lucia, banjo, baixo, viola americana e guitarra. Contavam, ainda, com Cândido como técnico de som mexendo com fitas e sons, Horácio na parte de iluminação e uma ajuda das aparelhagens de som d'*Os Mutantes*.⁸⁸

O afastamento de Rita dos Mutantes, não foi como o dos Beatles. Tudo aconteceu na base da paz e amor.

⁸⁶ RADA NETO, José. O rock 'n roll invade os palcos da MPB: a performance de Raul Seixas nos festivais da canção. *Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade*. ANPUH/SP – UNESP-Franca. 06 a 10 de setembro de 2010.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ RITA LEE. *Revista Geração Pop*. São Paulo: Abril cultural. Fevereiro de 1973. [Suplemento Hit pop]

“Nós não nos desunimos, no nosso caso o que aconteceu foi uma multiplicação. Agora em vez de apenas os Mutantes existem Rita e Lúcia. A música dos mutantes sempre foi muito do meu gosto, apesar da letra um pouco fraca. Saí para abrir novos caminhos.(...) Rock não é mais Elvis Presley ou música barulhenta. É essa nova transa que está no ar. Essa nova maneira de dizer as coisas.” Separou-se do marido Arnaldo por que “isso de transar com uma pessoa só limita muito”. Atualmente Rita dorme na casa de Lúcia, passa na sua só para apanhar as roupas, e ensaia na casa de Arnaldo.⁸⁹

Ao se apresentarem na Phono 73⁹⁰ com o grupo as *Cilibrinas do Éden*, para abrir o show para *Os Mutantes*, Rita Lee e Lucia Turnbull, além do uso de equipamentos pré-sintetizadores eletrônicos como o Teremim, levaram um repertório de sonoridades metalizadas em registro agudo, timbres como violas com corda de metal, sinos, distorções eletroacústicas instrumentais e um uso da voz contrastantemente acústico em escalas médias e subidas de tons e semitons controlados. Tal configuração da sonoridade escolhida por Rita Lee operava uma distinção ou diferenciação em relação aos rapazes do grupo *Os Mutantes*, apesar desta apresentação algumas vezes contar com seu aparelhamento elétrico. Operava-se assim uma leitura de grupo de instrumentistas e arranjadores de um campo comum, porém com perspectivas diferentes.

Entre *Os Mutantes* e as *Cilibrinas do Éden* observa-se que discordavam no tratamento a dar à performance da voz feminina dentro da linguagem do *rock*. Na canção *E você ainda dúvida*, os arranjos, *riffs* de guitarras e base rítmica acontecem num crescendo de andamento e subida de tons que dificultam a justaposição da voz feminina da dupla. Assim, na primeira parte da canção *E você ainda duvida?* quando se executa a totalidade da primeira elocução há uma polarização entre voz, instrumental timbrístico e andamento rítmico mais lento, para na segunda parte estabelecer um crescendo em que a justaposição da voz fica comprometida, frente às dissonâncias escolhidas e velocidades virtuosísticas do conjunto do instrumental elétrico que lhes faz a ambientação.

E você ainda duvida?

Deixe de uma vez o seu cabelo crescer / Largue essa mania, dê o braço a torcer / Abra essa cabeça e comece a entender / Que Deus está mais contente porque finalmente / Já tem muita gente sabendo do rock and roll / Comendo rock and roll / Bebendo rock and roll / E você ainda duvida / Que existe uma vida melhor

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Este show inaugurava o palácio de convenções do Anhembi de São Paulo.

/Quando a gente entende o rock androll /Pare de pensar que só
você é que é / Pare de dizer "não sei se é homem ou se é
mulher" / Pare de pegar aquele amigo pelo pé / E pare pra ver e
ouvir e cantar e dançar / E viver e morrer só sabendo do rock
androll / Comendo rock androll / Bebendo rock androll / E você
ainda duvida / Que existe uma vida melhor / Quando a gente
entende... yeah, yeahyeah⁹¹

Parte da canção *Tutti Fruti*, de Little Richards, foi escolhida para encerrar a execução de *E você ainda dúvida?*, o que conferiu à performance como um todo uma alta voltagem cinestésica. *Tutti Fruti*, que foi imortalizada em interpretações por Elvis Presley, foi recortada em seu refrão e temática central para compor esta fusão sonora. Apesar de *Tutti Fruti* originalmente não conter uma temática rebelde, a rigor, somada à canção composta por Rita Lee e Lucia Turnbull, que tematicamente polemiza um dilema juvenil, acaba realizando em seu conjunto uma defesa do *rock* enquanto linguagem, segmento de mercado e crítica comportamental.

Em seu conjunto, as canções compostas pelas *Cilibrinas do Edén* praticamente não se articulam com os referenciais sonoros latino-americanos como o bolero, ou a canção impostada de rádio, diferentemente do disco de 1970, *Build Up*, que buscava exatamente estas conexões sonoras. Nestas composições a proposta era outra, apesar de serem baladas, ou seja, possuírem andamentos mais lentos e vocais buscando uma forma mais acústica, planos médios e tons menores de vocalização. O instrumental e as escolhas temáticas expressas nas letras podem ser considerados mais “pesados”.

Em sua totalidade, as apresentações de 1973 do Anhembi foram significadas como insucesso, mas a experiência que a artista Rita Lee reteve daquele momento parece ter marcado sua carreira de forma indelével.

Um dos momentos mais conhecidos da Phono 73 foi quando Gilberto Gil e Chico Buarque dividiam o palco e enquanto o primeiro entoava um canto em um dialeto africano, em vozes sobrepostas, o segundo seguia cantando a composição *Cálice* (Cale-se) com seu acorde de sol sustenido em sétima, em uma representação aguda da autoridade com que ordenavam o silêncio às vozes distoantes da arena sociopolítica. O corte do microfone em que cantava Chico Buarque foi imediatamente significado como fato inequívoco da realidade opressiva que se abatia, muito embora o artista fosse prontamente abastecido por vários outros equipamentos similares em condição de

⁹¹LEE, Rita. TURNBULL, Lúcia. *As Cilibrinas do Éden*. Rio de Janeiro: Philips, 1973.

funcionamento. A sequência do show se desenvolveu com Chico Buarque cantando um trecho de *Cotidiano* seguido do *rock* intitulado *Baioque*:

Eu quero seguir dedilhando (definhando) sol a sol/ Me leva daqui, eu quero partir, quebrando um rock n'roll/ Eu quero saber como se dança o baião/ Eu quero um lugar, eu quero um lugar, que eu possa fazer música, cinema e televisão/ Por que eu choro, por que gente, surpreendendo o verão/ No inverno de repente, inundando o sertão./ Eu odeio, eu adoro numa mesma oração/ Mamy, Mamy Up Blue boy oh yeh.⁹²

Além de ter ficado célebre o corte simbólico dos microfones que sofreram Chico Buarque e Gilberto Gil, o festival foi entendido também em certa medida como um evento de marketing da gravadora, que tentava se desvencilhar, perante o governo, da pecha de reduto de comunistas. Entretanto, visto que o Brasil se encontrava nos anos mais pesados da ditadura militar, o evento acabou dotado de um forte viés político.⁹³

Neste festival, as apresentações d'*Os Mutantes* e das *Cilibrinas do Éden* foram noticiadas posteriormente por Regina Penteado⁹⁴, na *Folha de São Paulo*, em matéria que francamente desqualificava o *rock* por meio de observações de uma espectadora imaginária mais velha, que entendia o *rock* dos anos 50, mas não se identificava com a nova proposta. A argumentação desta personagem assim se dava:

Mas depois sossegou. Viu Rita Lee cantar em dupla com uma moça de quem ela nunca havia ouvido falar, Lucia Turnbull – as duas vestidas com aquelas roupas esquisitas que a Rita sempre inventa. [...] – e, pela reação da platéia percebeu que, pelo menos enquanto elas cantassem aquilo que ela julgou serem rock-baladas acompanhadas só por seus violões, não iria acontecer nada de mais. Aplausos comedidos e mais nada.⁹⁵

A jornalista Regina Penteado, por meio de sua conservadora personagem, considerou que a única apresentação meritória e que realmente encontrou identificação junto à plateia foi a da canção *Tutti frutti*, de Elvis Presley. Para a repórter, nem Rita Lee nem *Os Mutantes* empolgaram. Responsabilizou as várias precariedades técnicas de som por parte do fracasso do show. Em nenhum momento a jornalista considerou que o

⁹²Trecho do Festival Phono 73 Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3GBZO30zzlg> Para mais imagens do festival http://www.lacumbuca.com/2009/09/phono-73_18.html acessados em 24 de novembro de 2011.

⁹³ MIDANI, André. *Música, Idolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2008, p., 156.

⁹⁴ PENTEADO, Regina. O som dos Mutantes e um rock de Elvis. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 de maio, 1973.

⁹⁵ Idem.

uso da voz de Rita estava diferente daquela usada n' *Os Mutantes* porque respondia a uma proposta nova e diversa daquela experiência anterior. Ao mesmo tempo, o grupo estava sem uma voz pensada como composição nas altas escalas de suas guitarras.

Contrariando a perspectiva de sua colega, na mesma página, em matéria sobre o mesmo assunto, o jornalista Walter Silva⁹⁶ fez somente elogios ao show e à capacidade técnica instalada de 5.600 *watts*, assim como a mobilização de um público de 3500 pessoas. Sua tônica era a do clima de liberdade artística juvenil. Enfatizou que a única preocupação era com uma possível proibição da censura sobre os conteúdos ali cantados.

Finalmente, curiosamente, o conjunto formado por Rita Lee mais tarde também se chamará *Tutti Frutti*; esta escolha parece ser advinda da percepção dos resultados deste show⁹⁷.

Uma canção significativa deste disco das *Cilibrinas*, que informa sobre os comportamentos-chave para jovens e mulheres é *Gente fina é outra coisa* (Cilibrinas do éden).⁹⁸ Nela, Rita Lee e Lucia Turnbull realizaram intervenções significativas nos materiais que vinham sendo trabalhados por Rita Lee desde *Os Mutantes*, resultando numa espécie de manifesto da dupla, desmistificador de falsos valores da sociedade burguesa. A canção é portadora de um núcleo de sentidos relacionados aos comportamentos que permanecem por toda a primeira fase da carreira solo de Rita Lee.

Gente Fina É Outra Coisa

Por que você diz que vai fazer e não faz, uh / Não, não, não, não
/ Assim não da mais, uh / Não, não, não, não / E eu não posso
deixar / Se alguma coisa está errada eu preciso falar / A verdade
/ A verdade

E eu sei que você está com medo de dar, uh / Não, não, não, não
/ E o que vão pensar, uh / Não, não, não / Não vá se misturar
com esses meninos cabeludos / Que só pensam em tocar / E
você escuta o papai dizendo

Que gente fina é outra coisa / Mas gente fina é outra coisa / Que
gente fina é outra coisa / Mas gente fina é outra coisa

⁹⁶ SILVA, Walter. Cinco mil e seiscentos watts de liberdade. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 de maio, 1973

⁹⁷ Muito embora em depoimento a cantora tenha atribuído a escolha do nome a um sorteio, com nomes sugeridos de forma fechada em papezinhos. A sugestão de Antonio Bivar pelo nome Tutti Frutti foi acatada entusiasticamente pelo grupo que se formava da experiência naufragada das Cilibrinas.

⁹⁸ LEE, Rita. TURNBULL, Lúcia. *As Cilibrinas do Edén*. Rio de Janeiro: Philips, 1973. Fonogramas 8025658.

Então você fica nessa indecisão, uh / Não, não, não, não, / Papai tem razão, uh / Não, não, não, não, / E não me venha dizer / Que você vai sair de casa e batalhar pra viver
É mentira / É mentira / Hoje mesmo eu te vi / Pensei que fosse o seu pai, uh / Não não não não / Que decepção, uh / não não não não / Eu fiquei triste de ver / A sua vida começando pelo lado errado / E você está acreditando mesmo
Que gente fina é outra coisa / Mas gente fina é outra coisa / Que gente fina é outra coisa / Mas gente fina é outra coisa.⁹⁹

A letra da canção é produzida em formato discursivo, que acusa um sujeito oculto ou não identificado, de afirmações ou promessas não realizadas. O projeto narrativo desta canção se articula a um conjunto de elementos presentes em outras canções do show que foi gravado em 1973, que valoriza o desbunde e o afrouxamento dos laços de controle social. Assim, as duas primeiras frases “Por que você diz que vai fazer e não faz, uh / ... / Assim não da mais, uh”, ambas seguidas de negação, acusam o sujeito oculto de não realizar suas próprias afirmações. Esta negação funciona como princípio de legitimidade para o sujeito enunciador dizer “Se alguma coisa está errada eu preciso falar”.

A canção se contrapõe a uma determinada sociedade e ao medo social difuso que tende a opor juventude e família, os comportamentos adequados para as moças, o universo das drogas, e os atos de provocação rebeldes. O contexto autoritário em que opções estéticas eram valoradas pela sua capacidade de comunicação de determinadas mensagens, fazia-se presente como um outro com o qual não se quer identificação. O *rock* como espaço para se dizer “não sou como vocês” se manifestava de maneira contundente.¹⁰⁰

Como se pode depreender das frases “E eu sei que você está com medo de dar, uh”, e a conseqüente representação da fala da sociedade “Não vá se misturar com esses meninos cabeludos / Que só pensam em tocar”¹⁰¹, é que o conteúdo fortemente sexualizado poderia ser tomado pela sociedade e órgãos censores como justificativa para interdições à canção. No refrão a representação da fala do pai lembrando que “gente fina é outra coisa” é o foco do deboche que Rita Lee pretendeu com esta letra, e que por conseqüência as sonoridades dissonantes e distorcidas do *rock* com seu elemento de estridência deveriam denunciar.

⁹⁹LEE, Rita. TURNBULL, Lúcia. Gente fina é outra coisa. *As Cilibrinhas do Éden*. Rio de Janeiro: Philips, 1973. Fonogramas 8025658

¹⁰⁰BOUCHEY, Philippe. *O guia do rock*. Lisboa: Pergaminho, 1991 p.10

¹⁰¹ LEE, Rita. TURNBULL, Lúcia. Gente fina é outra coisa. *As Cilibrinhas do Éden*. Rio de Janeiro: Philips, 1973. Fonogramas 8025658

“Gente fina”, naquele contexto histórico, era uma maneira popular de se referir à burguesia em ascensão no período em que os militares após quase uma década começavam a produzir os efeitos do chamado Milagre Econômico. Gíria do cotidiano que revelava uma aguda clivagem, ora como atributo de respeito, quando se entendia que a fineza era quanto aos novos hábitos de consumo e maneiras de se portar, ora de escárnio quando demonstrava o grau de afastamento que estas classes estavam do conjunto social. A enunciadora, a partir da frase “Então você fica nessa indecisão, uh”, aponta para a inconsistência na tomada de postura com relação ao sexo e escolhas de companhia (amizades), ou a escolha da perspectiva moralizante do senso comum que espera condutas comportamentais mais adequadas; conduta esta, associada à imagem do pai. Estas condutas sugeridas seriam o sexo antes do casamento, ou companhias de caráter considerado duvidoso, presentificadas na letra pelo estereótipo do cabeludo que não gosta de trabalhar.

O mundo do trabalho é indicado como um parâmetro de forma a questionar a efetiva posição quanto à escolha da visão de mundo adotada por esta personagem. A enunciadora, de forma negativa, constrói o discurso do outro – “não venha me dizer/ que você vai sair de casa e batalhar pra viver” – reafirmando uma escolha já realizada com a ênfase-acusação: “é mentira”. As frases “Hoje mesmo eu te vi / Pensei que fosse o seu pai, uh” e “E você está acreditando mesmo”, afirmam um reconhecimento da adesão à visão de mundo do pai.

Esta maneira discursiva de elaborar a letra da canção é partilhada por Rita Lee com a parceira Lúcia Turnbull, e pretende ser impulsionadora de disposições quanto à quebra dos valores considerados tradicionais arraigados sobretudo nas classes médias. Valores compartilhados também por amplos setores das camadas populares que eventualmente partilha as percepções do senso comum sobre o papel das mulheres quanto ao sexo e escolhas de ocupação de trabalho mais adequada. Esta mulher, que na canção é criticada em tom acusatório, pela sua indecisão quanto a dar-se, é a mesma que deveria mobilizar seu querer na direção de uma ação efetiva de rompimento.

Nas canções das *Cilibrinas do Éden*, os efeitos sobre as vozes da dupla, como ecos, metalizações e distorções dissonantes, são de um experimentalismo que indica a busca por uma nova colocação da voz feminina como o centro de um processo musical em que as contingências históricas dos indivíduos se articulam performaticamente. O fato é que do conjunto das canções das *Cilibrinas* apresentadas no show do Anhembi

destacou-se *Mamãe natureza* como uma solução musical possível como caminho estético de adequação sonora para Rita Lee Jones.

A partir disto, a cantora-compositora busca assumir um eu-poético feminino, além de uma retomada da busca pelas sonoridades mais cambiantes dentro das referências latino-americanas. No ano seguinte, 1974, na gravação do disco *Atrás do Porto tem uma cidade*, há indicações da presença da passionalização tão tipicamente latino-americana, dada pela tensividade do canto, e também de temas latinizados, como nas canções *Yo no creo pero...* (Rita Lee, Luis Sérgio Carlini, Lee Marcucci) , *Menino bonito* (Rita Lee, Lúcia Turnbull), *“Ando Jururu* (Rita Lee), e claro, *Mamãe Natureza* (Rita Lee). Essas performances acabam por amolecer as métricas do *rock* anglo-americano, num uso mais constante da síncope no fundo rítmico, somadas às dissonâncias do instrumental elétrico.

Na interpretação da canção *Minha Fama de Mau*, composição de Erasmo Carlos em parceria com Roberto Carlos, no referido show de 1973, no Anhembi, Rita Lee e Lucia Turnbull além de ressignificarem este conjunto de referências do *rock* nacional, atribuem um sentido ambivalente para a canção. Esta ambivalência é decorrente de duas escolhas: a primeira em função da performance do canto que promove a passionalização do conteúdo quando da inflexão tensiva do verso “Não quero torturar meu coração”, e a segunda escolha é quanto à inserção do acorde e verso d’*Os Beatles* ao final – “It’s been a hard day’s night” – que pelo seu conteúdo se aproxima da mensagem “conservadora” da letra da canção, expressa na imagem do homem que espera e quer da mulher uma posição subserviente. A colagem sonora funciona ainda como distinção da Jovem Guarda que é o ambiente de origem desta canção da dupla Erasmo e Roberto Carlos, e transforma em brincadeira a posição assumida originalmente pelo autor da canção.

Para se ter uma ideia da temperatura politizada que alcançavam as manifestações artísticas de modo geral, no período em questão, basta observar o que estava fazendo um artista que foi identificado como tropicalista, como por exemplo Gilberto Gil. Como desdobramento da própria Phono 73, ele, a convite de estudantes, circulava em espaços que anteriormente haviam rechaçado o movimento como expressão alienada da cultura. No mesmo mês em que acontecia a Phono 73, ainda em 26 de maio de 1973, na Escola Politécnica da USP, um show não oficial de Gilberto Gil intentava realizar uma espécie de denúncia das violências e prisões do Regime. O show ocorre por iniciativa dos estudantes e tendo como estímulo a repercussão da canção *Cálice*, e os fatos da

Phono73, com sua conseqüente proibição oficializada pelo Estado.¹⁰² Foi exercida uma pressão por parte do público estudantil para que o artista apresentasse a canção *Cálice*, haja vista que era a primeira vez que ela seria executada integralmente sem interferência, como houve no dia da desobediência civil realizada por ele e por Chico Buarque no Anhembi. Logo após a canção ser executada ao violão de Gil, houve uma espécie de *happening*/debate. Este *happening* foi definido por Caio Tulio Costa, como a performance de um agitador cultural que, entre outras coisas, produz o seguinte debate:

- A gente sabe que – diz o Cascão – toda manifestação artística, e com ela a música, elas existem ou não dependendo de quem está por cima... certo?
- Gil dedilha o violão e corta: – Não é certo não. Não concordo. Elas existem independente de tudo.
- Não estou dizendo em termos de... – diz Cascão, que é interrompido por Gil.
- De civilização moderna, de comunicação, de massificação, de carne de mídia.
- Por exemplo – continua o Cascão –, a sua música, a sua música existe pra gente? Não existe certo? Quer dizer...
- É isso, divulgação, comunicação de massa – diz o Gil, dedilhando o violão.
- Então eu me expressei mal. Existe uma sociedade...
- Senta! –reclamou a plateia.
- Então vá, então diga.
- Ouve-se uma enorme balbúrdia. Cascão é vaiado. Gil intervém:
- Cale-se – diz o Gil, e completa, sorrindo: Afaste dele este cale-se por enquanto. Deixa ele falar. A platéia não consegue ouvir direito o que Cascão fala. Gil sim.¹⁰³

O poder da fala e de fazer calar é aqui polemizado de forma aguda. O que se questiona é se o trabalho dos criadores de cultura e cancionistas, mais do que uma escolha estética por determinados temas ou posturas políticas e ideológicas, seria ou deveria ser, o lugar da própria fala e do direito a uma voz, e de maneiras de se comportar que se agudizava naquele embate do ex-tropicalista inserido no meio universitário. Gil responde às ansiedades da plateia com uma demorada reflexão, tão articulada quanto foram os discursos *happening* ocorridos anos atrás no TUCA.

- É um problema muito pessoal, rapaz. Responde o Gil.
- Depende muito da... Você quer dizer o seguinte: que existe um sistema no qual as pessoas vivem, no qual existe a lei, no qual existem barreiras todas, quer dizer, não é isso? E que o artista se vê na sua criação diante destes problemas todos. Quer dizer, para levar sua criação ao público, ele tem de submetê-la a

¹⁰² COSTA, Caio Tulio. *Cale-se*. São Paulo: Girafa editora, 2003, p.199.

¹⁰³ Idem, ibidem, p. 214.

um sistema de triagem, ou seja, o poder institui uma coisa que no Brasil se chama censura, não é? E que vai determinar o que é que é, no final é que vai fazer a seleção, vai dizer o que é que é a música que convém, a arte que convém ao povo etc. etc., mas isso é um critério pessoal, é um critério deles, que não abrange de forma nenhuma a totalidade das coisas. Haja vista no Brasil as manifestações que a gente tem frequentemente contrárias a esse tipo de atitude castradora diante da música. Agora isso, o que que é? É um problema da nossa sociedade, quer dizer, é uma das insinuações do sistema da forma que ele está hoje no mundo, e a gente tem que enfrentar. É aquele negócio... Eu procuro pelo menos entender mais profundamente o significado do “dai a Cesar o que é de Cesar e a Deus o que é de Deus”. E procuro me comportar sem me trair. Eu procuro fazer o que eu acho que o comportamento de cada um, que foi o que você perguntou no fim, o que o compositor devia fazer, como ele devia se comportar, eu não acho que devia haver um padrão, um método, uma cartilha, uma regra para o comportamento do compositor porque aí seria a mesma coisa, seria fazer também a censura do lado de cá, dizer não. Só o comportamento desse tipo é que é válido contra uma barreira qualquer. Acho que não. Numa corrida de obstáculo, quando o cara vem, um pula por cima e o outro passa por baixo.¹⁰⁴

A busca pela permanência no meio fonográfico passa, portanto, por um aprendizado no uso dos recursos técnicos e propostas historicamente dadas, mas acaba sempre naquilo que permanece enquanto potência e continuidade – a voz. O poder de falar e contornar as interdições.

A questão da voz na canção popular está intimamente associada a uma estética sonora da fala. Desta forma, a opção metodológica da explicitação do uso da voz como meio expressivo da construção dos sentidos na canção, na análise do material cancional de Rita Lee, se faz, pois, fundamental para traduzi-la em termos pessoais. O que a canção tem a dizer é o que orienta a forma como será dita. O sujeito narrador neste caso em que compositor e intérprete se confundem numa mesma persona “Rita Lee”, particularizam um eu-poético que por seus comportamentos vocais define uma identidade cancional e estabiliza uma dicção. Os níveis *discursivos*, *narrativos* e *tensivos* – somados à interação entre letra e melodia –, propostos por Regina Machado,¹⁰⁵ permitem uma abordagem do comportamento vocal do sujeito que canta e narra.

¹⁰⁴ COSTA, Caio Tulio. *Cale-se...* Op cit., p.215.

¹⁰⁵ A metodologia de que se valeu Regina Machado para analisar as canções de três intérpretes femininas na década de 1980 está ancorada na abordagem semiótica de Luiz Tatit, e funciona aqui como uma das ferramentas de interpretação na medida em que permite a articulação da canção a um contexto histórico dado e não somente como descrição de técnica vocal. MACHADO, Regina. *A voz na canção brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2011.

No show do *Cilibrinas do Éden*, a canção *Gente fina é outra coisa* possui uma tônica na representação do sujeito que assume dilemas contraculturais, em que a figurativização vocal reforça uma narrativa que polariza os desejos do indivíduo frente à sociedade e aos grupos familiares ou tradicionais. No entanto, as condições de equipamentos e passagens de som do Anhembi neste show de 1973 eram precárias, o que prejudicou a gravação do disco, em que as vozes se ouvem bem, mas o resultado final para o qual o projeto melódico foi pensado não se distingue claramente. Uma das razões pelas quais o disco não foi lançado, provavelmente, foi por não ser considerado um produto no nível de qualidade que o mercado iria comprar. Some-se a isto, o fato do evento ter forte carga politizada, e as temáticas centrarem-se sobre a revolução contracultural, com fortes críticas aos costumes, o que no momento era entendido como ferramenta de crítica ao regime governamental.

Lúcia Turnbull, conjuntamente com Rita Lee, canta em segunda voz em quase todas faixas do show, mas na gravação realizada sua voz mal aparece, tendo em vista as dificuldades técnicas do registro gravado do dia. A gestualidade vocal assumida por Rita Lee despe de todo ornamento a voz que enuncia a denúncia. Na segunda vez em que o refrão é cantado, a voz de Rita Lee reassume seu lugar, e o canto quase gritado e acima do tom transforma a verdade do dito coloquial corrente, “Gente fina é outra coisa”, em puro escárnio ou ácido deboche.

A tematização da canção realiza uma espécie de discurso metalinguístico quando aponta para a incapacidade de rupturas em relação à vivência da sexualidade por parte das mulheres que não conseguem ter relações sexuais de maneira espontânea e/ou com parceiros que não correspondam aos ideais burgueses. Na somatória dos elementos semânticos e sonoros o clima, portanto, é tenso e demarcado pela perspectiva projetada pelo sujeito enunciativo à artista Rita Lee, que fala muito mais que canta. O eu-poético da canção sendo indeterminado se relaciona com o pretense sujeito oculto de gênero feminino que propõe rupturas com o sentido do comportamento burguês, que é deslegitimado nesta canção: *Gente fina é outra coisa*.

As razões empresariais para o não lançamento do disco podem ser compreendidas se considerado que a Philips/Polydor na busca do sucesso comercial, e não priorizaria um disco de resultados tão questionável pelas contradições entre o plano vocal, quase acústico, que a dupla possuía, frente ao registro da aparelhagem d’*Os Mutantes*. Mas outro fator também ajuda a explicar o esquecimento do disco como possibilidade e não deve ser negligenciado. No caso, refiro-me ao medo social frente

aos conteúdos das canções, e que acabavam encontrando na atuação dos órgãos censores a explicitação direta das objeções pelas quais o disco não deveria ir a público.

A gravadora Phonogram, em 29 de agosto de 1973, por meio de seu gerente geral de atividades paralelas, J. C. Muller Chaves, encaminhou uma solicitação de reexame da proibição que havia sofrido esta canção, com novo pedido de liberação para gravação da música. O processo n.º520, arquivado na Divisão de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal consta de mais duas músicas de outros autores, também vetadas para gravação.

O parecer da censura emitido por Paulo Leite Lacerda, nº 7303/73, para a letra da canção de Rita Lee, em 04 de setembro de 1973, expressou-se em relatório final nos seguintes termos:

O conteúdo da letra musical título é negativista e inoportuno, posto que conclama o jovem à marginalidade social, induzindo-o à filiação a movimento tipo -“hippie”. Desta forma sou pela não liberação desta composição.¹⁰⁶

O envio pela Phonogram ao órgão censório da Guanabara das letras de *Banda da Ilusão*, de Alberto Luis, *Gente Fina é outra coisa*, de Rita Lee Jones e *Deus Sulamericano*, de Ronaldo Nogueira e Sergio Jorge Disner, percorreu um caminho comum de interferência nos conteúdos das canções apresentadas neste lote, sendo que a última foi liberada considerando que “Talvez a ambiguidade da letra seja mais decorrente de sua construção fraca e até desconexa que de intenções duvidosas”¹⁰⁷, numa interpretação em que ambiguidades e relativização de valores eram julgadas de acordo com uma suposta capacidade de comunicação de determinadas mensagens e de mobilização do público por ela atingida. *Banda da ilusão*, por sua vez, sofreu a sugestão de troca da palavra “boiada”, considerada portadora de sentido ideológico, por “estrada”, caso contrário não haveria liberação.

Quanto à canção *Gente fina é outra coisa*, os pareceres percorreram uma trajetória de instâncias internas e que corresponderam a interpretações diferentes embora concordantes em seu resultado censório final. Estes pareceres estavam cadastrados sob vários números dentro do processo, inclusive o parecer de número 7046/73, que em 30 de agosto já classificava o *rock* dentro de um “gênero: protesto com

¹⁰⁶ ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 644[Processo nº 520 Parecer nº7303/73].

¹⁰⁷ Idem.

linguagem de cunho simbólico e tema social”¹⁰⁸, de acordo com a ficha de análise em que os campos deveriam ser identificados, gerando uma grade de classificação. Neste documento, o campo mensagem é identificado pelo censor como: “Negativa – induz aos maus costumes”.

Na letra em exame uma jovem insurge-se contra o pátrio poder, ao tentar persuadir um amigo a desacreditar de seu pai, para juntar-se a grupo juvenil de comportamento duvidoso. Considerando tratar-se de matéria para gravação em disco, que terá portanto, grande penetração entre as diversas camadas sociais, e levando em conta a sutileza dos versos, que propõe de imediato a indagação ao público em torno da mensagem, manifesto-me pela sua não liberação, nos termos do art.41, “c” do dec. nº20 493/46.¹⁰⁹

Nessa perspectiva, o “grupo juvenil de comportamento duvidoso” poderia se transformar em perigo efetivo, na medida em que ocorria o questionamento ao pátrio poder e por consequência do fundamento de autoridade sobre o qual descansava a sociedade. Por esse raciocínio, protegendo a família e os costumes morais se estaria protegendo o Estado dos planos subversivos que colocavam em risco a segurança nacional. Pode-se ver que a sugestão sexual que é fortemente demarcada pela compositora não entra em questão neste parecer. Ela se localiza no interior de um corpo mais amplo de práticas que o censor resolveu chamar de “comportamento duvidoso”. Tal conceito permitia já a interdição da canção sem o detalhamento das questões pelas quais a subversão operava, como algo que não se pudesse ou não se deveria nominar de forma direta.

A legislação referida no parecer se situava no mesmo escopo em que se criavam e se legitimavam os cargos dos censores e suas atribuições nos anos 1940. Trata-se do decreto de 1946,¹¹⁰ que substituiu inúmeras práticas de órgãos como o antigo

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 644[Processo nº 520, Parecer nº7046/73]

¹¹⁰ O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 74, letra *a*, da Constituição, DECRETA:

Art. 1º Fica aprovado o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, que com êste baixa, assinado pelo Ministro da Justiça e Negócios Interiores.

Art. 2º O presente Decreto entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 24 de Janeiro de 1946, 125º da Independência e 58º da República.

José Linhares/ A. de Sampaio Doria

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a). contiver qualquer ofensa ao decôro público;
- b). contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes;

Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. Sua leitura oferece o argumento censório mais recorrente da censura efetuada em nome da moral. Enquanto alguns censores se valiam da antiga legislação expedida em 1946 durante a presidência do General Eurico Gaspar Dutra, como era o caso do censor José do Carmo Andrade. Em seu parecer protocolado sob o nº 7046/73, de 30 de agosto de 1973, preocupou-se essencialmente com a capacidade de mobilização e alcance da mensagem, muito mais do que com o teor sexual potencial que a canção polemiza.

Outros censores se apoiavam em dispositivo legal mais recente emitido em 1970¹¹¹ que aprofundava as diretivas moralizantes e alargava o espectro de entendimento sobre a mídia e os meios de comunicação inclusive operando o vínculo entre costumes e subversão. Em 04 de setembro de 1973, o parecer de Maria Luiza Barroso Cavalcante protocolado sob o nº 7284, revelou o entendimento que a canção de Rita Lee:

Música que teria influência perniciosa na juventude por seu caráter complamativo (sic). Os jovens que seguem os caminhos impostos pela sociedade tradicional, com comportamento semelhante ao pai é contestado. Atitude negativa em relação a este comportamento, suponha a sugestão do que seria positivo: engajamento no mundo marginalizado de jovens rebeldes. Partindo de tal conceito a música poderá ser negada sua liberação, com base nos artigos 1º e 7º do decreto lei 1077/70.¹¹²

c). divulgar ou induzir aos maus costumes;

d) fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;

e) Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;

f) fôr ofensivo às coletividades ou às religiões;

g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais;

h) induzir ao desprestígio das forças armadas.

Disponível em : <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acessado em 12 de agosto de 2013, às 22:02. [grifos nossos]

¹¹¹ O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 55, inciso I da Constituição e

CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes;

CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preserva-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade;

CONSIDERANDO, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes;

CONSIDERANDO que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum;

CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a *licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira*;

CONSIDERANDO que o *emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional*. Disponível em : <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decllei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acessado em 28 de agosto de 2013, às 19:15 [grifos meus]

¹¹²ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 644[Processo nº 520 Parecer nº7284/73] O referido decreto lei 1077/70, dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte

Aqui a censora atua na defesa do direito das pessoas a seguirem comportamentos semelhantes aos pais e à sociedade tradicional. A atribuição desta orientação deveria ser, nesta ótica, ressaltada como positiva, e não negativa. Em função disso, tipifica-se a interdição aos comportamentos tidos como desviantes. O que se vê é um refinamento das práticas de controle sobre a moral, que começam a entender este aspecto também como parte da defesa de uma centralização de poderes e da integridade da nação.

Uma comissão de quatro censores foi designada pelo chefe do Departamento de Censura e Diversões Públicas – DCDP, para emissão de novo parecer, em 21 de novembro daquele mesmo ano de 1973, ou seja, pouco mais de três meses depois do parecer anterior. Nesse, a comissão classificou a “linguagem: indutivo, o gênero:***** e o tema: Repúdio a um ‘estabeleshiment’ social com mensagem negativa”¹¹³. Assinavam o documento Jacira da Costa França, João Camelier, Zuleika Santos e Graciele Moreno da Silva. Neste caso a conclusão do parecer foi a que se segue:

A letra musical ora examinada apresenta contestação anárquica, principalmente nos últimos versos, e sua liberação poderia acarretar uma desagregação social familiar de conseqüências negativas. Calçados no decreto 20 493.46, art. 41, item “c” somos pela NÃO LIBERAÇÃO.¹¹⁴

Uma legislação censória como se viu, já existente desde o período pós-varguista era retomada e o Conselho Nacional de Censura era o órgão encarregado de fazer o cumprimento da legislação censória neste novo contexto.

Aos decretos expedidos pelo regime pós 1964, que acrescentavam o elemento ideológico vigente da Segurança Nacional, o decreto lei emitido pelo presidente sob os auspícios de Alfredo Buzaid e publicado em Diário Oficial da União - Seção 1 - 26/1/1970¹¹⁵, Página 577, acrescentava:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação

final, da Constituição da República Federativa do Brasil, respaldando a ação censória como se viu em nota anterior.

¹¹³ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 644[Processo nº 520 Parecer nº 7284/73]

¹¹⁴ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 644 [Processo nº 520 Parecer nº 10766/73]

¹¹⁵O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 55, inciso I da Constituição e [...] CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes;

Disponível em <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/declei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acessado em 28 de agosto de 2013, às 19:15.

Art. 7º A proibição contida no artigo 1º deste Decreto-Lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão.

Já a censora Maria Benvinda Bezerra, em 22 de novembro de 1973, expede um parecer retomando o dispositivo legal de meados dos anos 1940.

Realizando a análise censória da letra musical GENTE FINA – pude constatar que se consubstancia princípios de revolta e uma crítica picante aos costumes, e um desafio aos que não comungam do sistema de vida “hippie”, o que enquadra a produção na letra “c”, do art. 41 do dec.// 20 493/46, por isso OPINO pela sua não liberação.¹¹⁶

Em outro processo, mediante outra solicitação da Phonogram por nova avaliação e liberação das letras de *Gente fina é outra coisa* e *Teima*, foi elaborado um documento em que se elencam os vários pareceres em contrário à liberação, e o resultado final foi que:

Esta letra não tem, absolutamente, condições de ser aprovada salvo entendimento Superior em contrário, eis que todos os técnicos de censura que a examinaram, concluíram, unanimemente pela sua rejeição.¹¹⁷

Foram cinco pareceres diferentes de oito censores em que os “bons costumes” surgem como qualificativo da censura moral. Os censores, apesar de levarem em conta as sugestões indicadas no material analisado, não citaram explicitamente em nenhum dos documentos os elementos de sexualidade presentes na canção. O *establishment* social, o questionamento dos princípios de autoridade, a sociedade como alvo ou os valores familiares é que eram o foco dos laudos emitidos. É de se perguntar a razão desta omissão, tendo em vista que um veto que tem a “moral e bons costumes” como diretrizes se justificaria plenamente a partir desta constatação direta da referência à sexualidade da jovem em questão.

A canção *Teima*, de Ruy Guerra e Francis Hime, constante do mesmo processo, rapidamente foi colocada sob esta ótica tendo em vista que uma sexualidade exacerbada e um comportamento homossexual foram identificados pelos censores em versos dúbios, e classificada para faixa etária acima dos 18 anos, o que por fim permitiu sua

¹¹⁶ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 644[Processo nº 520 Parecer nº10763/73]

¹¹⁷ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 644[Processo nº 520 Parecer nº7285/73]

liberação, mesmo com dois pareceres contrários, após um reexame solicitado pela gravadora.¹¹⁸

A concordância com a percepção de alguns ideólogos do Estado naquele momento, de que desvios morais seriam compreendidos como ameaças ao regime instituído, que parece ser a tônica desses pareceres, funcionavam levando os argumentos na direção de um sentido ora politizador dos conteúdos, ora preocupado com a formação da juventude e sua constituição psicológica. As opiniões dos censores, portanto, não expressavam somente um dado frio da vontade do Estado, mas também demandas da sociedade a qual eles pertenciam, e que contextualizavam os conceitos de consenso.

Outra canção presente no mesmo disco de 1973, das *Cilibrinas do Éden*, foi submetida à censura prévia e teve dois pareceres divergentes no processo nº 548 a 25 de outubro de 1973. A canção *Ainda bem que eu não desisto*¹¹⁹ foi submetida como uma única estrofe que dizia “Ainda bem que eu não desisto/Dessa vida louca/Tive vontade sim/ De dar um tiro/ na cabeça.” Muito embora no disco a gravação da execução do *show* tenha comportado um acréscimo de conteúdo significativo na canção denominada *Badtrip*, todo o preâmbulo, que é declamado por Rita Lee e Lúcia Turnbull, funcionava como uma introdução a este tema que é isoladamente submetido à censura prévia e recebe um primeiro parecer vetando sua publicação nos seguintes termos: “Sugiro a não liberação por julgá-la anti-social; potencialmente indutiva ao suicídio. Base para interdição na legislação censória dec. 20 493/46 artigo 41 alínea “b” e dec.51.134/61 art. 2 incisos II e IV.”¹²⁰

No caso da primeira lei citada, o inciso constrói-se sob o seguinte argumento: “b) contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes”; já no caso da segunda, os incisos indicavam “II - possa exercer influência nefasta ao espírito infante-juvenil, pelas cenas de crueldade ou desumanidade, de vícios ou crimes; IV - explore cenas deprimentes, vícios ou perversões, anomalias, que possam induzir aos maus costumes, ou sugerir prática de crimes”. Além do atentado à moral que o próprio

¹¹⁸ Os pareceres de número 10763/73, 10764/73, 7043/73, 7285/73, e 7304/73 anexos ao processo foram todos pela *não liberação* e somente dois optaram pela classificação etária como possibilidade Cf. ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 644 Processo nº 520

¹¹⁹ LEE, Rita. TURNBULL, Lúcia. *As Cilibrinas do Éden*. Rio de Janeiro: Philips, 1973. Fonogramas 8025658Badtrip(Ainda bem que eu não desisto) - De repente eu me vejo / amarelada, bodiada / sem ninguém / Nessas horas aparece / a preguiça, a / vontade / de sumir de vez / Que medo, que grilo, / Que bode, BadTrip /Não sei se com você isso já aconteceu. / Às vezes não consigo sorrir./ Ainda bem que eu não desisto / dessa vida louca / Tive vontade sim de dar um tiro na cabeça (3x) / Ainda bem que não desisto / dessa vida louca / Tive vontade sim de / dar...

¹²⁰ ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 645 [Processo nº 548 Parecer nº9616/73]

artigo prescrevia, o que se vê no uso que o censor faz da legislação para respaldar suas interpretações é que nos dois incisos a associação entre juventude e crime é evidente, assim, o suicídio é entendido como crime e tal interpretação leva ao veto.

Outro parecer qualifica a questão de outra forma:

No meu entender, a mensagem trazida na música, aliás de fácil análise, por ser única, não é propriamente perniciosa, já que entre o desespero, a morte e continuar vivendo, há opção pela segunda hipótese, e enfrentar a vida já é algo positivo. Outrossim mesmo que se considere outra interpretação à mensagem, não vejo como enquadrar o teor da letra como ofensiva à legislação vigente. Peço destarte sua liberação sem restrições.¹²¹

O que se vê no choque de interpretações é que o suicídio enquanto tema começa a ser entendido como um problema em si naquele contexto histórico e na concepção de uma parcela dos censores. Este tema articulado a outras subjetivações poderia se desdobrar em um veto simples que o enquadrava como crime em sua simples menção. Mas no caso deste processo em questão, a liberação foi a resultante apontada em nota.

Sr. Chefe

Face ao contido nos pareceres 9551/73 e 9616/73, submeto o presente processo a superior consideração de VS, opinando smj (sic), pelo acatamento do sugerido no último, ou seja, a aprovação.

Aprovado pelo chefe do DCDP F.V. de Azevedo Neto 26/10/73¹²²

Desta forma os vetos realizados aos conteúdos das canções compostas por Rita Lee e Lucia Turnbull, ofereciam o limite social para expressão de sua potencialidade criativa. Limites contra os quais as artistas deveriam buscar suas próprias medidas de autocontrole.

Após o show do Anhembi, a gravação do disco foi feita, mas a prensagem para a comercialização nunca ocorreu. É plausível se presumir que a gravadora não tenha desejado se indispor com as instâncias governamentais com um disco de resultado tecnicamente questionável sob alguns aspectos, como foi o registro das *Cilibrinas* ao vivo, e além disso com ressalvas formais das autoridades.

¹²¹ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 645 [Processo nº 548 Parecer nº 9616/73].

¹²²ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 645 [Processo nº 548 Parecer nº 9551/73, manuscrito verso do documento].

A canção *Gente fina é outra coisa* fez parte dos shows do *Tutti Frutti*, em 1974, mas acabou não sendo registrada em disco posteriormente, tanto quanto a canção *Badtrip (Ainda bem que eu não desisto)* que também foi vetada no processo 9551/73,¹²³ em 23 de outubro, em função de seu tema pouco convencional, e que apesar de liberada mais tarde não retornou mais à carreira da artista.

O que se observará é que por estas interferências da censura sobre o trabalho artístico, haverá dali em diante, e cada vez mais, por parte dos artistas e gravadoras, um autocontrole informado pelas interdições sociais e as expectativas sobre o manejo de determinados temas e imagens, como o suicídio ou a sexualidade; imagem com as quais se constrói também o indivíduo frente às expectativas da sociedade.

O que se deve observar no ano de 1973, quando a artista iria completar 26 anos de vida, é a incorporação dos controles externos que a sociedade opera. Efetivamente a primeira canção cuja autoria é assumida integralmente por Rita Lee – letra e composição – é a música *Mamãe Natureza* (Rita Lee). Tal obra, presente no mesmo contexto do *show* do Anhembi, merece uma atenção especial, pois concentra em alguns de seus elementos o conjunto do projeto estético buscado por ela e que será determinante ao longo de sua carreira e das escolhas que faz.

Mamãe Natureza

Não sei se eu estou pirando / Ou se as coisas estão melhorando /
Não sei se eu vou ter algum dinheiro / Ou se eu só vou cantar
no chuveiro / Estou no colo da mãe natureza / Ela toma conta da
minha cabeça / É que eu sei que não adianta mesmo a gente
chorar / A mamãe não dá sobremesa / Mamãe, ma-mamãe
natureza! / Mamãe, ma-mamãe natureza! / Mamãe, ma-mamãe
natureza!¹²⁴

A canção *Mamãe Natureza* funcionou no *show* como a música de encerramento da participação de Rita Lee e Lúcia Turnbull no Anhembi, sendo assim, ela tinha a pretensão de sintetizar um núcleo temático que concluía um repertório de imagens ligadas ao mundo interior e exterior, como a experimental e sonora canção *Cilibrinas do Éden* que intitulava a dupla formada por elas. Esta canção deu nome também ao disco que deveria ser produzido a partir do já referido *show*. Nesta canção, o espaço exterior é representado a partir de vocalizações que lembram sapos em um charco, um Éden

¹²³ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 645 [Processo nº 548 Parecer nº9551/73]

¹²⁴LEE, Rita. TURNBULL, Lúcia. *Mamãe Natureza. As Cilibrinas do Éden*. Rio de Janeiro: Philips, 1973. Fonograma 8025658.

psicodélico e ateu, em frases como “Não vi, não creio”, mas que em si mesmo não nega a ideia da transcendência.

Todo o *show* posteriormente gravado em disco oscila entre um ateísmo explícito até um misticismo sugerido, de tempos inexistentes, como o tempo em que os bichos falavam, até uma imersão num mundo onírico que remetia às imagens da divindade do céu e do inferno como na canção *Festival divino*, na qual Rita Lee aspira um ideal: “Mas lá no Sertão no céu onde o Sol se levanta / Ah, um festival no qual Deus cantará com os anjos / um Rock'n' Roll cheio de graça / Sua viola chorando bonito”¹²⁵.

Eram vários os elementos presentes no disco, como as imagens de viagens internas com sugestões ao suicídio ilustradas em *Bad trip*. Mas havia também na canção “Vamos voltar ao começo por que lá é o fim” as trombetas do início dos tempos que se presentificam num jardim em que os quatro elementos (água, terra, fogo, ar) harmonizam o surgimento do ser-eu. Temas como as paixões e as exclusões sociais das canções *Nessas alturas dos acontecimentos*, *Gente fina é outra coisa* e *E você ainda duvida* parecem não se articular ao restante do repertório.

Para completar este repertório foi escolhido do *rock* da Jovem Guarda uma canção representativa. No entanto, a canção que foi escolhida de Erasmo Carlos *Minha fama de mau* se refere a um outro núcleo temático. A canção escolhida, entre várias possíveis do repertório de Erasmo, dialoga naquele contexto com fortes traços contestadores e comportamentais. Podem ser despolitizados em relação a uma tomada de posições ideológico-partidárias, ou classistas, mas contribui para o embate que indica as escolhas comportamentais entre as pessoas e gerações. É nesse contexto que se deve compreender a canção de Rita Lee e outras em parceria com Lucia Turnbull.

A letra da canção *Mamãe Natureza* indica um sujeito de gênero indeterminado que se surpreende com o próprio sucesso, embora incerto do futuro. Seu projeto narrativo em primeira pessoa unifica o sujeito representado à persona que canta frente a uma natureza-mãe severa. Desta forma, o ouvinte ao cantar deve sentir-se atado à sorte ambígua da personagem.

O plano da ação se desenvolve em três tempos distintos, mas fortemente ligados. No primeiro conjunto de quatro frases se relativiza o destino do enunciador, já que cantar no chuveiro é compreendido aqui como o fracasso daqueles que cantam

¹²⁵ LEE, Rita; TURNBULL, Lúcia. *Festival divino*. *Cilibrinas do Éden*. Philips, 1973 Fonograma nº 8025 658

profissionalmente, naquele contexto da própria dupla que canta naquele *show* em particular, e posteriormente os cantores que a interpretarão.

No segundo tempo da canção, quando o conhecimento afirmado pelo enunciador de que “não adianta mesmo a gente chorar” conduz à afirmação assertiva “A mamãe não dá sobremesa” se percebe que a narratividade propõe que o destino e /ou o sucesso daquelas que cantam não dependem de suas ações e sim de uma vontade externa e de difícil apreensão: a vontade e os desígnios da mãe natureza. No conjunto de frases deste verso, portanto, não se oferece uma resolução para a tensão inicial de incerteza do sujeito.

O último tempo da canção resolve a tensão mantida desde o princípio, mas somente se for avaliado o campo sonoro. No campo verbo-semântico a repetição de “Mamãe, ma-mamãe natureza!” poderia significar inúmeras coisas, ora um apelo a esta mãe que não concede seus favores, ora um elogio à manutenção da ordem emocional ou psíquica interna no sujeito – “Ela toma conta da minha cabeça” – ou mesmo somente uma exclamação de espanto frente à imprevisibilidade da sorte que faz da cantora e do ouvinte um sucesso ou um fracasso.

Sendo esta uma das primeiras canções compostas integralmente por Rita Lee no início de sua carreira-solo, a interpretação das possibilidades é valiosa, pois pode indicar as matrizes de suas escolhas estéticas naquele momento de transformação de trajetória e do campo da indústria fonográfica.

A ideia de ser um filtro da música mundial levava a dupla a elaborar uma racionalização positiva, como se percebe em entrevista concedida pela artista em 1973: “esse papo de astral de interesse pela pessoa humana, está sendo curtido pra valer pelo pessoal”¹²⁶. Essa postura apontou para um caminho diferente do *rock* “pesadão” e de recursos teatrais como de Alice Cooper: “A letra é simples fala do que há de bom e positivo, por aí. Sem compromisso nem engajamento com problemáticas que todo mundo já está cansado de conhecer.”¹²⁷ As referências acústicas vinham das escutas *folk* que Lúcia trazia da Inglaterra, articuladas com as vozes e harmonias doces que ambas as *front womens* apresentavam, influências do *glam rock*, e se utilizavam do teremim, para realizar uma síntese tímida do conteúdo que se podia produzir no Brasil. Os temas ligados às imagens de brasilidade tampouco se fizeram presentes.

¹²⁶RITA LEE. *Revista Geração Pop*. São Paulo: Abril cultural, Fevereiro de 1973.[Suplemento Hitpop]

¹²⁷Idem

No entanto, ainda que haja uma negativa por parte das artistas, que se diziam preocupadas essencialmente com os aspectos estéticos do trabalho, a composição *Mamãe Natureza*, no contexto de extrema politização dos conteúdos culturais vinculados no Phono 73, inicialmente pode ser ligada, enquanto possibilidade interpretativa, a uma constatação da impotência dos indivíduos em conduzirem a sua própria trajetória frente à univocidade do poder do Estado e da forma como a sociedade operava sobre o indivíduo. Desta forma, esta canção se inseria num contexto concordante que realizava o elogio do “desbunde” e das formas alternativas de comportamento e vida possíveis, que era a tônica do Phono 73. No entanto, a canção, se entendida desta forma, possui igualmente uma nota ambígua de conformismo.

A canção também pode ser interpretada como um discurso pró-ambientalista, em que a natureza, representada por meio desta Mãe toda poderosa, assume um caráter cruel por parecer se vingar da humanidade incerta de seu destino. Esta interpretação se reforça na perspectiva em que mundo exterior e mundo interior dos sujeitos enunciativos naquele *show* se referiram a estados de disputa entre a persona e a sociedade.

Mamãe natureza possui em seu argumento semântico afirmações que esvaziam as certezas do indivíduo que as enuncia. Expressa uma busca pela conjunção com uma força benevolente e transcendente, que se conjuga em determinado momento da enunciação, mas a tensividade com a qual a melodia é conduzida não opera a integração deste indivíduo cabalmente, até a resolução do tema no refrão.

Somam-se aí a forma exclamativa como é cantado o nome desta poderosa mãe, a incidência do grito que pode recair sobre ele, e por fim, a constatação que independentemente do comportamento do indivíduo, a gratificação esperada – a sobremesa – não vem. Sendo estes os elementos, eles ainda se articulam a um conjunto de acordes menores que, apesar de disjuntivos, assumem um caráter eufórico. A tematização da letra com esta melodia ocorre como se realmente os enunciativos não esperassem um final satisfatório. Assim, de apelo à exclamação da divindade “Mamãe natureza!”, a canção se transforma em hino de elogio a um mundo externo que é inapreensível e, portanto, incontrolável.

As atribuições da personagem “Mãe natureza” seriam outras – “cuidar da cabeça” – expressa por meio da frase “Ela toma conta da minha cabeça”, que no contexto da canção pode funcionar como alusão a possíveis usos de drogas “naturais”

como a maconha.¹²⁸ A mesma expressão pode se referir também a orientações de posições políticas ou ideológicas, ou mesmo simplesmente no sentido de manter a sanidade de cabeças confusas. Confusão relacionada à juventude dos sujeitos que cantam e com suas oportunidades e escolhas frente ao mundo adulto. Se compreendida como uma posição relacionada a posições politizadas, a indignação quanto à situação repressiva daquele momento histórico, se expressa como apelo a uma comunhão não realizada com forças cósmicas, que respondem a uma só localização da luta que indivíduos travam na conquista de suas posições na sociedade. Mundo interno e externo neste caso são campos de tensão utilizados nas representações dotadas de sentido histórico, mesmo quando são exíguos os acordes e os versos que constroem uma narratividade.

O distanciamento com o qual Rita Lee se coloca em relação aos *Mutantes*, em sua tentativa de se transformar de cantora em compositora, leva suas letras e canções a um outro conjunto temático e a um universo transcendente. Mudança na escolha de timbres quanto ao uso dos violões e voz, que deveriam naquele momento se articular aos equipamentos elétricos. Esta última escolha possibilitou a descoberta de suas capacidades de composição melódica. Tudo isso somado a um novo uso da voz que se posiciona frente a uma mãe supra natural, a *Mamãe natureza*. O indivíduo que precisava se reinventar, portador de escolhas condicionadas pela sociedade, em que o universo das mulheres é naturalmente limitado, levou a experiência das *Cilibrinas* como um grupo afastado do grupo masculino procurando uma linguagem própria. Não eram muitas as mulheres que estavam envolvidas com o universo do *rock*, e o período dos festivais havia delineado um caminho preferencial a elas como intérpretes. Este espaço estava ligado ainda às antigas percepções de comportamentos e ajustamento das mulheres na sociedade, nesta necessária e constante renovação das gerações.

Ao mesmo tempo em que o regime dos militares cassava políticos e procurava modernizar estradas¹²⁹, a televisão e os modernos meios de comunicação se consolidavam em abrangência e capacidade de atingir as várias classes sociais em um

¹²⁸ Cilibrinas era um dos códigos inventados entre *Os Mutantes* para a maconha, como informam Carlos Calado e André Fiori em *Discos perdidos: Cilibrinas do éden*. Disponível em <http://screamyell.com.br/site/2014/01/08/discos-perdidos-cilibrinas-do-eden/> acessado em 12 de julho de 2012 as 14:53 h.

¹²⁹ COMBLIN, Joseph. *A ideologia da segurança nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.84.

Sistema Nacional de Telecomunicações.¹³⁰ “A modernização, [...] provoca um salto na indústria cultural que encontra no consumismo da classe média um ótimo público para as enciclopédias e congêneres em fascículos semanais ...”.¹³¹ O Brasil, em meados dos anos 1970, assistia, além da televisão, a um crescimento do mercado editorial e com ele circulavam inúmeros livros e compêndios que visavam discutir os impactos da modernidade nas maneiras e comportamentos dos indivíduos.

Neste contexto, o deslumbramento e o susto provocado pelos novos sistemas de gravação, mídias eletrônicas e façanhas científicas se articulavam a uma necessidade de evasão identitária por parte dos sujeitos que buscavam uma retribalização de uma nova aldeia global nos termos de Marshall Mac Luham.¹³² Sociedade e indivíduo travavam uma disputa que tinha no embate entre as mídias impressas e as modernas formas de comunicação uma vívida preocupação com o comportamento. Prescreviam a modernidade ao mesmo tempo em que buscavam segurar determinadas transformações.

Uma destas modernas coleções de livros em formato “Time Life”, intitulada *O livro da mulher*, apresenta um dos números da coleção em quatro volumes *A vida da mulher*¹³³. Este é um daqueles compêndios que circulavam a época, destinados às famílias brasileiras. Neste volume em particular se encontra a ideia da renovação sucessiva de gerações e nele, é abordado o perigo da juventude.

Por outro lado, deve-se considerar a renovação sucessiva das gerações, sendo que atualmente os jovens estão levando muito longe o que, em termos de momento, é chamado de contestação, que outra coisa não quer dizer senão revolta, desprezo, desrespeito, achincalhe, não somente com as normas de convívio social, mas a própria imagem ou figura dos mais velhos, sejam pais, ou professores e autoridades, nas quais vêm, freudianamente, representadas a “opressão” paterna.[...]Pode-se mesmo constatar que tais modificações no comportamento da mulher jovem, da adolescente, da menina já está influenciando nas atitudes da mulher mais velha, aqui objeto de análise de seu relacionamento com a sociedade contemporânea.¹³⁴

Tais prédicas circulantes na sociedade acabavam por informar o crivo da censura moral que se fazia em nome do Estado, mas que encontrava bases de apoio entre a

¹³⁰ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p.83.

¹³¹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980, p. 91.

¹³²Cf. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Os últimos dias de Paupéria: Torquato Neto e uma contra-história da Tropicália*. Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, 2004 [tese Doutorado].

¹³³ LIVRO DA MULHER. *A vida da mulher*. São Paulo: Editora Formar, 1970/71.

¹³⁴ Idem p.154.

população.¹³⁵ Nas falas do senso comum e nos manuais de comportamento acessíveis ao bolso da classe média – aquela considerada “gente fina” – que ascendia no período do milagre econômico, encontram-se as referências com as quais esses indivíduos liam o mundo.

Não é a busca do natural e do sadio que caracteriza o comportamento da nova geração de moças e rapazes na década de setenta, em que escrevo; o que se vê é uma entrega a toda espécie de exibicionismo, de cultivo ostensivo do sexo e de falta de compostura social. As roupas tornam-se transparentes, a mais chocante promiscuidade impera nas boates, nos festivais de música e, até nas salas de aula das universidades.¹³⁶

As prescrições com franco teor moralista assumem o perfil de prédicas em que os vários aspectos da sociedade são discutidos e enquadrados sob a perspectiva das diferenças entre os sexos e os adequados comportamentos desejáveis de um e de outro. O questionamento de qual seria o papel da mulher naquele momento é respondido com a lógica da modernidade: “Antes a mulher só contava com a assistência de seu confessor; hoje, aí estão as universidades, abertas também para as mulheres”.¹³⁷ Assim os vários temas nas várias fases de amadurecimento da mulher são abordados na perspectiva do que seria ou não adequado e esperado delas. A cultura como um todo é foco de preocupações e a música – vista como grande arte neste discurso – assume ares de um remédio necessário aos males que a modernidade trazia naquele momento, numa visão adorniana dos produtos da cultura.

Na atualidade, é difícil falar da música, por que é normal que o público, ao qual se dirige, não esteja predisposto de antemão a aceitá-la. Ocorre que o ambiente reinante entre nós nos predispõe a não saber escutar música e, por este motivo preferimos ouvir composições já conhecidas que não exigem de nós nenhum esforço. [...] Se tivéssemos tido esta educação musical, a afeição à música estaria muito mais generalizada.¹³⁸

Em outro volume, “Secretária do lar”, do mesmo compêndio, em que temas e dramas domésticos são examinados, a televisão é alvo de críticas e de recomendação de como deve ser o uso social. Neste volume as recomendações giram em torno do tratamento dado pelas patroas a suas empregadas.

¹³⁵FICO, Carlos. Prezada censura: cartas ao regime militar. *Topoi*. Revista de História. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 5, set. 2002.

¹³⁶ LIVRO DA MULHER. *A vida da mulher...* Op cit, p.155.

¹³⁷ Idem, ibidem, p.160.

¹³⁸ Idem, p.167.

A ingênua idolatria que a maioria das Manuelas dedica aos astros da televisão, do cinema, aos cantores não deve ser combatida. A patroa deve assumir uma atitude de indulgência, embora, é claro procure evitar os excessos. A admiração dedicada pelas domésticas às personalidades famosas e populares é perfeitamente normal e, na maioria dos casos, é até positiva e desejável. Os astros das novelas e dos programas de auditório encarnam a imagem do sucesso, da realização profissional, da beleza. São ricos, representam um ideal de “status” social. Devem ser admirados e imitados. Por outro lado o vídeo do aparelho televisor facilita o código.¹³⁹

A televisão é entendida como a grande mídia que oferece resultados e tem seu momento de expansão ligado à lógica da integração nacional promovida pelos tecnocratas do governo Médici. No momento de crescimento da economia brasileira¹⁴⁰, os manuais prescreviam suas formas de recepção e importância como meio de acomodação social.

O que não se pode é negar à empregada a possibilidade de ver televisão. Esta indefectível caixa eletrônica é hoje presença quase indispensável em todas as camadas sociais, especialmente nas menos favorecidas pela cultura onde a comunicação se faz perfeita, seja pela conjugação da imagem (agora até colorida) e som em português, sem precisar ler nada, seja pela natureza simples e popular da maioria dos programas.¹⁴¹

Ainda que a leitura destes manuais de orientação e comportamento fosse realizada por parcelas menores da população, tanto pelo escasso acesso aos livros, quanto pelo público leitor a que eles se destinavam, não se pode deixar de notar que expressam um determinado tipo de expectativa social sobre as condutas das mulheres frente às demandas modernizantes e aos novos produtos das mídias e produções musicais.

A tensão entre a sociedade e o indivíduo é sempre reatualizada e a posição deste último, o indivíduo, é sempre enfatizada na necessidade das definições e representações. Rita Lee, esta personagem que se erige em ideal, pode ser compreendida como um mal necessário por parcelas da elite, pois rearticula o exibicionismo feminino ao mesmo tempo em que requer para si *status* de competência musical. Simultaneamente, também é impelida a determinados controles que a sociedade traça como limites.¹⁴²

¹³⁹ LIVRO DA MULHER. *Secretária do lar*. São Paulo: Editora Formar, 1970/71 p.23

¹⁴⁰ RIBEIRO, Santuza Naves; BOTELHO, Isaura. A televisão e a política de integração nacional. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70 – Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005

¹⁴¹ LIVRO DA MULHER. *Secretária do lar*. São Paulo: Editora Formar, 1970/71 p.30

¹⁴² De acordo com Mugnaini Júnior, após as apresentações do Anhembi, Rita Lee, tal como sugerido na letra da canção *BadTrip*, tenta um suicídio tomando comprimidos, no que foi impedida por um amigo que

A Phonogram, que lançaria três LPs com o material dos *shows*, além de não gravar nada d'*Os Mutantes*, desconsiderou por completo o material da quinta-feira, que era o dia exclusivo do grupo, e de Rita e Lucia que abririam a noite.¹⁴³ Outros artistas dedicados ao *rock* foram gravados como Erasmo Carlos, Raul Seixas, Jorge Mautner e Wanderléia, o que mostra em certa medida como tanto *Os Mutantes* quanto Rita Lee em sua nova carreira solo, beiravam o “caminhos dos malditos”, mas sequer conseguiam se colocar naquele momento como opção dentro do espaço já aberto para as inovações.¹⁴⁴ Era necessária uma nova imagem.

Rita Lee, neste processo de acertos e erros, encontrou o *Lisergia*, grupo do guitarrista Luis Sérgio Carlini e do baixista Lee Marcucci, eles estiveram em algumas etapas de composição e gravação do álbum d'*as Cilibrinas* que jamais saiu. O disco estava para se chamar *Tutti Frutti*, e houve gravações que ocorreram ao vivo também, no estúdio Eldorado. Antonio Bivar, amigo próximo de Rita Lee naquele momento, contou que a produção foi caótica, divertida e amadora, e se a gravação não chegou ao mercado, tem como mérito ter servido para formar o que seria o embrião da nova banda de Rita Lee, a *Tutti Frutti*.¹⁴⁵

A partir desta nova formação, o discurso que a imprensa elaborava sobre a artista Rita Lee, que se apresentava nos palcos depois de agosto de 1973, é cada vez mais o da mulher sexy e madura; nesta nova personalidade, o *rock* entra como um elemento nostálgico e como um recurso cênico. Luiz Carlos Azevedo, compondo a crítica presente na *Folha de São Paulo*, definiu “Rita como uma mulher sexy o bastante para ser imediatamente diferenciada da garota um tanto quanto aloprada que era a Rita Lee do conjunto Os Mutantes.”¹⁴⁶

arrombou sua porta e levou-a para o hospital. Cf. MUGNAINI JR. Ayrton. *O futuro me absolve*. São Paulo: Nova Sampa, 1995, p. 72.

¹⁴³Phono 73 - O canto de um povo. Phonogram, 1997 [CD duplo]

¹⁴⁴ “O Festival Abertura, 1974, da Globo tentou consolidar uma tendência peculiar na MPB, a dos chamados malditos. Famosos por praticarem certas ousadias musicais, *hapennings* e declarações nada simpáticas ao gosto do público, nomes como Jorge Mautner, Jards Macalé, Luiz Melodia, Walter Franco, entre outros desafiavam as formulas do mercado fonográfico, buscando linguagens e performances mais ousadas e provocativas. O nome ‘malditos’ se consagrou como uma espécie de estigma que perseguia estes artistas.” NAPOLITANO, Marcos. 1964. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014, p.183.

¹⁴⁵ FIORI, André. *Discos perdidos Cilibrinas do Éden*. Blog O Resto é ruído. Disponível em:<http://screamyell.com.br/site/2014/01/08/discos-perdidos-cilibrinas-do-eden/>, acessado em 10/01/2014 23:59h.

¹⁴⁶AZEVEDO, Luiz Carlos. Alegre e sensual, Rita Lee volta aos anos do rock. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 17 de agosto, 1973.



Rita Lee em "Tutti-Frutti": coreografia ágil e divertida.

Fonte: <http://acervo.folha.com.br/>

O repórter aponta que “proposital ou não, o fato é que Rita Lee pode se vangloriar de ser a grande estrela de Tutti-Frutti”¹⁴⁷, e, por fim, afirma que o espetáculo aproveita a onda de nostalgia para reviver os anos do *rock*. Os anos cinquenta funcionam como referência usada no *show* que o grupo apresentava no show na forma de um nostálgico filme. Contraditoriamente o filme e as imagens projetadas, contrastava com a imagem moderna com que Rita Lee se apresentava no palco, de botas e um colante vestido preto, que enfatizavam sua silhueta esguia. Estas imagens que mostravam Rita Lee e Lúcia Turnbull em trajes antigos ganhavam por parte da imprensa atenção e era enfatizado na mídia um dos elementos da indumentária exibida no filme e nos fotogramas do telão no placô, assim interpretadas pelo comentarista.

Uma velha saia bordada, tão cafona quanto absolutamente necessária à moda dos anos 50. Os bordados identificavam o repertório musical que conviveu com os primeiros sucessos do *rock*: o bolero, a rumba, o mambo. Tal repertório não poderia deixar de ser lembrado pelo som de Rita. ‘Quizas, Quizas, Quizas’, por exemplo.¹⁴⁸

Sendo assim, ao mesmo tempo em que a censura vetava em função das temáticas *hippies* e dos conteúdos de contestação, na perspectiva da imprensa os tempos de *rock* e contestação se situavam no passado e não mais no tempo em que este mesmo gênero era

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ Idem.

retomado como opção estética por Rita Lee e sua nova banda. A conclusão inevitável era que o *rock* sozinho não era suficiente para garantir aceitação ampla e as latinidades que vinham por meio do instrumental favoreciam diálogos com o público.

A revista *Veja*, em sua edição nº 259, também notou o elemento nostálgico do show que se apresentava com várias músicas do repertório das *Cilibrinas do Éden* e com as novas canções com o *Tutti-Frutti*. Ainda assim, optou por demonstrar os vários laços de continuidade entre o trabalho de Rita Lee e o d'*Os Mutantes*. Sobre a saída de Rita do grupo anterior, a revista revelou:

Muito livres – Separada sem grilo dos Mutantes. –“Eu cheguei pra eles e disse: ‘Olha, gente, tenho que tocar com a Lúcia’ e todo mundo entendeu tudo” – Rita Lee pela primeira vez faz um show sem os antigos acompanhantes.¹⁴⁹

Em novembro de 1973, Rita Lee, em entrevista ao jornal *O Globo*, após o sucesso já consolidado do *show Tutti-Frutti* e do grupo que se tornava homônimo, refletia sobre o passado e sobre sua trajetória:

A época dos Mutantes foi maravilhosa, mas senti necessidade de ramificar e desenvolver aquele trabalho que representava o filtro das idéias de muita gente. Mas naquele tempo eu era mais deslumbrada, não ligava para nada, queria assustar as pessoas com as minhas roupas estranhas e não ter preocupações. Em certas situações é melhor ser assim, mas agora estou em outro momento, tomando consciência de certas coisas, o que é bem mais difícil.¹⁵⁰

As reflexões sobre sua auto-imagem e adequação social, são o cerne desse discurso de Rita Lee Jones. A matéria traz o *realese* do *show* com as principais canções: *Gente fina é outra coisa*, *Mamãe natureza*, *Nessas alturas dos acontecimentos*, *Dando tratos a bola* e *Festival divino*, e enfatiza o amadurecimento da artista que pensa em um público aberto ou mais descompromissado. A artista Rita Lee segue com as autorreflexões:

Bivar vê a vida como um espetáculo e passei a adotar um pouco esta visão. Não sei aonde quero chegar, mas a música é um caminho em que desabafo, analiso e ofereço alguma coisa.¹⁵¹

¹⁴⁹ MENDONÇA, Zéduardo. Brincando. *Veja*. São Paulo: Editora Abril. Ed. n.º 259. 22 de agosto 1973.p.70.

¹⁵⁰ Ficção científica em vez de fantasia. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 de novembro, 1973 [Acervo Grupo Folha].

¹⁵¹ Idem.

A matéria do jornal *O Globo* enfatiza que, segundo Rita, seu pai é dentista e queria a mesma carreira profissional para ela. A matéria insiste na tensão que o mundo dos *shows* tem para a profissionalização do grupo e no sentido de amadurecimento que Rita Lee pode desenvolver. “Apesar de toda a procura por amadurecimento, Rita ainda fala com jeito de menina”¹⁵².

Eles [os pais] não entendem nada. Fazem um esforço enorme para me aceitar, mas no fundo não me entendem. Sabe, eles ficam espiando o que vai sair. Mas sou honesta, falo com eles e mesmo sem me entender me aceitam. Eles ensinam [ileg.] mas eu não sei se ensino a eles.¹⁵³

Nesse sentido, a família e mesmo o grupo *Os Mutantes* estão dados como universos superados. Ainda de acordo com a reportagem, o sonho comunitário contracultural de Rita Lee de um festival como os de Woodstock se encontrava agora redimensionado. “Não perco mais meu tempo tentando modificar o mundo. (...) Foi no meu tempo de hippie, de paz e amor, o que era meu era de todo mundo”¹⁵⁴. Ainda assim, ainda sonha:

... tenho muita vontade de me juntar a pessoas para ainda fazer um festival do jeito que todo mundo quer e ninguém consegue: ao ar livre, tudo de graça. Mas é preciso uma organização boa e muito dinheiro, o que está difícil, mas não impossível.¹⁵⁵

O ano de 1973 encerra-se para a artista com grande destaque; a revista *O Cruzeiro* em sua edição de dezembro dedicou a capa a uma Rita Lee em trajes de super heroína americana. Em letras garrafais, a matéria “Rita Lee em ritmo de fotoloucura” era anunciada na capa, dominando e dividindo espaço com outros assuntos: “deslumbramento da moda verão 1974”; “discos voadores” e “o susto da última maravilha tecnológica – o marcapasso”.

¹⁵² Idem.

¹⁵³ Idem.

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ Idem.



Fonte: <http://ritaleetutti-frutti.blogspot.com.br/2011/01/rita-lee-materia-uma-cantora-de-muito.html>

Na matéria, entre outras declarações em que relativizava o fato de fazer *rock*, Rita era assim definida:

Assimilou o termo mutante ao pé da letra e mudou totalmente. Daquela menina ingênua e *very sexy*, só existe a lembrança. Rita Lee é mulher. Mulher e atriz, atriz e cantora. Cantora e instrumentista.¹⁵⁶

A sociedade que se moderniza mantém a necessidade de classificações dos indivíduos dentro de moldes compreensíveis. E estes respondem a ela com o universo possível de representações sobre seu próprio mundo. E assim a artista/narradora Rita Lee se autodefinia:

Não mudaram vocês nem mudaram os natais. É que agora estou na minha curtindo adoidada. [...] Comigo agora a transa é diferente. Quem nasceu mutante não chega a ser constante. Tem grilo não amizade.¹⁵⁷

A revista *O Cruzeiro* enfatizava a individualidade de Rita Lee e seus atributos de espontaneidade e independência com relação a grupos, estilos musicais ou mesmo timbres.

No show Tutti Frutti Rita tira uma de eclética. Começa soprando uma flauta no melhor estilo de Altamiro Carrilho ou Benedito Lacerda. Depois abraça-se ao violão de onde tira notas de grande valor. Não satisfeita emite através de um sintetizador moog – um instrumento estranho que emite sons ainda mais estranhos – tudo quanto é espécie de ruídos. E para esnobar,

¹⁵⁶ RITA Lee em ritmo de fotoloucura. *O Cruzeiro*. Diários Associados: Rio de Janeiro. Nº51, Dezembro, 1974, p.45.

¹⁵⁷ Idem.

Rita Lee se entrega a um tal de melotron, um instrumento que em português, poderia sem favor algum ser batizado com um apelido de papai sabe tudo. O treco quando bem tocado, imita da bateria à harpa. Se Rita mexer com todos os botões pode sair desde um sambão telecoteco, até o Clair de lune de Debussy. É questão de dia e de hora. E de gosto. Tudo isso a gente encontra em Tutti Frutti.¹⁵⁸

O que se vê é uma nova percepção, nas narrativas da imprensa, sobre os atributos musicais e profissionais de Rita que se relacionam ponto por ponto às deficiências apontadas pelos rapazes do antigo grupo, e mesmo percebidas e reconhecidas por ela mesma. Seus dotes como instrumentista, que é por fim o eixo sobre o qual ocorreu a separação do grupo anterior, são valorizados; sua intimidade com a técnica e suas capacidades interpretativas para a atuação e canto, também.

O grupo que se formava depois da experiência das *Cilibrinas do Éden* para tocar com Rita Lee trazia, além de Lúcia Turnbull, um grupo de rapazes do bairro da Pompéia, em São Paulo: Luis Sérgio Carlini assumiu a guitarra, Lee Marcucci tocava o baixo, Emilson Colantônio era o baterista. Carlos Calado afirma que o desejo das duas moças era não frustrar as expectativas do público que queria “ouriço”, ou seja, *rock*. Assim, o grupo se forma e no dia 15 de agosto de 73, no porão do teatro Ruth Escobar, sob direção de Antonio Bivar, e direção musical de Zé Rodrix, faz seu primeiro show. Duas semanas depois de assistir ao espetáculo, Ezequiel Neves publica sua crítica no *Jornal da Tarde*:

Rita não é mais a cantora frágil e insegura de três anos atrás [...] Aprendeu a dominar voz (personalíssima) e sua presença extrovertida lembra a Shirley McLaine dos bons tempos, com pinceladas muito atuais de David Bowie. Seu novo grupo é afiado e criativo, contribuindo exemplarmente para o sensacional timing de Tutti-Frutti.¹⁵⁹

Logo viria o convite da Phonogram para a gravação de um “novo” primeiro disco solo. Mas André Midani não desejava gravar com a identificação do grupo *Tutti Frutti*; assim começaram a gravar o LP solo *Atrás do porto tem uma cidade*. O grupo *Tutti- Frutti* somente lançaria seu primeiro disco¹⁶⁰, sem a presença de Rita Lee, em 1980, com o intérprete Simbas assumindo o vocal anteriormente desempenhado pela cantora.

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ NEVES, Ezequiel. Apud. CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes...* Op cit., p.310.

¹⁶⁰ TUTTI Frutti. RCA-Victor, 1980, nº103.0383.

Como se viu, as questões ligadas à profissionalização de Rita Lee e os indícios de como as opções estéticas adotadas pela artista se ligam ao assunto da separação do antigo grupo *Os Mutantes*, dominam as falas que procuram justificativas que expliquem as posturas dos integrantes do conjunto. Mesmo aqueles discursos que se voltam exclusivamente à Rita Lee Jones, representado nas narrativas midiáticas, trazem um conjunto de elementos que se ligam à mesma percepção sobre o amadurecimento da artista, e sua qualidade feminina distintiva¹⁶¹ frente à novidade do *rock* enquanto possibilidade no país. O enfrentamento da autorrepresentação e da representação¹⁶² da sociedade que está presente nas letras das canções de Rita Lee e que encontra limites nas interdições do Estado.

¹⁶¹ FOURNET, Adele Keala. Women Rockers and the Strategies of a Minority Position. In: *Music and Arts in Action*, Volume 3. Issue 1. EUA/Flórida, Tampa, 2010, p. 20-47. Disponível em: <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/womenrockers>. Acessado em 25 de dezembro de 2010, às 23:49h.

¹⁶² Sobre a categorização de gênero se considerará exclusivamente a fortuna crítica que relaciona Rita Lee e sua condição de intérprete/compositora ao fato de seu pertencimento de gênero, a inevitabilidade de sua dicção, e como ela responde a essa interpretação da sociedade. Conceitualmente o respaldo vem do entendimento que possui Teresa Lauretis, considerando o gênero como tecnologia de gênero, em que este é representação e autorrepresentação, sendo produto de várias tecnologias sociais como o cinema ou a música, por exemplo, de discursos, epistemologias e práticas institucionalizadas, bem como das práticas cotidianas. “A construção do gênero é o produto e o processo tanto da representação quanto da autorrepresentação.” LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 217.

CAPÍTULO 04

Ovelha negra: Tutti frutti e a controversa rainha do rock

Festival

A multidão dispersa-se e Leidinha fica, em estado d graça. A graça acaba qdo2 guardas a levam presa. Art. 243689-467 parag 353269-23 pag 35685, adendo 4372: Proibido garotas perambulando em trajes leves no pátio depois do show terminado. “a lei é clara senhorita”. Leidinha está incomunicável até o FICA 2053. Esta é a saga da garota q estava no lugar certo, na hora certa, no dia certo. Só que nua.

(*Storynhas*- Rita Lee)¹

Segundo Britto², é significativo que, enquanto a imprensa e o “mundo careta” insistem no uso da palavra *hippie*, o termo mais utilizado pelos participantes da contracultura para se auto-identificarem é “muito louco”. Várias canções, como *Sociedade alternativa* (Raul Seixas, Paulo Coelho, Celso Danilo) e *Maluco beleza* (Raul Seixas, Claudio Roberto), de Raul Seixas, e *Balada do Louco*, de Arnaldo Batista e Rita Lee, enfatizam este elogio da loucura com afirmações radicais da oposição entre felicidade e racionalidade. Uma expressão inequívoca de um estar fora do sistema social corrente.

A percepção do elemento *hippie* ou das expressões contraculturais como perigosos, era tipificada pelo Estado de forma a respaldar uma posição de defesa contra as consideradas “irracionalidades” presentes no corpo social, passíveis de perturbar sua ordem. Um exemplo disso foi o pedido de busca emitido pelo Ministério do Exército, em 16 de abril de 1973, despachado ao Departamento de Censura e Diversões Públicas – DCDP. Este documento era um alerta aos diversos órgãos do Estado, que por sua vez deveria ser remetido também à Capitania dos Portos. Esta instância por sua vez sendo portadora da informação prestava esclarecimentos sobre o acompanhamento das movimentações feitos pelos “hippies andarilhos”, com dados confirmados dos grupos pelo país, nos seguintes termos:

¹ LEE, Rita. *Storynhas* /Rita Lee; ilustrações Laerte – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das letras, 2013.p.85.

² BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna no rock pós-tropicalista. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: RelumeDumará/ Faperj, 2003, p.195.

a. Tem ocorrido ultimamente, grande movimentação pelos diversos estados brasileiros, de elementos andarilhos, os “hippies”, às vezes confundindo-se com os outros, os quais procuram encontrar por esses processos, um meio de vida, toda sua filosofia que consiste, da maneira que pensam, na busca da liberdade completa, sem quaisquer compromissos empregatícios permanentes e caracterizando-se, especificamente, com um ser essencialmente nômade.

b. Em muitas oportunidades, vários desses elementos foram detidos para averiguações, constatando-se que por trás da sua simplicidade aparente, utilizada como engodo ou história cobertura (sic), havia um outro tipo de elemento, mais perigoso, com atividades e missões pré determinadas, entre elas, até mesmo, as que vão de encontro a Segurança Nacional, pelo seu caráter ou tendências subversivas.

c. Nesse sentido foi verificado, recentemente, em Fortaleza/CE, a detenção de um desses elementos e pelo termo de declarações por ele prestadas, apurou-se que, em Manaus, tem ocorrido contatos de alguns “Hippies” com um individuo de nacionalidade russa, suspeito de práticas subversivas, nas suas declarações consta que as relações (sic) de todo o grupo são pagas por esse elemento e que havia a promessa para todos eles fazerem oportunamente uma viagem a Rússia quando seriam conseguidas, gratuitamente, as passagens de ida e volta.

Além disso esse individuo dá missões ao grupo, sendo que uma delas foi a de que seus integrantes se espalhassem visitando outras capitais brasileiras e até mesmo cidades no exterior (havia no grupo um cidadão de nacionalidade argentina) ou suas cidades de origem, levando dinheiro dado por ele, ignorando a origem e não sabendo o declarante dizer, especificamente a finalidade desses deslocamentos.

d. Em vista desse fato e de outros semelhantes, há que se encarecer atenção especial por parte dos organismos policiais no que se refere as atividades “hippies” e de andarilhos, por todo o Território Nacional, quando as mesmas são utilizadas, muitas das vezes, como veículo prático, pela sua natureza, e objetivando fins espúrios que vão de encontro aos interesses governamentais.³

Assim o que se vê é uma circulação de documentos e informações entre as várias instâncias repressivas do Estado. As solicitações dos dados relativos aos grupos *hippies* deveriam ser encaminhadas aos Delegados de Polícia das capitais e do interior dos Estados, que assim, seriam alertados sobre a presença desses grupos em seus territórios.

³ DCDP. SC: Adm. Geral. CX. 06/Informações sigilosas/1968-1986/ BR AN, BSB NS. AGR. COF 151.79 Pedido de busca n° 34 S/2.

Segue-se uma ficha de inquirição dos indivíduos identificados como *hippies*, que em caso de suspeição, deveriam ser questionados sobre os seguintes temas: material subversivo, materiais a venda, uso de entorpecentes e armas de fogo ou transporte de material explosivo. Estes dados deveriam ser informados à agência da 19ª CSM da Capitania dos Portos. Percebe-se, portanto, que comportamentos informados por uma perspectiva contracultural, na ótica do Estado, adquiriam um teor de suspeição, com possíveis ligações políticas não reveladas com o comunismo, capazes de interferir na Segurança Nacional. Por este documento se identifica como o órgão de Diversões Públicas e Censura, era também uma peça nesta rede de informações estatais que centraliza poderes e busca formas de contenção comportamental.

Christopher Dunn⁴ entende que a expressão da contracultura, no início da década de 1970, no Brasil, era ainda incipiente, mas que a experiência da Tropicália foi o principal ponto de referência para os jovens da classe média urbana que se identificavam com ela.

Por sua vez, os artistas do Tropicalismo eram criticados por não constituir uma oposição coletiva ao governo militar e a resposta deles era que deveriam ser articulados novos discursos e práticas que visavam resistir ao controle social autoritário. Mais tarde, na mesma década, as práticas contraculturais brasileiras assumiram novas formas que, em alguns casos, convergiam com novos movimentos sociais e culturais.

Dunn⁵ identificou Caetano Veloso e Gilberto Gil como expressões maiores do Tropicalismo, dos movimentos de contestação e da contracultura que eram associados a eles. Estes artistas buscaram diálogos produtivos com as contraculturas musicais afro-brasileiras, que se tornaram sua principal fonte de inspiração cultural e política nos anos seguintes à experiência tropicalista.

O exílio de ambos para Londres (1969), e o auge do regime ditatorial sob o governo de Médici, findo em 1974, contribuiu para o processo de fragmentação da contracultura no Brasil, ao mesmo tempo em que somou, também, para a apropriação mais internacionalizante da contracultura que seria estimulada após o retorno de Caetano e Gil ao país. O álbum “London”, de Gilberto Gil, por exemplo, estava em sintonia com a contracultura londrina e internacional apresentando músicas como *The Three Mushrooms* (Os três cogumelos- Gilberto Gil) que aludia às experimentações do

⁴ DUNN, Christopher. *A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

⁵ *Ibidem*, p. 188.

compositor com alucinógenos.⁶ Por todo aquele ano de 1973, portanto, a ideia de uma cultura hippie potencialmente perigosa e relacionada a determinados artistas manteve-se no horizonte das autoridades de forma específica e na sociedade de forma difusa, pois se reconhecia nos vários produtos da indústria fonográfica uma conexão de seus temas com posturas contraculturais.

De acordo com o jornalista Marcelo Fróes, o disco das *Cilibrinas do Éden* quase ganhou o nome de *Tutti Frutti*. Este disco “seria o terceiro (ou primeiro?) álbum solo de Rita Lee, produzido em 1973”.⁷ Ele viria depois das experiências dos álbuns *Build Up* e *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida*, que não conseguiram cortar o cordão umbilical com *Os Mutantes*. Fróes informa que também o trabalho da nova banda de Rita Lee não agradou à diretoria da gravadora, que determinou seu arquivamento e defendeu a ideia de que artista gravasse um disco verdadeiramente solo para a Philips, ou seja, que não levasse o nome do conjunto com o qual ela estava se apresentando. O disco *Atrás do Porto Tem Uma Cidade* acabou saindo em 1974, com o sucesso *Mamãe Natureza*, finalmente consolidando Rita Lee como artista solo alguns anos depois de seu primeiro trabalho individual. *Tutti Frutti*, o disco arquivado naquele momento, chegou a ser resgatado e remasterizado para lançamento no ano 2000, para cair novamente no limbo.

O disco solo de Rita Lee – *Atrás do Porto Tem Uma Cidade*, produzido pela Phonogram, tinha as canções *De pés no chão*, *Yo no creo pero...*, *Tratos a bola*, *Menino bonito e Pé de meia*, no lado um (01) do disco, e *Mamãe Natureza*, *Ando jururu*, *Eclipse do cometa*, *Círculo vicioso* e *... tem uma cidade*, no lado dois (02)⁸. As letras recebiam autorias partilhadas somente em três canções em que Luis Sérgio e Lee Marcucci entravam como parceiros, e uma atribuição de autoria controversa sobre a canção *Menino bonito* (Rita Lee), que excluía Lúcia Turnbull, deixando, sob este aspecto, aquela artista completamente de fora deste disco no que se refere a autoria. Instrumentalmente Lúcia mantinha suas contribuições creditadas.

As temáticas se dirigiam para um novo universo que polemizava as relações entre os gêneros nas canções *De pés no chão*⁹ (Rita Lee), *Tratos a bola*¹⁰ (Rita Lee, Luis

⁶ Ibidem, p. 193.

⁷ Marcelo Fróes Encarte do CD relançado disponível em: <http://brnuggets.blogspot.com.br/2011/03/rita-lee-build-up-1970.html> Acessado em 24/10/2011 as 23:59 hs.

⁸ LEE, Rita. *Atrás do porto tem uma cidade*. Polygram, 1974 fonograma nº 5488 036, Fontana, 1980.

⁹ LEE, Rita. *De pés no chão*. *Atrás do porto tem uma cidade*. Polygram, 1974 fonograma nº 60988061, Fontana, 1980.

Sérgio Carlini, Lee Marcucci) e *Círculo vicioso*¹¹ (Rita Lee, Luis Sérgio Carlini, Lee Marcucci). Nesta última, a artista assumia: “Eu só quero brincar com a sua cabeça! / Eu só quero brincar com a sua cabeça! / No fim das contas / Estamos dando voltas / Num círculo vicioso”. Nessa canção, um eu-poético feminino assume uma condição de desequilíbrio e a música termina com um deboche sobre o casamento: “Ai que nervosa, estou / Sou neurastênica/ preciso me casar/ senão eu vou pra Jacarepaguá”, ironizando novamente o ato do casamento burguês, que supostamente resolveria os problemas psiquiátricos identificados.

A fantasia como universo temático já explorado anteriormente durante todo o período da convivência com *Os Mutantes*, dominava nas canções *Yo no creo pero...*¹² (Rita Lee, Luis Sérgio Carlini, Lee Marcucci) e *Eclipse do cometa*¹³ (Rita Lee), em que bruxas e cometas alertavam vagamente sobre um comodismo humano latente. Estas canções estavam baseadas em sonoridades em que as guitarras, violas em cordas de metal e carrilhões se somavam a efeitos eletroacústicos de estúdio que passeavam pelos canais direito e esquerdo dos sistemas de som.

Havia neste disco um conflito de percepções entre as gerações, e este conflito se expressava na crítica relativa à previdência que deveria ser considerada para a velhice, presente na canção *Pé de meia* (Rita Lee).¹⁴ *Ando Jururu* (Rita Lee) é a única canção que remete às temáticas dos tempos lisérgicos *d’Os Mutantes*, mas pode ser compreendida de forma autobiográfica.

Ando jururu

E pensar que eu passei todo esse tempo / Investindo no meu know-how / E pensar que eu quase me danei / Apostando no meu background / Eu ando jururu / I don'tknow whatto do / Quero encontrar pelo caminho / Um cogumelo de zebu / E descansar os meus olhos no pasto / Descarregar esse mundo das costas / Eu só quero fazer parte do backing vocal / E cantar o tempo todo shoobeedoodaudau.¹⁵

¹⁰ LEE, Rita; MARCUCCI, Lee; SERGIO, Luis. Tratos a bola. *Atrás do porto tem uma cidade*. Polygram, 1974 fonograma nº 60988096, Fontana, 1980.

¹¹ LEE, Rita; MARCUCCI, Lee; SERGIO, Luis. *Círculo vicioso*. *Atrás do porto tem uma cidade*. Polygram, 1974 fonograma nº 60988150, Fontana, 1980.

¹² LEE, Rita; MARCUCCI, Lee; SERGIO, Luis. *Yo no creo pero...* *Atrás do porto tem uma cidade*. Polygram, 1974 fonograma nº 60988070, Fontana, 1980.

¹³ LEE, Rita. *Eclipse do cometa*. *Atrás do porto tem uma cidade*. Polygram, 1974 fonograma nº 60988142, Fontana, 1980.

¹⁴ LEE, Rita. *Pé de meia*. *Atrás do porto tem uma cidade*. Polygram, 1974 fonograma nº 60988100, Fontana, 1980.

¹⁵ LEE, Rita. *Ando jururu*. *Atrás do porto tem uma cidade*. Polygram, 1974 fonograma nº 60988134, Fontana, 1980.

Rita Lee Jones acaba trazendo para a letra de sua canção uma reflexão sobre a sua própria fase de profissionalização. Além disto, a experiência mal sucedida das Cilibrinas após a separação, que pode ser identificada nas frases, “E pensar que eu quase me danei / Apostando no meu background” em que os anglicismos híbridos funcionam como rima aos finais das frases. Expressa também, um estado de espírito e uma confissão cifrada em inglês quando afirma “Eu não sei o que fazer”. Esta interpretação autobiográfica é possível levando em conta que o eu-poético que canta pode ser Rita Lee Jones com sua própria história. Enxerga-se aí o peso de como esta marca de haver sido uma “mutante” se impõe sobre ela.

Fechando o disco com o bem executado tema instrumental na canção *...tem uma cidade* (Rita Lee), a Philips realiza o disco dentro de um determinado padrão de qualidade das gravações, oferecido por Andy Mills, o técnico de som de Alice Cooper, que havia ficado no Brasil após seus shows, mas interfere a ponto de descontentar Rita Lee Jones sobre o resultado final do produto. Ela desabafou:

O produtor, que eu não vou dizer o nome pois todo mundo sabe quem é [Mazola], mexeu em muita coisa e tirou o espírito do disco, que acabou ficando muito tenso, inconformado, frustradíssimo, triste, e a única coisa boa de Atrás do porto, foi Mamã Natureza, feita em parceria com Lúcia, que saíria logo depois porque ela achava, e tinha razão, que não era aquilo que nós tínhamos proposto. Por exemplo o “Menino bonito” foi uma das canções que foi muito mal feita, pois era uma música que eu cantava com a Lúcia só com dois violões, era uma coisa bem simples e bonita. Aí eles botaram uma orquestra e quando escutei a orquestra eu falei: que horror! Eles retrucaram que não, que é isso aí, tipo “Meu bom José” etc., e o pior de tudo é que não foi. Então eu tinha razão, embora eles quisessem virar a coisa ao contrário, dizendo que eu é que tinha errado. O desentendimento foi total.¹⁶

O lançamento pela Polygram em 1974 deste que foi o disco solo definitivo de Rita Lee, nos moldes em que desejava André Midani, acaba sendo mais um trabalho esquecido, ou de pouca repercussão. Rita Lee Jones depois de algum tempo relembra este lançamento em perspectiva, após ter mudado de gravadora:

Foi um processo que começou quando eu saí da Phonogram por que não queria que me manipulassem, dirigissem tudo para mim. O André (Midani) sempre achou que eu era quem valia a pena dos Mutantes, que eles deviam ser uma banda me acompanhando. Quando nos separamos, ele ficou feliz da vida. Quis logo me pegar... vuupt... me transformar em estrela,

¹⁶*Violão e guitarra*. Especial Rita Lee. São Paulo: Abril Cultural Ltda, 1979, nº14, p.15.

sucesso instantâneo... essas coisas em que André acredita... E eu disse; olha, não é nada disso, eu saí dos Mutantes e estou no Tutti Frutti, só gosto de trabalhar em grupo... Mas a Phonogram não entendeu nada, a Mônica (Lisboa) veio logo em cima com mil papos: Olha deixa eles te orientarem, agora você está na estaca zero de novo, e tal. O resultado foi o *Atrás do Porto Tem uma Cidade*, que é um disco que não tem nada a ver comigo, feito todo com os músicos que eles escolheram, músicos de estúdio... Aí eu saí. Eles contrataram o João Ricardo e ficaram naquela, não fez sucesso tem que cair fora, só tem lugar pra um... Aí eu criei uma grande coragem, fui lá na sala de André e disse tudo que queria. E saí. Gozado que foi nesse ano mesmo que o André saiu falando que o futuro da MPB estava no rock.¹⁷

O disco foi relegado, não só por parte da indústria fonográfica, que detinha poderes de construção de imagem artística. A percepção da imprensa, e de boa parte da sociedade que nela se amparava para acompanhar as opiniões sobre o trabalho de Rita Lee Jones, deixava em destaque a imagem e o trabalho de Rita Lee e ao destacá-la, deixava na sombra o grupo como um todo, muitas vezes percebido como um coadjuvante da grande estrela. A *Folha de São Paulo*, em setembro de 1974, ao realizar a crítica do novo show por eles apresentado, avaliando uma temporada de 15 dias no teatro Bandeirantes, publicou duras palavras aos rapazes da banda.

A parte musical, como o disco, é fraca com exceção de Rita, que está muito bem e segura de si. Gestos estudados, palavras decoradas e com excelente performance musical, Rita desenvolveu o show com uma calma e um profissionalismo impressionantes, apoiada em Lucinha Turnbull (ex Lucinha Beatles), que demonstra ser a base e alma do Tutti-Frutti. O nome do baterista, guitarrista e contrabaixista realmente não merece menção, por sua apresentação inexpressiva.¹⁸

No transcorrer do final do ano até o início de 1975 quando a temporada no teatro Bandeirantes acaba e outros shows iam aparecendo, ia se construindo um consenso sobre o fato de Rita Lee se destacar independentemente do grupo que a acompanhasse. Nesta nota, o poder de trabalho das mulheres é enfatizado frente a um conjunto de músicos que serviam de pano de fundo ao estrelismo da vocalista. Outras publicações como a revista *Geração Pop* definem o show *Atrás do porto tem uma cidade* como o melhor do ano. Nela enfatiza-se a aquisição de equipamentos do show de Alice Cooper

¹⁷ Refestejando. *Jornal da Música*. Rio de Janeiro. Setembro, 1977 nº 34.

¹⁸ Rita Lee. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 03 de setembro, 1974.

que se apresentou no Brasil e, enfocando na produção do show, contraditoriamente elogia todo o grupo de músicos liderados por Lucinha Turnbull.¹⁹

O disco, que foi o último da Rita Lee produzido pela Philips/Polygram, foi subpromovido pela gravadora em função da reorientação da empresa em direção à carreira do artista João Ricardo (ex *Secos & Molhados*), considerado uma revelação do novo ambiente do *rock* nacional, conforme Rita Lee Jones explicou mais tarde:

Daí pintou o João Ricardo, dos Secos & Molhados, que tinha acabado de se dissolver sempre com aqueles papos que ele era ótimo, o máximo, que o Ney Matogrosso não existia que o Secos & Molhados era ele. O André Midani achou aquilo ótimo, chegou pra mim e disse “olha aqui só tem lugar para uma estrela, que é o João Ricardo, se você quiser tome seu contrato”, e eu disse que ótimo, e saí para provar para todo mundo, que aquilo que eu queria é que estava certo. Não deu outra, pois vendi 200 mil discos do “Fruto Proibido”, enquanto o João Ricardo vendeu menos de mil [...] ²⁰

O jornalista Mauricio Kubrusly realizou, à época do lançamento do LP *Atrás do porto tem uma cidade*, uma dura crítica no *Jornal da Tarde* àquele trabalho, mas centrou sua fala nos erros de decisão tomados pela companhia, que no conjunto profetizam o destino incerto da artista.

O disco é tão bobo, que será difícil confiar na líder do conjunto Tutti Frutti depois de ouvi-lo. Mais uma vez o esforço de transformar Rita Lee, num nome importante deverá fracassar, e desta vez o prejuízo deve ser grande. – A empresária Monica Lisboa anunciou que a produção deste LP foi caríssima. Portanto a mediocridade do resultado final será além de tudo muito desconfortável. Pois somente o acaso deve evitar um desastre também financeiro. O LP revela erros tão primários quanto às letras das canções – como por exemplo o volume dado à bateria em algumas faixas. Mas a Phonogram gastou tanto neste disco que se viu obrigada a anunciar esperançosa, surge uma nova estrela na música jovem do Brasil. Mas não surgiu coisa alguma.²¹

A rescisão de contrato com a Phonogram-Philips após o disco *Atrás do porto tem uma cidade* implicou em uma reestruturação da carreira da artista e dos músicos que faziam parte da formação original do Tutti-Frutti. Saem do grupo Lucia Turnbull e o

¹⁹ A ênfase sobre a capacidade técnica do show não oferece muito espaço para os comentários sobre os aspectos técnicos dos músicos, e opta por uma promoção generalizante. “O show [...] está com a melhor produção que já pintou no rock brasileiro, as músicas explodem cheias de cores, enquanto o cenário fica totalmente cheio de fumaça e bolhas de sabão.” RITA Lee e Tutti frutti sacodem o Brasil. É o show do ano. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril. Outubro, 1974 p.31.

²⁰ *Violão e guitarra*. Especial Rita Lee. Op. cit. p.15.

²¹ *Atrás do porto... Jornal da Tarde*. São Paulo. 17 de julho de 1974.

baterista Emilson. Trabalhos de produção passam a ser assumidos por Mônica Lisboa e a associação com o grupo Som Livre, que basicamente industrializa e distribui, começa a ser cogitada.²²

Rita participou, em 12 de agosto, da reinauguração do Teatro Bandeirantes, juntamente com Tim Maia, Elis Regina, Maria Bethânia e Chico Buarque. Naquele mesmo dia ocorreu a assinatura do contrato com a Companhia Som Livre. Efetiva-se com isto o término das alterações da composição da banda que com a saída de alguns músicos deu lugar a entrada de Franklin Paolillo na bateria e Paulinho nos teclados.²³

Contando com uma ampla liberdade artística, o novo grupo, no período entre abril e junho daquele ano, dedica-se à produção de nova proposta de disco e show. Uma verdadeira campanha de relançamento é realizada e até mesmo a propaganda televisiva em alguns canais é responsável pela divulgação da volta da cantora.

Minha música é um teatro vivo por que eu estou numa de querer falar com as pessoas e não definir uma pessoa em mim. O rock brasileiro tem que ser curtido lá fora. E afirmo que vai.²⁴

O primeiro *Hollywood Rock* acontece no início do ano de 1975, no Rio de Janeiro, no campo de Botafogo, organizado por Nelson Motta. Daquele espetáculo, Rita Lee e o *Tutti Frutti* são lembrados como o grande show do evento, que reuniu boa parte das bandas de destaque no rock nacional daquele momento, até mesmo *Os Mutantes*. Eram quatro sábados, a partir do dia 04 de janeiro, e os shows mais lembrados foram o de Raul Seixas e a apresentação de Rita Lee, que com seu grupo abria o evento.²⁵ Rita Lee nos teclados e com voz rouca com tonalidades jazzísticas movimentava uma massa de expectadores que tomava conta do campo de Botafogo, inclusive cantando sucessos da Jovem Guarda como *Splish splash* (Roberto Carlos).²⁶ No contexto do *Hollywood Rock* a repórter Scarlet Moon questiona Erasmo Carlos sobre a cena rockeira no país:

Erasmo e como é que você vê o movimento do rock aqui no Brasil?

Eu vejo crescendo bastante, com todas as dificuldades que todo mundo enfrenta, as altas taxas alfandegárias, que existem na importação de instrumentos, deixam a gente limitado, a censura

²²Planos de Rita Lee disco e grupo novo. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril, Abril, 1975 [suplemento HitPop].

²³MUGNAINI JUNIOR, Ayrton. “*O futuro me absolve*” ...Op. cit. p.74.

²⁴Rita Lee estreia hoje no Aquarius. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 13 de agosto, 1975.

²⁵MAGALHÃES, Mario; TORRES, Sérgio. Rock Vigiado. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 02 de julho 2000.

²⁶AZULAY, Tom Job. *Ritmo Alucinante*. Canal Brasil. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IQCM4xyg1VE> acessado em 10 de março de 2012 as 14:52hs.

também, muito forte, deixam a gente limitado. Mas o importante é que o pessoal está começando a fazer as coisas, os grandes concertos estão aparecendo e à medida que vai passando o tempo vai melhorando, e vão surgir novos grupos e a mentalidade vai abrindo, e vão acontecer coisas muito bonitas, esse ano ainda e o ano que vem tenho certeza.²⁷

Das várias coisas que estavam aparecendo naquele ano, a estreia da novela *Bravo*, na Rede Globo de televisão, em 27 de janeiro, trazia duas das novas canções de Rita Lee, que contribuía para uma construção de imagem positiva do lançamento do disco novo, ao mesmo tempo em que conquistavam para o *rock* uma audiência que se ampliava. A chegada do disco *Fruto proibido* nas lojas, em julho de 1975, leva os meios de comunicação a comentarem e produzir suas críticas. Uma grande matéria pretende cobrir o fenômeno de produção, promoção e sucesso alcançado por Rita Lee. O jornalista Carlos A. Gouveia assim começa a matéria sobre o show:

Muito profissional, muito sexy e sobretudo uma grande atriz. Com esta frase, Patrick Moraz, organista do Yes, uma das mil pessoas que estavam no teatro Aquário na noite de estréia de Rita Lee, classificou a cantora.²⁸

Como se vê na matéria, a mulher que Rita Lee se tornou ganha ênfase, e no texto jornalístico esta peculiaridade é parte do que determina suas definições artísticas. No contexto do meio fonográfico e artístico do país, o *rock* ainda é pensado como algo exótico, e objeto de resistência por parte da sociedade em aceitá-lo. Mas, identificado com a imagem da artista, o *rock* enquanto estilo musical e comportamental se pretendia sério.

Rock no Brasil? Rita garante que é fruto proibido, que está aí e ninguém toca. Acendemos um cigarro e ficamos procurando, por longo tempo, encontrar as razões por que o rock ainda é fruto proibido. Falta de responsabilidade dos músicos, citei. Ela de certa forma concordou. Falta de empresários capacitados, ela diz, e acrescenta: “Além de faltarem empresários que se esforcem para levar seus contratados ao sucesso, a aparelhagem, os preços e empecilhos para se comprar instrumentos importados representam um grande problema para os músicos. E mais ainda: falta dinheiro para que a banda possa estar “on the run”. Continuamos a falar de rock brasileiro. A carência de boas letras, boas composições, também é responsável pelo insucesso. A originalidade, coisa rara entre nossos grupos de rock, também foi discutida, assim como a falta de união e comunicação entre os poucos conjuntos que existem.²⁹

²⁷ CARLOS, Erasmo Apud AZULAY, Tom Job. Idem.

²⁸ ROCK Enfim o rock-sério, por Rita Lee. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 18 de agosto, 1975.p.24.

²⁹ Idem

Rita Lee Jones naquele momento era considerada uma das maiores autoridades para expressar uma opinião sobre o rock nacional. Como se vê abaixo Gouveia legitimava-se em outras opiniões para colocar a cantora e multi-instrumentista e seu conjunto na perspectiva de uma fala autorizada sobre a cena roqueira no país.

Rita está, realmente no auge de sua carreira. [...] houve um amadurecimento musical e profissional antes nunca conquistado por ela, nem mesmo nos áureos tempos dos mutantes. Observado por Antônio Carlos Duncan, diretor da Odeon, como “o único show de rock que tem condições de ser levado para qualquer lugar”, pela postura do grupo e da artista, bem como em termos de estrutura e retaguarda, pode-se notar o fundamento da frase de Duncan, a qualquer momento do show.³⁰

Assim jornalista e entrevistada apontavam a ausência de apoio das gravadoras para seus contratados dentro daquilo que foi chamado por eles de “departamento rock”. Sobre este último assunto, Rita Lee explica uma vez mais por que saiu da Phonogram. Segundo o jornalista, a gravadora insistia muito em que ela não fizesse mais parte do grupo *Tutti Frutti*, e sim, que se tornasse uma estrela com músicos contratados.

Rita saiu da Phonogram porque a gravadora insistia que ela não fizesse parte do grupo Tutti-frutti, e ela garante que é parte de um conjunto e não estrela. “Além disso, aquela gravadora tinha um clima artificial demais e claramente fazia discriminações pessoais quanto ao emprego de verba para determinado artista, como promoção. [...]”³¹

Tal perspectiva correspondia exatamente às percepções e construções discursivas da imprensa sobre o destaque de Rita frente aos demais músicos e empurrava a artista na direção do cumprimento destas expectativas advindas da sociedade em que o individualismo e a trajetória de uma *rock star* pareciam ser o óbvio e talvez o mais lucrativo para as gravadoras. Tal tensão será determinante no trabalho posterior e ficará evidente no disco *Entradas e bandeiras*, como se verá.

O disco *Fruto Proibido* foi considerado por imprensa, músicos e fãs como um dos melhores trabalhos da carreira de Rita Lee.³² As razões para esta concordância de opiniões decorre de um conjunto de fatores que se explicam por meio da trajetória dessa artista, e de diferentes elementos que se reuniram naquele momento. Dentre alguns

³⁰ Idem.

³¹ Idem. “Naturalmente foram apresentadas as músicas de seu último disco, “Fruto proibido”, óbvio, pois o show tem por intenção principal promovê-lo. Mas de maneira alguma chega a ser um lado fraco do espetáculo. “Fruto proibido” foi o melhor disco gravado por Rita Lee.”p.24.

³² Cf. RUELLA, Mauricio Pio. *Raios Leenáticos*. Boletim do fã clube Ovelha negra. Ago/Set. 1986. [Acervo Dr^a Norma Lima].

destes elementos temos a troca de gravadora, que leva o trabalho para novo estúdio; a liberdade de escolhas estéticas; amadurecimento profissional e pessoal, este último muitas vezes enfatizado pela imprensa e, por fim, troca dos músicos da formação do *Tutti Frutti*. Com a saída de Lucinha Turnbull, sintomaticamente, Rita Lee Jones é outra vez a única mulher na banda de rapazes.

As construções discursivas que se registravam na imprensa continuavam a comparar recorrentemente Rita Lee ao seu passado de começo de carreira com *Os Mutantes*, e este parece ser o parâmetro de julgamento de todas as obras e shows posteriores da artista. Revistas de fofocas destinadas ao público jovem afirmavam que “no início de carreira ela chamava atenção mais pelo seu comportamento extravagante do que pelo próprio valor profissional”³³. Outras publicações enfatizavam os elementos da moda e das performances mas, via de regra, o passado de Rita com *Os Mutantes* detinha o valor de prestígio das relíquias do Tropicalismo. O presente acabava suspenso por um tênue fio que o atava fortemente ao momento simbólico inaugural da inserção do *rock* e das guitarras elétricas no Brasil.

Travestida de mulher fatal, com chapéu e luvas longas, ou de colant e botas, Rita levou a moçada as melhores vibrações. (...) “Eu quero partir para um rock definitivamente brasileiro; e quero também diversificar meu público” dizia Rita que dedicou seu show a Isadora Duncan, Luz Del Fuego e Celly Campelo. – Uma mistura aparentemente sem nexos – que ela explica assim: “Isadora foi a revolucionária, que mostrou tantas coisas as mulheres. Luz Del Fuego soube viver intensamente sua liberdade. E Cely foi a primeira a sacar o rock e levar todo mundo na sua onda. Estas mulheres me marcaram muito e resumem meu ideal.”³⁴

A revista *Geração Pop* noticiava naquele momento o impacto que o disco *Fruto proibido* havia alcançado nos Estados Unidos: “Um trunfo para Rita e sua equipe: no momento uma das maiores curtições do *show biz* americano são as mulheres roqueiras, como Kiki Dee e Suzi Quatro.”³⁵ Nos Estados Unidos, desde 1972, quando a cantora Helen Reddy havia se projetado com a canção *I am a Woman* (Helen Reddy), estava em desenvolvimento um movimento de valorização das carreiras artísticas das mulheres, que se ligavam a um conteúdo referente à liberação feminina, mas sem as antigas conotações das canções de protesto ao estilo de Joan Baez e Joni Mitchell. A

³³ 10 MIL pessoas no show de Rita. *Revista Contigo*. Editora Abril: São Paulo, Agosto de 1975. p. 47.

³⁴ RITA começa a correr o Brasil. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril. Agosto, 1975. p.59. [suplemento Hit Pop].

³⁵ LP de Rita nos EUA. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril. Setembro de 1975.p.32.

informação pop das melodias e um clima de otimismo e esperança entravam no lugar da frustração e angústia. Nomes como de June Millington e algumas outras ainda articulavam música e manifestações feministas nos moldes clássicos, mas grupos femininos como o *Deadly Nightsdale*, ou artistas como Suzi Quatro, reatualizavam os problemas básicos a partir de uma perspectiva da ótica feminina sem bandeiras específicas do movimento feminista anterior. Eram descritas pela imprensa norte-americana como mulheres liberadas com senso de humor. E o bordão comercial *The female dynamite* de sua venda foi explorado pelas companhias gravadoras e espalhado muito rapidamente na mídia.³⁶

No momento de auge de shows e sucesso comercial com o disco e as paradas de sucesso, são publicadas inúmeras matérias na imprensa que ultrapassam as duas páginas, e reconstroem trajetórias e narrativas que estruturam o formato da biografia de Rita Lee. Além, é claro, da imprensa solicitar a artista definições sobre o que significava o trabalho que estava tendo repercussão. Paradoxalmente, a o suplemento *Hit pop*, definindo o trabalho de Rita como “sério” e de possuir toques oportunos aos ouvintes, choca-se com a própria afirmação da cantora que diz “eu só quero brincar com a sua cabeça”. Deste embate resta a definição da cantora.

Frutos proibidos, para ela, “são todas aquelas coisas que a gente quer, mas não tem – por que a sociedade impede. Sempre existe algum ponto que a gente quer atingir mais não pode. E isso acaba tendo o sabor do pecado.” E nada tem mais sabor de pecado para Rita Lee do que o rock’n’ roll. Para ela desde cedo o rock pintou como um fruto proibido.³⁷

Em um sítio em Ibiúna, no interior de São Paulo, o Tutti-Frutti e Rita Lee gestaram as composições que fazem parte do álbum *Fruto Proibido*. O repórter Eduardo Caraméz visitou o local e registrou o clima de euforia e curtição do grupo.³⁸ Segundo Bartsch, uma das motivações para o afastamento na Cantareira era o uso de entorpecentes, que embalavam os momentos criativos. A referência implícita às drogas naquela fase seria o narguilé na foto da capa do disco, francamente inspirada em Iggy Pop³⁹. No entanto não foram as referências às drogas que motivaram a recomendação do recolhimento temporário do disco das prateleiras das lojas em todo território

³⁶ GAAR, GilianG .Hear me roar. In: GAAR, Gilian G. *She's a rebel: The history of women in rock & roll*. New York: Seal Press, 1992 p.120.

³⁷RITA LEE Eu só quero brincar com a sua cabeça. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril. Setembro, 1975. p.60.[suplemento Hit Pop].

³⁸ As mil cores da casa de Rita Lee. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril. Novembro, 1975.p.27.

³⁹ BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*. São Paulo: Panda books, 2006 p.140.

nacional. Os censores no DCDP entenderam que a capa “reproduzia claramente uma atmosfera lúbrica de cabaré francês”⁴⁰, e solicitaram a apreensão que devido ao excesso de burocratização demorou e levou a polícia federal a recolher poucas unidades após seis meses quando a maior parte das vendagens já haviam sido realizadas.⁴¹

A canção *Ovelha Negra* (Rita Lee), presente neste disco, transformou-se na própria marca identitária da artista que, como letrista e intérprete, aprofunda o foco da voz a ponto de haver uma mistura entre a arte e a vida. Confunde-se a personagem Rita Lee com a artista Rita Lee Jones, fenômeno ao qual seu público adere e deseja com ele se integrar. A narração deste eu-lírico em primeira pessoa faz com que a identificação entre a persona artística Rita Lee e o ouvinte se completem, numa catarse daqueles que se sentem *outsiders*,⁴² renegados, fora dos limites sociais aceitos pela sociedade.

Ovelha Negra

Levava uma vida sossegada / Gostava de sombra e água fresca /
Meus Deus, quanto tempo / Eu passei sem saber? / Foi quando
meu pai me disse: "Filha / Você é a ovelha negra da família /
Agora é hora de você assumir / E sumir!"

Babe, babe, não adianta chamar / Quando alguém está perdido /
Procurando se encontrar / Babe, babe / Não vale a pena esperar
/ Tire isso da cabeça / Ponha o resto no lugar / Ovelha negra da
família / Não vais mais voltar / Não! / Vai sumir!⁴³

No programa televisivo *Conexão Nacional*, do dia 24 de abril de 1986, numa entrevista em que é incentivada a falar sobre seu pai e o sucesso da canção *Ovelha Negra*, Rita Lee Jones afirma que o pai insistia em regras conservadoras e que deixava claro aos moradores insatisfeitos sobre seu modelo de domínio parental, que poderiam deixar a casa paterna a qualquer tempo, apesar de não ter dito a ela especificamente que sumisse.⁴⁴ Quando questionada pelo repórter da TV Bandeirantes, sobre a personalidade

⁴⁰ ARQUIVO NACIONAL. DCDP. Série - Correspondência oficial. Subsérie - Ofícios de solicitação, nº 70 de 06 de julho de 1976, caixa 01.

⁴¹ CAROCHA, Maika Lois. *Seu medo é o meu sucesso: Raul Seixas, Rita Lee e a censura musical durante a ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, 2005. [Monografia de graduação em História]

⁴² Em seu trabalho doutoral na área de psicologia transpessoal, José M. G. M. Silva inventariou na obra de Rita Lee outras canções que revelam o mesmo efeito catártico nas percepções sobre sua capacidade de mobilização do sujeito e na interferência das relações interpessoais de fãs da artista. Essa canção em particular possui um alto grau de ligação com os nexos por ele identificados. Cf. SILVA, José Maria Garcia de Medeiros. *Music as a vehicle for self-transformation: an organic inquiry in to the experience of Rita Lee's songs*. [Tese de doutorado interdisciplinar filosofia/psicologia]. San Francisco/Califórnia: California Institute of Integral Studies, 2010.

⁴³ LEE, Rita. *Fruto proibido*. Som livre, 1975, nº410.6006.

⁴⁴ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rIJUeT92Bs> acessado em 13/08/ 2013 as 17:52 hs.

do pai e sua saída de casa para viver seu estilo “rebelde” de ser, Rita Lee apontou ambíguamente em duas direções, a respeito de duas temporalidades distintas.

E nessas ele,[Charles Fenley Jones] sempre foi muito aberto comigo. Por mais durão que ele tivesse sido, ele tinha aquele outro lado dele, aquele lado americano meio aberto, de experimentar droga comigo também. Sabe, pra ver o que que dava. Sabe eu acho isso genial. Ele tinha oitenta anos e de repente ele quis experimentar. Ele era dentista e ao mesmo tempo ele fazia experiências químicas, ele tinha uma neutralidade sobre a moral, na hora de experimentar alguma coisa, né. De repente ele dizia, acho que sua mãe vem vindo. Não é o máximo.

[...]

Na casa dele tinha as leis dele, tinha as coisas que a gente tinha que fazer, e era bem claro, não está satisfeita, até logo, muito obrigado, se vira. E chegou uma época que eu não fiquei satisfeita.

Repórter - Quantos anos?

-Dezenove? Foi um pouquinho antes de conhecer o Gil. E aí a minha mãe. - Não meu Deus minha filha. Ela italiana... aquela coisa. E ele. – pode deixar que ela vai se virar. Eu achei jóia ele ter feito isso comigo sabe. Ter me ensinado. Na época, quando ele me mandava lavar uma louça para ganhar um dinheiro, eu achava ele um crápula. “Maldito” me paga. Aí depois quando eu saí de casa pra ganhar a vida mesmo, eu ia era mesmo era lavar as coisas, eu ia fazer uma faxina no banheiro.⁴⁵

De acordo com a interpretação de Valéria Pereira sobre as afirmações de Rita Lee Jones na entrevista, para a artista determinante foi o fato de ela não se enquadrar às regras do pai, e isso a colocava na situação de ovelha negra.⁴⁶ Um outro ponto de vista⁴⁷ que afirmou que o pai jamais intencionou colocar Rita Lee para fora de casa, acabou sendo assumido por Bartsch e de acordo com o escritor, o maior *hit* do álbum *Fruto proibido*, a canção *Ovelha Negra*, não possuiria nenhum valor autobiográfico.

Para coroar, Rita conseguiu com que uma grande mentira se tornasse um dos maiores sucessos de sua carreira. Charlie ficou embasbacado quando ouviu “Ovelha negra”. Ele jamais

⁴⁵ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rIIJUEt92Bs> acessado em 13/08/ 2013 as 17:52 hs.

⁴⁶ A entrevista do programa *Conexão Nacional*, de 1986, foi citada na dissertação de PEREIRA, Valéria Cristina Ribeiro. *Rita Lee. Letras e acordes: inscrições do feminino na cultura*. [Dissertação de mestrado em Letras]. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, PUC Rio, 2000, p.97 As perguntas do repórter da TV Bandeirantes, também tocaram no assunto de sua prisão quando Rita revela que a canção mais pedida entre as detentas, foi a *Ovelha Negra*, que ela tocou inúmeras vezes, com violão cedido da ala dos presos políticos. Segundo Rita Lee, naquele espaço “As pessoas vestem a carapuça.”

⁴⁷ Como já citado em nota do capítulo anterior o processo de elaboração partilhada pela qual passou o texto de Henrique Bartsch e a própria biografada, dá a entender que Bartsch seria um *ghost writer* que assume a perspectiva da artista que autoriza sua biografia oficial. Blog consultado entre 15 de setembro de 2006 e 26 de janeiro de 2010 quando após o lançamento do livro empreende seus esforços de divulgação da obra. Disponível em <http://www.bartmoraalado.blogspot.com.br>. Acessados entre mar/2012 e jan/2013.

chamaria a filhinha querida de ovelha negra e nem a mandaria sair de casa. Muito pelo contrário estava muito feliz de ter a filha sempre por perto. Acho que era a própria Rita, aos 28 anos de idade, quem se dizia que estava na hora de sair da casa dos pais.⁴⁸

Seja qual for a interpretação, a eficácia da canção decorre em grande parte da capacidade de engajamento da intérprete com o que está sendo dito. Como nos informa Tatit, a credibilidade enunciativa passa pela percepção que se tem sobre o ato interpretativo que sustenta a sensação, durante a duração da performance, de que o artista não era um ator, mas o sujeito real de todos os sentimentos, eufóricos ou disfóricos, transmitidos no canto.

Quem ouve sabe que as emoções ou os conteúdos registrados naquela emissão foram criados num tempo passado, no entanto a presença da voz sustenta a crença de que tudo está sendo fielmente reproduzido, ou melhor, passado a limpo durante a interpretação. Quem canta sabe que se não recuperar os conteúdos virtualizados na composição, durante o período da execução, deixando transparecer uma inegável cumplicidade com o que está dizendo (o texto) e com a maneira de dizer (a melodia), simplesmente inutiliza seu trabalho e se desconecta do ouvinte.⁴⁹

É neste sentido justamente que a identificação primeira, que é essencialmente autobiográfica e com a qual Rita Lee Jones reveste a persona artística Rita Lee como transgressora, oferece toda a carga emocional e de densidade que convence e faz com que se aprofunde mais o foco, particularizando e enriquecendo a realização vocal.⁵⁰ Portanto, neste caso, o fato de não haver ocorrido efetivamente a rejeição paterna não significa que não exista verdade no plano poético, que expressa a verdade interna do sujeito que compõe e canta, e se coloca em determinado lugar social.

A simplicidade dos acordes, as escolhas pelos tons maiores, para enunciar sua situação passada, somado ao movimento ascendente da melodia que coloca uma única nota triste em modo menor acompanhando o resgate do sujeito de sua própria surdez aos conselhos alheios, ilustram ainda assim um cenário positivo sobre as escolhas

⁴⁸ BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*. São Paulo: Panda books, 2006 p.140.

⁴⁹ TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997, p. 89.

⁵⁰ Se percebe na canção o mecanismo [debreagem enunciativa] pelo qual a narradora se posiciona no discurso e faz com que a enunciação ganhe verossimilhança. Assim a participação ativa do narrador pode conferir confiança, intimidade, proximidade no modo de dicção de Rita Lee. MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Cotia, SP: Atêlie Editorial, 2011, p.76.

equivocadas que poderiam advir desta vida marginal, ou *outsider*. Esta credibilidade do projeto enunciativo da canção somente se efetiva à medida que Rita Lee é portadora de um passado que lhe permite afirmar sua condição de “ovelha negra” e de forma clara passar a limpo a vida e assumir sua condição de alguém capaz de autocrítica: “tire isso da cabeça e ponha o resto no lugar”.

Ao mesmo tempo, elementos contraditórios se revelavam sobre a adesão da artista ao segmento de mercado que o rock representava, “[...] o fruto proibido que é todo um trabalho em cima do rock mas que não é só rock. Por isso Rita não gosta de ser reconhecida somente como roqueira.”⁵¹

Até aceito que queiram me dar um nome. Mas eu não sou apenas uma compositora e cantora de rock. No meu trabalho há baladas, blues, – e *também* rock. Esse negócio de colocar um rótulo em cima da gente acaba limitando o trabalho. Não é legal.⁵²

A reedição da experiência de uma vida ligada à perspectiva contemplativa com os rapazes do Tutti Frutti, no sítio em Ibiúna, usado para os ensaios, com o uso constante de um repertório de drogas, se assemelhava à parte do passado vivido com *Os Mutantes*. Já o presente se manifestava, naquele momento, por assumir uma vida oficialmente independente, com um apartamento na Vila Mariana, rua Pelotas, nº 497, a quinze minutos a pé do casarão dos pais, na Joaquim Távora, e as responsabilidades com a nova gravadora, que apontavam para o futuro e traziam implicações que ficariam registradas também nas canções de seu novo disco.

As facetas de uma expressão das sensibilidades do gênero feminino apareciam inequivocamente nas canções, *Dançar pra não dançar* (Rita Lee), *Agora só falta você* (Rita Lee, Luis Sérgio Carlini), *Ovelha Negra* (Rita Lee) e *Luz Del Fuego* (Rita Lee). Esta última, uma homenagem à bailarina que, nos anos 50, dançava seminua acompanhada de cobras e que causava reações pela sua postura radical para a época, alinhada ao naturismo⁵³. Suas declarações nos anos 1950-60 produziam espanto e recriminações pelos defensores da moral burguesa:

⁵¹RITA LEE Eu só quero brincar com a sua cabeça. *Geração Pop*. Op. cit. 59.

⁵²Idem.

⁵³Lenharo aponta para o existencialismo em voga nos anos 50 e que teve suas expressões divulgadas pela classe artística. O autor enfatiza que foram mulheres como Luz Del Fuego, Juliette Greco, Elvira Pagã e Emilinha Borba, que corajosamente expunham suas opiniões e que eram vistas pela sociedade como pessoas do *basfond* e de uma Copacabana notívaga, as grandes responsáveis pelo fenômeno. Cf. LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas SP: UNICAMP, 1995 p.109.

Justamente porque faço tudo o que tenho em mente, realizo as coisas que mais desejo, ponho em prática as teorias que julgo acertadas, é que me censuram. Tiro da vida o que ela me pode dar de bom, de agradável e útil. Considero a morte como presente chegado para o natural descanso, para o sono definitivo. Qual o motivo que nos obriga a refrearmos nossos desejos? Simplesmente o olho alheio. E o que nos importa o que é alheio, se deles não dependemos? A meu ver, os nossos ideais estão acima de qualquer preconceito pois, a mocidade é curta e a hedionda velhice inevitável.⁵⁴

Rita Lee ao recuperá-la, apontava para o passado e remetia para as posturas libertárias do ontem, com intuito de reatualização estética para que os novos frutos proibidos fossem inseridos na ordem do desejo e da sua realização, ainda que isso levasse ao desrespeito das regras de moralidade ou legalismos. O “segredo enrolado num papel” que se abre a uma interpretação bastante plausível sobre as drogas, a “maçã” que sugere a vivência da sexualidade, e o canto sem compromisso de atender às expectativas da pressa e produtividade paulistas, tão próprias do mundo moderno, elencam uma tríade (sexo, drogas & rock n’roll), já explorada, mas que se erige no caso do disco *Fruto proibido* em manifesto de princípios apropriados pelo universo feminino que se auto-representa. Em certa medida, se interpretada biograficamente, a canção acontece como grito de independência, em relação à família, ao antigo grupo do qual ela se apossa dos signos, e por fim às gravadoras que permitem liberdades artísticas antes restritas.

Luz del Fuego

Eu hoje represento a loucura /Mais o que você quiser / Tudo que você vê sair da boca / De uma grande mulher / Porém louca! / Eu hoje represento o segredo / Enrolado no papel / Como Luz delFuego / 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 aonde eu vou / Sem essa! / Eu hoje represento a cigarra / Que ainda vai cantar / Nesse formigueiro quem tem ouvidos / Vai poder escutar /Meu grito! / Eu hoje represento a pergunta /Na barriga da mamãe /E quem morre hoje, nasce um dia / Pra viver amanhã /E sempre!⁵⁵

⁵⁴ FUEGO, Luz Del. *A Verdade nua*. 2ª ed., Rio de Janeiro: s/ed, 1950, p.03.

⁵⁵ LEE, Rita. *Luz Del Fuego. Fruto proibido*. Som livre, 1975, n°410.6006.

Passado e presente se situam como horizontes de realização em canções como *O toque* (Rita Lee, Paulo Coelho), *Agora só falta você* (Rita Lee, Luis Sérgio Carlini) e *Esse tal de Roque Enrow* (Rita Lee, Paulo Coelho), cujos vetores se imbricam numa contundente crítica aos valores do presente em relação às mulheres de uma geração. Na narrativa da imprensa, a canção *Esse tal de Roque Enrow*, assumiu uma característica saudosista na medida em que o repórter Benê Pompílio descreve o passado de Rita Lee Jones vinculando-o aos fatos descritos por ela ao momento presente.

Eram as Tannage singers que tocavam em shows da escola, em bailinhos e formaturas. Tudo escondido dos pais. À noite Rita descia para jantar com os velhos, já de camisolinha pronta para dormir. Mas por baixo da camisola estavam os jeans, e a janela do quarto estava sempre aberta. Era subir tirar a camisola e pular a janela. E assim mergulhar nos caminhos proibidos do rock que começavam a ser desbravados no Brasil por Tony e Celly Campello, Demétrius e Jet Blacks e outros. As Tannage Singers faziam backing vocal nos discos de 78 rotações destes artistas. De recordações desta época nasceu ...⁵⁶

Esse tal de Roque Enrow

Ela nem vem mais pra casa, doutor / Ela odeia meus vestidos /
Minha filha é um caso sério, doutor / Ela agora está vivendo /
Com esse tal de... Roque Enrow / Roque Enrow, Roque En... /
Ela não fala comigo, doutor / Quando ele está por perto / É um
menino tão sabido, doutor / Ele quer modificar o mundo / Esse
tal de Roque Enrow / Roque Enrow / Roquem é ele? Quem é
ele? / Esse tal de Roque Enrow? / Uma mosca, um mistério, /
Uma moda que passou / E ele, quem é ele? / Isso ninguém
nunca falou! / Ela não quer ser tratada, doutor / E não pensa no
futuro / E minha filha está solteira, doutor / Ela agora está lá na
sala / Com esse tal de Roque Enrow / Roque Enrow, Roque
En... / Eu procuro estar por dentro, doutor / Dessa nova geração
/ Mas minha filha não me leva a sério, doutor / Ela fica cheia de
mistério / Com esse tal de Roque Enrow / Roque Enrow /
Roquem é ele? Quem é ele? / Esse tal de Roque Enrow? / Um
planeta, um deserto, / Uma bomba que estourou / Ele, quem é
ele? / Isso ninguém nunca falou! / Ela dança o dia inteiro,
doutor / E só estuda pra passar / E já fuma com essa idade,
doutor / Desconfio que não há mais cura / Pra esse tal de Roque
Enrow / Roque Enrow, Roque Enrow / Roque En...row⁵⁷

A longa letra da canção de Rita Lee escrita em parceria com Paulo Coelho constrói uma narrativa a partir da perspectiva de uma mulher que tem por maior característica o fato de ser mãe de uma jovem garota. A forma de um suposto diálogo

⁵⁶Rita começa a correr o Brasil. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril. Agosto, 1975. p.60..

⁵⁷ COELHO, Paulo; LEE, Rita. *Esse tal de Roque Enrow*. *Fruto proibido*. Som livre, 1975 nº410.6006.

com um sujeito – o “doutor” – ocorre fora do espaço da cena representada. O doutor, médico ou psiquiatra, deveria ouvir as queixas da mãe sobre as atitudes comportamentais da jovem que frustram os anseios da mãe/narradora. Uma falsa retórica se estabelece tendo em vista que não há uma representação da resposta do suposto médico, este sujeito localizado fora da interlocução narrativa. Ele funciona essencialmente como receptor oculto de um discurso, vinculado às percepções da mãe que se preocupa com um futuro idealizado da filha.

A descrição realizada por esta mãe ciosa ocorre de maneira a enfatizar os traços indesejáveis no comportamento da filha e constitui-se como uma forma de inventário do comportamento transgressor: ausências da casa familiar; ódio aos vestidos maternos – graças a isso porta outro código de moda e vestuário –; fuga da conversação na presença do quase “namorado”, o “*rock n’roll*”; a falta de previsão do futuro e de reconhecimento da autoridade materna; um comportamento em tudo desviante: dança o dia todo, fuma, mostra desinteresse pelo estudo.

Em reflexão sobre o avanço do *rock* no mercado brasileiro, em sua coluna no *Jornal do Brasil*, Tárík de Souza por exemplo alertava os consumidores de *rock* para os lançamentos que a Phonogram realizaria, relançando seu catálogo de *rock* internacional. Souza apontava para o fenômeno de um passadismo roqueiro, amparado em dados de pesquisa do instituto Nelson Oliveira *Pesquisas de Mercado*, o NOPEM, sobre o consumo no Rio de Janeiro. Criticava o elemento saudosista afirmando: “‘Rock around the clock’ sobe vertiginosamente lançado por outra gravadora, Proust explica.”⁵⁸ E Rita Lee se perguntava “Quem é ele?/[...] Uma moda de que passou/ E ele, quem é ele? / Isso ninguém nunca falou!”.

Na imprensa, os comportamentos vinculados à cultura roqueira continuavam a ser entendidos como problemáticos. Em agosto o *Jornal do Brasil*, noticiava em página inteira, a prisão do integrante do grupo *Rolling Stones*, Keith Richards, por dirigir uma moto em alta velocidade numa estrada norte americana, portando armas, um revólver e uma faca, o que resultou em oito horas de prisão. O receio que transparece na narrativa é de que o artista fosse impedido de se apresentar na sua *turnê* prevista naquele país, frustrando a expectativa da juventude americana. No entanto, a reportagem deixa claro

⁵⁸ SOUZA, Tárík. A volta dos ponteiros do rock. *Jornal do Brasil*. 07 de julho, 1975. O instituto Nelson Oliveira *Pesquisas de Mercado* – NOPEM, levantava dados sobre a segmentação do mercado fonográfico brasileiro.

não apoiar as condutas do músico.⁵⁹ Além da notificação do sucesso do conjunto, os medos de uma juventude influenciada pelos exemplos dos roqueiros se infiltrava pela reportagem, que trazia uma descrição de como o *rock* d’*Os Beatles* havia se radicalizado em posturas comportamentais com os seus concorrentes ingleses – os *Stones*.

No dia que um jornal de Londres, fez um título em cinco colunas – Você deixaria sua filha se casar com um dos Rolling Stones ? Oldham compreendeu que havia ganho a parada. Os adolescentes de ambos o sexos se precipitavam ao encontro deste grupo que sabia muito bem como deixar os pais enfurecidos. A ascensão ao pico da glória, – que outros chamariam de descida ao inferno – não mais se interrompeu.⁶⁰

Violência, a descoberta da sexualidade e as drogas são temas recorrentes nas letras das canções do grupo, como: *Street fighterman*, *Midnight Rambler*, *Sister morphine*, entendidas como uma prova vívida da potencialidade da rebeldia juvenil, que se manifesta à medida que o *rock* chega.

Enfim o mal de viver com *Satisfaction*, (“Eu não consigo ser feliz, mas eu tento, eu tento, eu tento”) o hino de uma geração. A carga é explosiva, e ela irá explodir. Em todos os lugares onde cantam os Stones deflagram pequenos motins. Em Paris o Olympia é devastado, em Berlim os policiais ameaçam com cães, em Washington, Milão, Vancouver e Amsterdam, voam granadas de gás lacrimogêneo, cadeiras e garrafas, enquanto os hotéis que eles se hospedam sob falsos nomes, geralmente tomados dos clássicos da literatura inglesa, são assaltados por hordas de fanáticos de ambos os sexos.⁶¹

Assim, na canção de Rita Lee, os comportamentos atribuídos à jovem por sua mãe e que acabam por formular uma sucessão de sintomas a serem considerados na elaboração de um possível diagnóstico se relacionam novamente com a tríade (sexo, drogas & *rock n’ roll*). A canção é um verdadeiro inventário de uma sintomatologia, que se caracteriza na observação minuciosa da personagem, que inicia por tipificar a filha dentro de um conjunto heterogêneo de valores dos quais ela, a mãe, não compartilha. A personagem materna somente se interessa por eles, “Eu procuro estar por dentro, doutor/ Dessa nova geração”, na medida em que a preocupação pelo futuro da filha é o que faz destes valores foco de sua observação. Atribui, portanto, à filha, sob influência do metafórico namorado, a responsabilidade pela falta de proximidade entre ela e a jovem – “Mas minha filha não me leva a sério, doutor/ Ela fica cheia de mistério”.

⁵⁹ A saga dos Rolling Stones. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 01 de agosto, 1975, p.10.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Idem.

A maneira como é conduzida a narração é reveladora de um problema que pode ser identificado como o fio condutor da letra. O foco é o fato informado pela representada mãe narradora, que diz que a filha não mais reside com a mãe e sim com o metafórico namorado que atende pelo nome de *Rock n'roll*. Este problema que é capital para a mãe funciona no âmbito da canção de modo a polemizar e tipificar quem é esse sujeito/gênero musical.

A adulteração da grafia do designativo em inglês para o gênero musical, *rock and roll* para uma forma semântica que possui a mesma sonoridade, mas se encontra aliterado de uma maneira linguística aportuguesada - o Roque Enrow - revela um procedimento comum a toda a obra de letrista de Rita Lee, que consiste em uma operação de captar pela sonoridade os sentidos de termos estrangeiros⁶², numa nova apropriação, sem dissociar portanto o componente de sentido do signo semântico ao de sua expressão vocal. Desta forma, se a sonoridade neste caso não desempenha um fator determinante na identificação do gênero musical quando se houve a canção, é no campo semântico que toda uma operação de significação e simbolização ocorre.

A grafia de “Roque Enrow” é revestida de caráter distintivo, pois a transformação do termo não ocorre de maneira completa ou sem filtros. A troca das letras “c” e “k” pelo “que”, buscando a sonoridade na forma da língua portuguesa indica uma lógica de apropriação que deveria se seguir até o fim dos termos. Outras trocas seriam necessárias para completar de forma linear a apropriação, uma delas é a supressão do “d” mudo da palavra inglesa “and” que liga os termos originalmente. Esta forma abreviada na maneira coloquial das falas inglesas é uma supressão vocal e indicada semanticamente pelo sinal de apóstrofo. A artista acaba ligando as duas palavras subsequentes e alterando- a letra “a” pelo “e” seguindo sua sonância, e por fim deveria operar uma alteração suprimindo uma letra “l” no final ou substituindo-a por uma letra “u” que concluiria a transliteração. No entanto, isso não ocorre, Rita Lee opta ao final por inserir uma letra “W” que em tese mantém uma sonância da letra “u” mas insere o elemento anglófono por outro caminho mais enviesado ou tortuoso. Este estranhamento traz para o foco da voz a atenção do ouvinte, para a profundidade e compromisso com o que é dito na enunciação. Tal procedimento produz um

⁶² Muitas outras canções de Rita Lee possuem estas capturas de termos que soam de maneiras ora ilustrativas, tematizando a canção, ora de maneira literal. Ver a já citada *Prisioneira do Amor*. Este procedimento plurilinguístico, de acordo com Nelson Barros da Costa, oferece um canto com dicção que possui semelhança com a língua inglesa e está presente na obra de muitos outros artistas como Raul Seixas, Cassia Eller, Marisa Monte e Angela Rô Rô. Cf. COSTA, Nelson Barros da. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso lítero musical brasileiro*. Curitiba: Apris, 2012.

estranhamento por romper com a própria conjugação da ideia original presente de se aliterar para o português de forma completa ou pura, levando a uma espécie de desvio. O resultado, segundo esta lógica, deveria ser “Roque enrrou”; deve-se observar, no entanto, que esta aliteração que Rita Lee opera se manifesta unicamente no plano semântico; no plano cancional e sonoro a expressão acaba sendo ouvida de forma rigorosamente igual à sua expressão fonética original.⁶³

No plano da canção, esta forma de apresentar o termo pode funcionar como uma espécie de brincadeira em que a metáfora do namorado da filha chamado de Roque Enrow possa ser compreendida como um nome masculino possuidor de um sobrenome americanizado. As frases “Com esse tal de... Roque Enrow / Roque Enrow, Roque En...” o nominam e não esclarecem totalmente a que se refere este parceiro masculino, e enfatizam a indeterminação com a inconclusão do segundo termo “Roque En...” e que vai encontrar sua contraparte na forma interrogativa que irá assumir nas frases “Roquem é ele?”. A narradora informa que ele é um menino –portanto sexuado - inteligente e que pretende modificar o mundo, o que reforça o sentido da metáfora namorado/gênero musical que se encontra com a filha e lhe oferece opções comportamentais.⁶⁴

À medida que o plano narrativo se desenvolve, este sujeito representado, o *rock*, converte-se no gênero musical ao qual ele originariamente pertence, pois as respostas ofertadas à pergunta aberta sugerem possibilidades de entendimento que vinculam o termo à sua carga de sentido original e óbvia com a história deste gênero musical. Há um deslocamento de sentidos quando as respostas recaem sobre o que constituiria a própria significação do termo nas frases “Uma mosca, um mistério, / Uma moda que passou / E ele, quem é ele? / Isso ninguém nunca falou!”⁶⁵, e depois completa a “mosca”, o “mistério”, um “planeta”, um “deserto” ou algo ainda não identificado. Ao mesmo tempo não existe uma negação dos atributos que a mãe associou à representação da filha que a tipificam como portadora daquilo que na sua interpretação se trata de uma doença possível de ser identificada e, portanto, tratada, o *rock* como gênero musical entendido na perspectiva desta personagem se transforma na própria doença que acomete a filha.

⁶³ COELHO, Paulo; LEE, Rita. Esse tal de Roque Enrow. *Fruto proibido*. Som livre, 1975 n°410.6006.

⁶⁴ Idem

⁶⁵ Idem

No plano do conjunto da obra de Rita Lee ao longo da carreira, esta forma de apresentar o gênero musical em uma brincadeira extramusical de transliteração do termo *Rock n' roll* funciona de modo a localizar o próprio segmento de mercado defendido naquele momento histórico dentro de um determinado campo de sentidos. Este comentário ultra sintético que a canção permite acontece como um apontamento sobre a impossibilidade de se produzir um *rock* totalmente desvinculado dos brasileirismos (lição que a Tropicália já havia ensinado e explorado), mas ao mesmo tempo que não se podia produzir uma canção *rock* ou mesmo *pop* totalmente brasileira, sem recorrer aos exotismos *yankes* nas sonoridades, equipamentos e formas musicais. Esta é a perspectiva de Rita Lee. É a definição de um campo autoral próprio, no qual o artesanato cancional da artista se funda e segue como uma terceira via de atuação cancional no Brasil. Uma acidez que denuncia as dores e as delícias de nossa própria colonização ideológica. Sem folclorização, nem passionalismos exagerados. Um dizer cômico e árido operado por um bisturi linguístico fino que escande não sílaba a sílaba, mas letra a letra as contradições de nossas fusões na constituição de uma cultura americana comum, mediada pelas imagens do estrangeiro e dos *outsiders* dentro da própria cultura.

A enunciação em primeira pessoa permite ao intérprete da canção a encenação teatral deste drama pessoal no qual viveriam inúmeras mães que têm suas filhas envolvidas como fãs do estilo musical, as apaixonadas pelos astros do *show bussines* do *rock*, ou mesmo como cancionistas que dedicam atenção ao gênero musical, como é o caso da artista Rita Lee. Enunciador e ouvintes encontram-se unidos pela possibilidade de questionar o poder e as qualidades dos afetos que o *rock* prenuncia, na vinculação de falas que se auto definem como portadoras de uma doença que pode não ter cura, e se assim for, portanto, nada se há de fazer.

Finalmente, a identificação encontra-se na construção da representação satírica e ácida que tem na imagem da mãe o foco desse conflito geracional, mãe esta que não compreende os novos códigos de moda, comportamento e adequação social que vêm associados ao gênero e àquele momento histórico.⁶⁶

⁶⁶ Em uma performance desta canção, realizada em 07/11/1980, em um especial de fim de ano na Rede Globo de televisão, Rita Lee se valia de uma indumentária andrógina, com calça e camisa masculina, em que se percebia uma discreta gravata. Sobre essa indumentária eram acrescentados elementos e acessórios femininos à medida que ela encenava o drama da mãe que relatava ao psiquiatra ou psicólogo suas crises com a filha. Nesta canção, Rita Lee entrava de bengala e xale, e a entonação quase falada do texto cancional buscava teatralizar a personagem materna. Na sequência, o doutor de gravata ouvia impávido as suas queixas. Na performance, o canto “falado” produz uma materialidade para os personagens e deixa

Embora o número de acordes da composição seja reduzido, e exista certa simplicidade do desenho melódico como um todo, eles cromatizam o arranjo como um todo, suavizando e ajustando as asperezas do *rock* e sua batida rítmica à voz feminina de Rita Lee. As enunciações da mãe e da filha são, portanto, inseridas num ambiente melódico em que a potência sonora (estridência do sax, guitarras) equivale às transgressões figurativizadas nos sintomas desta doença chamada *rock'n'roll* pela mãe.

Como se viu, nesta canção, ao assumir sua condição de mulher que flerta com o rock, Rita Lee identifica-se como portadora de qualificações indesejáveis quando confrontada aos discursos que vêm se efetivando na sociedade, acerca de sua condição. Dos discursos que elaboram um lugar para a mulher que deve se instruir, e se preparar para o casamento, como única opção social aceitável a elas. Dos discursos que circulam na sociedade afirmando que a juventude pode ser portadora de perigos potenciais de subversão da ordem. Das falas de especialistas preocupados com o contato e uso dos entorpecentes com os quais os jovens podem se deparar. Dos discursos que dizem que o *rock* como produto internacional é elemento colonizador e desvirtuador da genuína cultura nacional e popular. Somente olhando para esta rede cruzada de discursos é que se pode entender completamente o teor de provocação que esta canção adquire naquele momento, meados da década de 1970, em que inúmeras de suas produções cancionais começam a circular nos vários veículos por onde ela possui possibilidade de penetração em função das conquistas de sua própria carreira.

Naquele ano em que a ida para a Som Livre alterava sensivelmente seu leque de opções, Rita Lee entendia que a televisão podia ser uma mídia interessante. De devoradora de gente, a TV passa a ser parceira, na medida em que os produtos musicais alcançam diálogo amplo com a sociedade. Duas canções suas são selecionadas para fazer parte da novela *Bravo !* da Rede Globo de televisão, *Esse tal de Roque Enrow* e *Agora só falta você*, que faziam parte da trama, compondo ambientação temática para a personagem Lia, interpretada pela atriz Bete Mendes.⁶⁷ Dizia Rita “Afiml a gente

mais agudo o teor de humor sarcástico com o qual se pretende fazer a crítica pelo meio televisivo, modulando o efeito de comunicação esperado na mídia específica. MELLO, Guto Graça. *Rita Lee*. Rio de Janeiro. Som livre, 2006[DVD - Série Grandes Nomes TV Globo].

⁶⁷ A atriz Bete Mendes foi identificada como opositora clara do regime, presa e torturada, e acabaria mais tarde (1985) sendo um dos pivôs para a deflagração da crise militar durante o governo de José Sarney, quando teria reconhecido o adido militar Carlos Alberto Brilhante Ulstra que, como comandante nos anos 1970, a havia torturado. Esta crise contribuiu para que o Coronel escrevesse dois livros em que expunha sua versão dos fatos vividos durante os anos 70, *Rompendo o silêncio* (1987) e a *Verdade sufocada* (2006).

precisa colocar o *rock* ao lado de outras músicas, popularizá-lo mesmo. Colocar o fruto proibido ao alcance da mão de todo mundo.”⁶⁸

Naquele momento, meados da década de 1970, a Rede Globo estava exibindo no horário das 18 horas, novelas baseadas em romances clássicos da literatura como *Helena*, *O noviço*, *Senhora* e *A moreninha*, em adaptações simples e de poucos episódios, para o consumo desse horário mais transitório. A novela das 19 horas, caracterizada por temáticas mais leves e que abria a faixa do chamado horário nobre, dividiu o ano entre *Cuca legal* e *Bravo !*. No dia 13 de junho encerra-se *Cuca legal* e a *Bravo!* seguiria até janeiro do ano seguinte, sendo a novela que transitaria durante a temporada de verão daquele ano.⁶⁹

O horário das 20 horas é dominado pela novela *Escalada* que se inicia em 06 de janeiro e acaba em 26 de agosto, dando lugar, no final do ano, à novela *Pecado Capital*. E por fim, o horário das 22 horas – considerado o horário nobre – teve um grande sucesso com a exibição de *Gabriela*, entre abril e outubro daquele ano. *O Grito* seria a novela desta faixa de horário que sucederia *Gabriela*.⁷⁰

A novela *Cuca legal* não teve grande sucesso de público no primeiro semestre do ano e a novela *Bravo!*, escrita por Janete Clair, tinha a função de retomar audiências consideradas desejáveis nos padrões da Rede Globo. O enredo da novela girava em torno do personagem Clóvis Di Lorenzo, um maestro que vivia um drama pessoal de reconhecimento de sua carreira artística, interpretado pelo ator Carlos Alberto. O formato da novela trazia algumas novidades e se dividia como uma peça musical de concerto em cinco partes: Romanza, Adágio, Allegro, Fuga e Grand Finale. Esta metafórica peça musical de concerto criada pelo personagem principal, funcionava como recurso de segmentação dos trechos da novela. No vídeo surgia uma partitura que indicava as mudanças que ocorreriam na trama a cada movimento musical identificado.⁷¹

Na trama da novela, o maestro Clóvis vivencia uma profunda crise, em função de não ter criado uma grande obra musical, muito embora desfrute de relativo sucesso, pois a televisão exhibe seus concertos; ele também atribui parte de seu prestígio à

⁶⁸ RITA começa a correr o Brasil. *Geração Pop*. Op cit. p.60.

⁶⁹ Os percalços do ano de 1975 para a Rede Globo de televisão em função da proibição pela censura da novela *Roque Santeiro* levam a medidas emergenciais como a troca de roteiristas de novelas em andamento e preparação de outras produções para substituir a novela vetada. Cf. XAVIER, Nilson. *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Panda Books, 2007.

⁷⁰ ROTEIRO. Televisão. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 28 de julho, 1975. p.17.

⁷¹ XAVIER, Nilson. *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Panda Books, 2007.

influência de sua família, que é rica. Clóvis é tido por todos como temperamental e intolerante com as bajulações, mas profundamente insatisfeito consigo mesmo e sua capacidade criativa. Em uma editora conhece Cristina – interpretada por Araci Balabanian –, moça que veio do interior para trabalhar e, tomando-o por um escritor fracassado, apaixona-se e por fim casa-se com ele. Pela primeira vez Clóvis não é bajulado nem tratado como gênio e isso é determinante para o envolvimento amoroso. Antes de casar, porém, Cristina já havia descoberto a identidade do influente e temperamental maestro, que com o romance e casamento começa a se humanizar. Posteriormente, o maestro se afasta do meio privilegiado de que desfruta, deixa Cristina e vai ganhar a vida anonimamente e em atividades corriqueiras, ao mesmo tempo em que procura escrever sua grande obra musical.⁷²

O casal romântico principal, formado pelo maestro e Cristina, sofre com várias atribulações. Sendo ele viúvo e tendo uma irmã possessiva, que cultiva a imagem de sua esposa falecida, Cristina enfrenta uma resistência familiar, por ser a moça pobre vinda do interior. Além disto, existe a própria crise criativa do maestro e por fim sua filha Lia que não aceita a união do pai com Cristina, e possui traços de rebeldia precoces.⁷³

As duas canções de Rita Lee Jones servem à narrativa da novela quando realizam a ambientação da personagem Lia em suas situações de enfrentamento e romance. É Lia quem representa na trama o maior empecilho ao romance de Clóvis. Sua identificação ocorre por meio de um vestuário despojado; ela é bonita e voluntariosa. Herdou do pai o gosto pelas artes, faz balé por vocação. Adorada pela família, é uma moça alegre e feliz que vive de forma intensa suas paixões, sempre fulminantes. As duas canções de Rita Lee são utilizadas como ilustração de uma rebeldia juvenil e da intensidade passional moderna com a qual se defrontam o universo de personagens representantes de uma elite ligada às artes, com a qual se identifica a família do pai.

A personagem funciona como um contraponto ao personagem do maestro: enquanto ele é temperamental, controlador e mal-humorado, Lia é espontânea, alegre e realiza seus desejos livremente. Não possui nenhum tipo de crise e tem um relacionamento com as artes descompromissado de alcançar metas. A canção “Agora só falta você”⁷⁴ funciona quando existe no vídeo um par romântico, tendo em vista que ela

⁷² Idem.

⁷³ Idem.

⁷⁴ LEE, Rita. *Fruto proibido*. Som livre, 1975 nº410.6006. *Agora só falta você* - Um belo dia resolvi mudar / E fazer tudo o que eu queria fazer / Me libertei daquela vida vulgar / Que eu levava estando junto a você / E em tudo que eu faço / Existe um porquê / Eu sei que eu nasci / Sei que eu nasci pra saber / E fui

é “namoradeira” e troca de parceiros durante a trama. Já a canção “Esse tal de Roque Enrow” é tema de uma variedade de situações onde a espontaneidade, e pequenas transgressões de Lia são retratadas.

O tema musical da novela naquele momento funcionava como uma novidade, pois além de mexer com o formato de exibição, teve outras implicações para a Rede Globo. O ator Carlos Alberto detinha conhecimentos musicais e estudou com o maestro Julio Medaglia todas as marcações de peças musicais de concertos que seriam apresentados na novela, dispensando assim um dublê, o que aumentava a verossimilhança.⁷⁵ Outras maravilhas da medicina, como uma cirurgia de uma das atrizes, foi exibida e editada como parte da trama da novela.

O maior impacto, no entanto, foi efetivamente o aumento do consumo de música de câmara que o enredo da novela disparou. A gravadora Som Livre foi surpreendida, pois à época havia lançado dois LPs contendo a trilha sonora; um de música erudita e outro de música popular, sendo que chegou à cifra de mais de 200 mil cópias para o primeiro. Com tal sucesso a empresa acabou relançando até 1985 mais quatro volumes do LP *Bravo!* contendo música clássica, mas que já não tinham mais relação com a novela.⁷⁶

Naquele momento, em que o setor de teledramaturgia da Rede Globo se encontrava em crise de audiência e problemas com a censura, a SIGLA/Som Livre no meio fonográfico, portanto, oferecia uma compensação financeira ao grupo econômico, que retornava na forma de dividendos com a promoção musical de *Bravo!* por uma ponta do consumo de música chamada erudita e por outra com o sucesso que Rita Lee oferecia à gravadora por meio de seu promovido disco *Fruto proibido*, com a presença de suas canções na novela e, conseqüentemente, no LP destinado ao público de música popular.

A forma interrogativa com a qual a canção *Esse tal de Roque Enrow* se apresentava naquele contexto se relacionava com a forma exclamativa que a novela *Bravo!* assumia e fechava as pontas de um circuito de sentidos que contrapunha e

andando sem pensar em voltar / E sem ligar pro que me aconteceu / Um belo dia vou lhe telefonar / Pra
lhe dizer que aquele sonho cresceu / No ar que eu respiro, uu / Eu sinto prazer / De ser quem eu sou / De
estar onde estou / Agora só falta você, iê, iê / Agora só falta você, aaa... / Agora só falta você, iê, iê /
Agora só falta você, au!

⁷⁵ Cf. HAMBURGUER, Ester. A construção da verossimilhança nas novelas. In: FARIAS, Patricia; STROZENBERG, Ilana; TRAVANCAS, Isabel. *Antropologia e comunicação*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003, p.125-148.

⁷⁶ XAVIER, Nilson. *Almanaque...* Op Cit.

polemizava a música como grande arte. Polemizava também a educação das moças que cada vez mais se encantavam pelo ritmo do *rock* que se radicalizava mais à medida que se ambientava nos formatos eminentemente brasileiros. Atendia a determinado projeto da artista Rita Lee “de colocar o fruto proibido ao alcance de todos” e auferia lucros com ele numa parceria que a partir dali ganharia grande importância para explicar a trajetória ascendente de sucesso e popularização da artista e seu segmento de escuta musical, o *rock*. Àquela altura, a artista Rita Lee era a única contratada da gravadora Som Livre e anualmente teria sistematicamente canções suas vinculadas a personagens das novelas globais.

O ano de 1975 começa para Rita Lee e o Tutti Frutti com a participação no 1.º *Hollywood Rock* e termina com a gravadora Som Livre auferindo a venda de mais de 200 mil discos do álbum *Fruto proibido* e, naturalmente, na novela da Rede Globo *O Grito* estava presente outra canção de Rita Lee, *Lá vou eu*,⁷⁷ que efetivava um forte vínculo com a cidade de São Paulo. O entusiasta do *rock*, Ezequiel Neves comenta que “faz parte [da novela] coisa nenhuma, acaba é roubando a novela toda: O Grito é Lá vou eu”⁷⁸. Trata-se de uma canção composta sob encomenda, e que jamais fez parte do repertório da artista em suas gravações posteriores.

Além de conhecer Roberto de Carvalho naquele período, as dificuldades com a gravação de um novo disco e o fato de Rita Lee ser presa contribuíram para um ano conturbado e cheios de contradições. No início do ano de 1976 a cidade do Rio de Janeiro acaba se convertendo para Rita Lee em um cenário importante. Até março a banda trocava o baterista Franklin por Sergio Della Monica e no mês de maio o Ginásio da Portuguesa assistiu a um show de Rita Lee e o *Tutti Frutti*.

Ainda nesse ano, Rita vai a um show de Ney Matogrosso no Museu de Arte Moderna – MAM – do Rio. Neste show em que ela é apresentada pela primeira vez a

⁷⁷ A canção *Lá vou eu* somente foi gravada no ano de 2002 em álbum ao vivo de Zélia Duncan *Sortimento vivo* Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/sortimento-vivo-> acessado em 21 de maio de 2013.

Num apartamento / Perdido na cidade / Alguém está tentando acreditar / Que as coisas vão melhorar / Ultimamente / A gente não consegue / Ficar indiferente / Debaixo desse céu / Do meu apartamento / Você não sabe o quanto eu voei / O quanto me aproximei / De lá da Terra / As luzes da cidade / Não chegam nas estrelas / Sem antes me buscar / E na medida do impossível / Tá dando pra se viver / Na cidade de São Paulo / O amor é imprevisível como você / E eu / E o céu // Lá vou eu / Com o que Deus me deu / Escutando o som / Conquistando o céu / Desprezando o chão / Da janela do sétimo andar / Sem elevador / E a cara feia do zelador / Venha correndo / Venha, venha me dar amor.

⁷⁸ NEVES, Ezequiel Apud MUGNAINI JR, Ayrton. *O futuro me absolve*. São Paulo: Nova Sampa, 1995, p.75.

Roberto de Carvalho, acaba ganhando de presente do guitarrista uma meia retirada de seu pé.⁷⁹

De acordo com Airton Mugnaini, a primeira metade do ano de 1976 foi feita de algumas frustrações. Em 14 de maio deveriam se apresentar no *Canto do Rio FC*, mas Rita, após subir ao palco, não consegue apresentar o show. As informações do hospital são de um quadro de anemia e stress. Outros *shows* em que o *Tutti Frutti* deveria se apresentar, foram cancelados em função de recomendações médicas e seu quadro geral acabou prejudicando a gravação do novo disco programado para aquele ano: *Entradas e bandeiras*⁸⁰.

Apesar disto, no final de maio, Rita Lee e o *Tutti Frutti* ao mesmo tempo em que gravavam o próximo disco, não quiseram ficar de fora do primeiro dos grandes festivais ao ar livre de *rock*, o *Festival de Saquarema*, no Rio, que teria Raul Seixas, Ronaldo Resedá, *Made in Brazil*, entre outros. A revista *Música* noticiou que a cidade de Saquarema viveu os dias 21, 22 e 23 de maio em uma agitação tão grande que já os acrescentou em sua história. Tendo cerca de dez mil habitantes (dados da época), foi sacudida de repente por 40 mil pessoas, gente vinda de muitos lugares diferentes, atraída por dois grandes acontecimentos: o 2.º *Campeonato de Surf*, que escolheu um campeão para representar o Brasil no Havaí, e o 1.º *Festival de Rock*, que reuniu muitos músicos, técnicos, público, enfim, tudo o que um festival ao ar livre necessita para acontecer.⁸¹

Depois do mal fadado festival abortado de Guarapari, em 1971, que deveria ter sido o Woodstock brasileiro, mas acabou cancelado pela polícia e pela falta de estrutura do local, o Festival de Saquarema se efetivava somente cinco anos depois da primeira tentativa de reunir a cultura jovem.⁸² Rita Lee só chegou no domingo, de avião, e encerrou o festival. Porém, sua equipe de produção, com a participação de sua equipe de *rodies*, chegou a Saquarema uma semana antes do festival e ajudou muito na organização de tudo.

A telenovela da Rede Globo de televisão, *O Casarão*, que começa no início de junho, inclui uma canção nova de Rita Lee, chamada *Coisas da vida*. Tal estratégia preparava a promoção do lançamento do disco *Entradas e bandeiras* que aconteceria no

⁷⁹ MUGNAINI JR, Ayrton. O futuro me absolve. São Paulo: Nova Sampa, 1995. p.75.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ *Revista Música*. n.º 2, julho, 1976.

⁸² Erasmo Carlos enfatiza muito o fato destes shows ao ar livre serem identificados com a cultura não só jovem, mas com uma memória que os liga ao clima hippie. CARLOS, Erasmo. *Minha fama de mau*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009 p.212.

mês de julho, como já vinha ocorrendo na gravadora Som Livre. Rita Lee se encontrava internada na fase de finalização dos trabalhos do disco, e mais tarde, em momentos diferentes, relatou seu descontentamento com o resultado final do trabalho:

Detesto este disco, nem ouço. Detesto desde a capa, que a Mônica escolheu: eu estou muito séria, muito circunspecta. Me senti traída pelo Tutti Frutti. Disse pra eles: - vocês fizeram uma sujeira comigo, tchau, vou dar um tempo.⁸³

Pouco depois ainda detalhou mais fatos do ocorrido já no contexto de explicações de como se deu a separação entre ela e os rapazes do Tutti Frutti.

A fase seguinte ao Fruto proibido foi o Entradas e bandeiras, que, como disco registrou uma fase horrorosa, totalmente desequilibrada, confusa, veja e ouça o disco e cuidado com as contra indicações. Começou que eu fui parar no hospital, não pude fazer a mixagem e aí mudaram tudo, tiraram vozes e foi uma confusão total, apesar de ter músicas muito boas, mas mal aproveitadas, sem controle.⁸⁴

O disco *Entradas e bandeiras* foi lançado em julho, pela Som Livre, e apesar dos problemas apontados vendeu bem,⁸⁵ graças à divulgação consistente que recebeu e às práticas de mercado da Sigla; no entanto a Phonogram lança no mesmo mês, como forma de concorrência, um disco de coletânea, que se aproveitava da projeção de Rita Lee. No disco *O melhor de Rita Lee*⁸⁶, lançado pelo selo Fontana, aproveitam-se os fonogramas dos dois discos anteriores de Rita, quando ainda era contratada da empresa. Apostam-se no hit de *Mamãe natureza* (Rita Lee) como faixa de abertura, entre outras retiradas de ambos os álbuns. O responsável pelo corte e edição, Joaquim Figueira, equivocadamente insere a canção *José* (Georges Moustaki-versão Nara Leão) e sua pretensa continuação, a canção *De novo aqui meu bom José* (Arnaldo Baptista, Rita Lee, Arnolphi Lima, Sergio Baptista), como partes de uma mesma lógica composicional. Esta última foi gravada com *Os Mutantes*, na forma de deboche sobre a interferência que Rita Lee sofreu naquela canção por parte da gravadora. Havia no disco

⁸³ JONES, Rita Lee Apud BAHIANA, Ana Maria. Essa tal de Rita Lee. *Jornal de Música e som*. n° 34, Setembro, 1977.

⁸⁴ JONES, Rita Lee. Apud LESTINGE, Roberto In: *Violão e guitarra*. Especial Rita Lee. São Paulo: Abril Cultural Ltda, n°14, 1979, p.16.

⁸⁵ São noventa mil cópias do disco *Entradas e Bandeiras* contra sessenta mil cópias do disco *Fruto Proibido*, do ano anterior. Poderia haver um número mais expressivo se a Phonogram não houvesse lançado também seu disco naquele ano. Outra estratégia que a Som Livre colocou em prática junto aos lojistas para se defender da concorrência no caso de Rita Lee, foi condicionar as vendas dos discos com temas de novelas a uma porcentagem de discos da artista. Dados da revista Exame. Um fenômeno que a crise do disco não ofuscou. *Exame*. São Paulo: Abril, 16 de dezembro de 1981, p.30.

⁸⁶ LEE, Rita. *O Melhor de Rita Lee*. Fontana. 1976, n° 6470571.

coletânea uma canção denominada *Calma* (Arnaldo Baptista). Sua letra dizia “Calma/ calma sinto/ Mas tudo que eu quero, é só fugir de você/ calma, calma, baby/ A vida é tão longa/ é que eu/ Eu quero seguindo só, e eu não vou mais viver ao lado de ninguém / baba/ baba/ Aqui eu me despeço/ baba/ baba / Não vá se aborrecer não.”⁸⁷ Interpretada por Rita Lee, ela era uma despedida, no contexto deste disco ela acabava se convertendo numa franca tentativa de exploração comercial da indústria fonográfica sobre um vínculo que Rita Lee manteria com seu conjunto anterior. A sugestão que a letra pressupunha – pretensamente biográfica – seria sobre uma espécie de despedida da cantora, da própria gravadora.

O disco *Entradas e bandeiras*, apesar de enfrentar alguns problemas com a produção, sai com a perspectiva de se colocar Rita Lee como interlocutora que assume e representa um segmento de mercado, o *rock*. Na elaboração da imagem, ela é como o bandeirante paulista que abre as picadas e caminhos que são metaforicamente as entradas pelas quais o gênero deve passar na terra do samba, da Bossa Nova e da MPB. E a bandeira é o próprio modo de vida que o *rock*, enquanto modelo de comportamento, sugere.⁸⁸ Definida com *band-leader* de seu próprio conjunto, a metáfora se completa quando se vê a agenda de shows que levaria o grupo e sua música até o interior do Brasil e às cidades fora do eixo do Sudeste.⁸⁹ Além disso, a percepção da imprensa é que boa parte das letras das canções respondem às indagações mais correntes sobre a insistente comparação entre ela e ela mesma em seu passado mutante.⁹⁰ Neste disco a canção que problematiza este universo de questões é:

Corista de Rock (Rita Lee, Luis Sérgio Carlini)

Disseram que o palco não é mais aquele lugar / Mas do jeito que a gente me olha de frente / Como eu vou parar? / Pois eu sou corista num grupo de rock / Que tem pra valer / Um ponto de vista que não se limita / De ser ou não ser / Prefiro ser os dois / Não venha me dizer do meu compromisso / Com isso ou aquilo / Se o que a gente quer não deixa de ser / um belo motivo / Pra se festejar de modo indiscreto / O que vai nascer / E todas as histórias que o mundo imagina / pra sobreviver / Prefiro não

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ LEE, Rita. *Entradas e bandeiras*. Som Livre, 1976, nº 403.6090.

⁸⁹ Litoral paulista, Salvador e cidades do norte e nordeste “Para firmar nossa imagem nessa nova fase”. MARINHO, Flávio. Rita Lee Entradas e Bandeiras. *Ilusão*. São Paulo: Editora Abril. 1ª quinzena. Agosto, 1976.

⁹⁰ “Valorizado somente após as bênçãos do tropicalismo, o iêiêiê, a Jovem guarda ou enfim o rock nacional expande-se através de seus estreitos limites, [...] Rita Lee fixou seu particular estilo sonoro no rock simples e dançável.” Cf. SOUZA, Tárík de. *Entradas e Bandeiras*. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 28 de julho, 1976, ed. 412 p.103.

saber / O que eu era ou sou por enquanto / É tudo aquilo que eu digo e canto / Com um pouco de espanto / Num palco ou num canto⁹¹

Rita Lee assina em parceria com Luis Sérgio Carlini esta letra, que parte da afirmação realizada pelo enunciador do texto, ilustrando um discurso de terceiros que expressa uma opinião pública, ou da sociedade, a respeito da não valorização do palco e portanto da carreira artística como opção interessante de realização. O palco funciona como uma metáfora explícita da carreira artística. Esse recurso de representar o discurso do outro, além de recorrente na obra composicional de Rita Lee, constrói uma polarização entre o eu e o mundo social. Esta polarização faz com que a primeira frase, enunciada no passado imperfeito, funcione como uma espécie de referencial externo contra o qual todo o projeto narrativo se desenvolverá, tendo em vista que todo restante do tempo a narrativa se encontra no presente e enunciada na primeira pessoa. O auto questionamento sobre a manutenção da carreira, apesar de opiniões em contrário, é expresso pela segunda frase, que remete à ligação artista-plateia e se conclui no questionamento da frase “Como eu vou parar?”. Tal frase é interrogativa e também se constitui como uma resposta que se oferece à retórica inicialmente estabelecida. Uma autodefinição se estabelece no trecho “Pois eu sou corista num grupo de rock / Que tem pra valer / Um ponto de vista que não se limita / De ser ou não ser”. Tais frases são também uma definição do “nós” e do trabalho dos integrantes da banda.

Um problema maior e de cunho existencial é apontado como o motivo mobilizador da perspectiva da banda: o “ser” ou o “não ser” é tido como problema ultrapassado e limitador e colocado desta forma fica relativizado. Para o sujeito que enuncia, o texto constrói um lugar de superação desta marca classificatória que as definições de “ser” ou “não ser” trariam. Isso ocorre quando afirma exclamativamente na frase “Prefiro ser os dois!”. Em um primeiro momento isso provoca um deslocamento de sentido, tendo em vista que ser os dois provoca um paradoxo lógico na compreensão do dito: como “ser” o “não ser”? O *non sense* da afirmação introduz entre o enunciador e o destinatário/ouvinte uma tensão que pode se resolver pelo enfrentamento ou pela conexão de perspectiva paroxística, com o destinatário se reconhecendo ou se identificando com esta confusão conceitual. Uma identificação direta pode se desenvolver aí, caso o ato de cantar seja significativo ou valorizado pelo destinatário, mais adiante será visto como isso pode ocorrer. Faça-se um parêntese.

⁹¹ LEE, Rita; SÉRGIO, Luis. Corista de rock. *Entradas e bandeiras*. Som Livre, 1976, n° 403.6090.

Mina Carson, Tisa Lewis e Susan M Shaw demonstraram como a identidade feminina para instrumentistas em bandas de *rock*⁹² era relativamente rara e que o natural eram as mulheres assumirem as posições de intérpretes e realizadoras de performances ilustrativas tal como as empresas encaminham as mulheres para os cargos de secretariado executivo. Desta forma, era comum que as mulheres reconhecessem sua identidade de gênero, como fundamental na ocupação de cancionista do *rock*, em posição de enfrentamento com as posições familiares; ao entrevistarem inúmeras mulheres que participaram do *rock* nos anos 1970, depararam-se com Débora Frost, uma das entrevistadas que descreveu o *rock*, que para ela, representou uma vida "mais livre", uma rejeição das "convenções burguesas" com as quais tinha crescido e "detestava".⁹³

Esta mulher, como outras entrevistadas, acabou reinterpretando experiências que sugeriam que para meninas e meninos foram entregues diferentes ingressos de relação com a música e com o mundo. É quanto ao nível da escrita cancional que Carson, Lewis e Shaw demonstram o quanto além da especificidade ou do nível do sonho feminino pairam modelos de cancionistas como Carole King, Aretha Franklin e sua banda, assim *Os Beatles* figuram como formadores de uma nova sensibilidade *pop* que as permitiam se projetar neste espaço e se ver autorepresentadas.⁹⁴ Desta forma, o fato de serem mulheres, que almejavam ao trabalho cancional, transformava em fundamental esta percepção de que como cantoras, coristas e participantes de grupos elas teriam como se encaixar para refutar os antigos valores burgueses considerados por elas detestáveis.

Nesta perspectiva é impossível deixar de perceber o caráter profundamente autobiográfico desta canção, tendo em vista que a artista Rita Lee e sua banda possuem as mesmas características descritas pelo enunciador/intérprete. Até então, poucas eram as cantoras em bandas de *rock* no país e uma trajetória é sugerida em suas canções neste álbum, em particular, na tentativa de uma escrita de si mesma, e por conseqüência, do grupo que se auto define por meio de sua *crooner*. A escolha da palavra corista indica inclusive o caráter coletivo de seu canto, ao contrário de palavras que poderiam ser empregadas nesta autodefinição, como cantora, intérprete ou *rockstar*.

Segundo Angela de Castro Gomes, a escrita de si é muito mais um "...trabalho de ordenar, rearranjar e significar o trajeto de uma vida no suporte do texto, criando-se

⁹² CARSON, Mina; Lewis, Tisa; SHAW, Susan M. *Girls in rock! Fifty years of woman making music*. University Press Kentucky, 2004 [kindle location 857-866].

⁹³Ibidem, [kindle location 1143].

⁹⁴Ibidem, [kindle location 905].

através dele, um autor e uma narrativa.”⁹⁵ A parceria de Rita Lee e Luis Carlini representa nesta autoria um fazer comum narrativo de constituição de um campo dos indivíduos frente à sociedade circundante que opera distinções denunciadas e combatidas pelo discurso narrativo que referencia sua própria identidade e mesmo o direito de ser. A escrita de si, que neste caso se vale da indústria fonográfica para se perpetuar, cristaliza uma identidade e situa uma forma que inverte a lógica de se comportar e sentir.

Uma ideia que se alimenta do entendimento de que a escrita de si foi mobilizada pelos indivíduos modernos com múltiplas intenções, entre as quais a de permitir o autoconhecimento, o prazer, a catarse, a comunicação consigo mesmo e com os outros. Uma modalidade de ação que permitiria a seu autor uma mudança e/ou um controle maior sobre a própria vida, numa dimensão quer religiosa, quer laica⁹⁶.

Nas cápsulas de textos que são suas canções se entrevê uma identidade que é construída à medida que Rita Lee autora/letrista possui um distanciamento do sujeito/personagem da narrativa, a corista de *rock* da canção, mesmo que no ato da performance ambas estejam unidas. Tal distanciamento se opera em função da dimensão retrospectiva decorrente da necessidade de explicação das trajetórias dos indivíduos e que se caracteriza como própria das sociedades modernas que algumas vezes se consagram ao individualismo.⁹⁷

Outras canções do disco *Entradas e bandeiras* possuem a mesma perspectiva de uma problematização do ato de cantar e fazer sucesso, e suas incertezas frente a uma sociedade supra representada fora do espaço da canção. Além de *Corista de rock*, as canções *Com a boca no mundo* (Rita Lee, Tico-Tico, Luis Sérgio Carlini), *Troca-toca* (Rita Lee), *Departamento de Criação* (Rita Lee, Lee Marcucci, Luis Sérgio Carlini), e *Superestafa* (Luis Sérgio Carlini, Lee Marcucci, Paulo Coelho), tocam nos problemas vivenciados pelos músicos, como questionamentos sobre a falta de estabilidade econômica, romances, crítica musical e o ambiente de *shows* das *turnês*.

Assim, nas letras do disco aludido, ao afirmar um discurso comunal frente às expectativas societárias, um contradiscurso se faz na contramão do modernismo individualista. As práticas culturais que são estas escritas de si funcionam não somente

⁹⁵ GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p.16.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Descodificada, a expressão é encarada como de sentimentos e condições íntimas, tornando-se perigosa para quem a efetua e invasiva para quem a assiste, é, portanto, evitada e colocada separadamente no domínio da arte. Cf. SENNET, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

na canção *Corista de rock*, mas em muitas outras deste disco, como já funcionavam desde a canção *Mamãe Natureza*, em menor escala.

A enunciadora afirma: “Não venha me dizer do meu compromisso/ Com isso ou aquilo” como uma resposta aos interlocutores na sociedade e não necessariamente dirigida ao destinatário/ouvinte. As respostas oferecidas a este metadiscorso supra representado, que ocorre nas frases “Se o que a gente quer não deixa de ser / um belo motivo / Pra se festejar de modo indiscreto / O que vai nascer”, são referentes à identidade e desejos do grupo musical em questão, mas funcionam de modo generalizante onde a dimensão do querer e o festejo indiscreto se vinculam numa possibilidade de identificação a muitos outros ouvintes e sujeitos no contexto de repressão dos desejos e falares que a sociedade impõe de modo amplo, e ao regime ditatorial, de modo específico nas censuras aos conteúdos potencialmente “perigosos à moral”.⁹⁸

A projeção para o futuro destas ações das potências do desejo e do festejo, sinalizada pelo nascimento de algo ainda indeterminado – “.../o que vai nascer” – indica uma inversão de perspectiva que tinha o passado como referencial, muito embora o discurso seja enunciado no tempo presente.

A autodefinição existente na frase “O que eu era ou sou por enquanto”, que se situa entre o passado e o presente do ser ou não ser do enunciador, soluciona-se enquanto problema ou tensão inserida anteriormente na frase “Prefiro ser os dois”, à medida que é resumida nas duas potências possíveis da performance da intérprete: o ato de dizer e de cantar.

Rita Lee chega a uma síntese que comenta sua posição e identidade, que se expressa por meio de seu dizer e seu cantar. A voz que canta e a voz que canta dentro da voz⁹⁹ se confundem no jogo de passado e presente, pois resumem uma tentativa de compressão de todos os estilos e formas do *rock n’ roll* do passado, captado na trajetória da artista, em particular, e do grupo coletivamente.

Situado nesta perspectiva fica mais claro outro trecho do álbum anterior de Rita Lee com o Tutti Frutti: “Um mistério/ Uma moda que passou” –, o passado apesar de findo não é tomado como morto, ou inerte, ele vive por meio dos músicos e suas atuações e performances no presente.

⁹⁸ BECKER, Howard S. Cultura de um grupo desviante: o músico de casa noturna. In: *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 pp.89-110.

⁹⁹ TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2002, p.15.

Nas frases “É tudo aquilo que eu digo e canto [...] / Num palco ou num canto” a palavra canto assume, portanto, uma polissemia que permite outras interpretações. Ela funciona como expressão e significação do direito de estar no mundo, com sentido inequívoco na primeira frase em que aparece, pois está relacionada ao ato de dizer. Ou ainda, na segunda frase em que a palavra é usada, funciona como oposição ao lugar físico do palco podendo ser interpretada como designativo de um espaço, “o canto”, sem significação de realização profissional. Está colocado ao longo de todo o percurso narrativo o problema do ser e do não ser, do estar ou não na posição de corista numa banda, e da adequação que isto pode ter aos olhos do meta personagem externo que critica ou cobra valores.

Esta polemização relativiza, portanto, o ser que canta ou não canta, e que pode estar “com um pouco de espanto” no palco ou num canto de si ou dos outros. A palavra “canto” nesta última frase da letra da canção pode assumir um valor novamente de canto como expressão, meio pelo qual se transmite as mensagens que se deseja e se perpetua no mundo. A escrita de si mesmo, seu direito de identidade, replicando-se na canção e no poder de seu canto.

O discurso efetuado por Rita Lee Jones em seu projeto narrativo se coloca de forma reativa na frase, “aqueles que disseram” sobre a realidade do palco. Reativa também a sujeitos indeterminados que na frase “Não venha me dizer do meu compromisso” se supõe que interfeririam no trabalho artístico. Por fim, ela é prescritiva quanto ao discurso social genérico “E todas as histórias que o mundo imagina/ pra sobreviver”, ao qual é respondido respectivamente com o desejo e afirmação do ser, por ela mesma que afirma o direito ao festejo indiscreto, e por fim o poder de dizer e de cantar. A sociedade aí se encontra representada como o outro, projeto narrativo que se efetiva completamente na frase “O que eu era ou sou por enquanto é tudo aquilo que eu digo e canto”, e demarca a resolução da tensão entre aqueles que se identificam com este direito ao canto e os que estão fora do universo de sentidos da vida do indivíduo Rita Lee Jones, que como artista expressa seu dizer. Esta demarcação e ajuste oferecem uma regularidade sonora e equiparação entre melodia e tema da letra, e onde a forma de dizer é tão importante quanto o que é dito.

O único momento em que Rita Lee, em sua performance, altera seu timbre é somente quando pronuncia a palavra “rock” em registro mais basal ou de peito, em que a coloração é mais escura remetendo às dicções do blues e um canto mais masculinizado. Uma espécie de diálogo-monólogo que acontece até a frase “O que eu

era ou sou por enquanto”, quando outro canto surge. Canto que preserva a tematização, mas passional o suficiente para ser reconhecido como um canto com elementos mínimos de virtuosismo. O canto da última parte da canção atenua a crueza do diálogo anterior, ao mesmo tempo em que contrasta com a voz das guitarras que lhe sucedem explorando cromatizações e dissonâncias deste delicado arranjo em que se utilizam de acordes em modo menor e sustentados, mas nem por isso perdem em potência sonora.

Toda a tematização da canção ocorre de modo a construir uma contraposição entre o cantar e o calar. Ao dilema do “ser” e do “não ser” da canção se responde com a assertiva de corista de *rock* numa banda de atitude. O eu-lírico criado por Rita Lee e Sergio se encontra em profunda indefinição com o sentido das temporalidades: passado, presente e futuro. Nesse sentido, o *rock* funciona enquanto estilo ou segmento musical que mantém a coesão do sujeito enunciador e a cadência rítmica estabelecida pelo arranjo em conjunto com a percussão que produz um pulso rítmico constante e integrador. Mais do que isso, a ênfase no poder do cantar (dizer) funciona como o elo de manutenção de uma identidade frente à mudança ou às expectativas da sociedade.¹⁰⁰

O disco *Entradas e bandeiras*, apesar de apresentar vendas expressivas, não é recebido como um dos melhores trabalhos e produz mesmo uma espécie de anticlímax quanto à capacidade criativa de Rita Lee e banda, que sofriam com as críticas e comparações naquele momento. A canção *Departamento de criação* (Rita Lee, Lee Marcucci, Luis Sérgio Carlini) ficou registrada neste álbum como uma resposta às desqualificações que vinham sofrendo, e que revelam um grande mal-estar quanto à recepção daquele disco em particular.¹⁰¹

No entanto, o show *Entradas e bandeiras* estava pronto e sua estreia no teatro Aquarius foi noticiada em 17 de agosto 1976. A preocupação era responder às expectativas do público que esperava um segundo *Fruto Proibido*. Contraditoriamente, também contava com inúmeros elogios da imprensa – a mesma imprensa que cobrava de Rita uma posição – ao que se considerava um dos maiores *shows*, e com estrutura suficiente para viajar por todo o Brasil. Indagada, Rita Lee responde de modo a alfinetar os *Mutantes* e justificar o despojamento com que viria o disco de 1976, um tanto quanto cru.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Trabalhos que abordaram o assunto na perspectiva da publicação editorial de Rita Lee mostram a vívida tensão entre o jogo de crítica musical e discográfica e criação a que são submetidos os músicos envolvidos e com a carreira da mulher que se aventura no rock. Cf. TEIXEIRA, Arthur Correia. *Rita Lee: Departamento de criação*. Belo Horizonte: UNI-BH - Centro Universitário de Belo Horizonte, 2006, [Monografia de conclusão de curso em Comunicação social].

Nossa intenção nunca foi fazer um trabalho difícil nem dizer bobagens só para simplificar demais as coisas. [...] E mais importante do que nunca, não deixar de lado o aspecto comercial da questão, porque além de artistas somos público, e estamos conscientes do que o público gosta. Seria um gesto sádico não dar o que o público pede. É muito mais gostoso, fácil, confortável mas profundamente inconsequente tocar para um pequeno grupo de amigos ou fanzocas onde os músicos fariam seus monólogos experimentais pseudo-virtuosistas. Sair pela estrada com sete toneladas de bandeiras dá muito mais prazer.¹⁰²

Nesta fala que se contrapõe à proposta estética e de atuação comunicacional do grupo *Os Mutantes*, Rita Lee explicita um reajuste de sua imagem que se adéqua à expectativa social sobre a audiência do público e às características de sua empresa musical. A responsabilidade bate à porta, com o sucesso do *rock* sendo ouvido entre outros públicos, mas a “bandeira”, metáfora para o prazer, continua viva.

A saída para a estrada com a turnê *Entradas e bandeiras*, no entanto, não se efetivou da maneira como fora planejada. Em agosto daquele ano, ainda antes de sua prisão, uma matéria do jornal *O Globo* polemizava a primeira gravidez de Rita Lee, contrapondo-a a sua atuação artística.¹⁰³

Rebeldia e inconformismo são alguns dos “pontos de venda” mais fortes para os artistas criadores que se dirigem às novas gerações. Mas – incompreensivelmente – torna-se difícil associar este vigor a filhos e família, que são sempre entendidos como instituições sólidas, imutáveis e base do establishment; quando na verdade, cabe às novas gerações modificar e aprimorar tornando mais livre, aberta e feliz e solidária a família.¹⁰⁴

Erasmus Carlos, Luis Gonzaga Junior e Leila Diniz são apontados como exemplo das rebeldias que não se extinguiram com a vinda dos filhos e num texto auto reflexivo, no qual Rita Lee não participa com nenhuma declaração, o colunista didaticamente recomenda:

Você, jovem roqueirinho amigo, não caia na bobagem e no esquematismo de achar que sua sempre livre e rebelde ídola Rita Lee “encareteou e entrou no sistema”; ela está apenas começando a colher os frutos de sabor mais doce que a árvore da vida tem para oferecer, e que ficam ainda mais doces quando temperados com o amor e a liberdade.¹⁰⁵

¹⁰² ENTRADAS e bandeiras: um show para agradar gregos e troianos. *Hoje*. São Paulo. 17 de agosto, 1976.

¹⁰³ Pais, filhos, artistas, amor, liberdade etc... *O Globo*. Rio de Janeiro, 22 agosto, 1976.

¹⁰⁴ Idem

¹⁰⁵ Idem.

O discurso que procurava escapar de um moralismo acabava retratando uma Rita Lee que apesar de possuir uma determinada imagem, esperava um filho e, esperava-se, responderia como se esperava a essa nova demanda.

Não vou chegar aos extremos da boboquice de querer saber se é possível ser mãe e artista ao mesmo tempo. Por que não perguntam se é difícil ser mãe e operária ao mesmo tempo? Ou mãe e engenheira? Ou mãe e dentista?

Filhos – para pessoas que vivem de sua sensibilidade, emoção e criatividade como os artistas – representam os mais doces e formidáveis estímulos para o despertar das ternuras escondidas, dos carinhos guardados e dos zelos disfarçados das lutas cotidianas e massacres a que somos submetidos. São os filhos que adoçam os corações que todo o dia endurecem em busca da sobrevivência.¹⁰⁶

Como se vê, a doçura é o que se espera de uma mãe. Que se abrande um coração turbulento pela chegada de sua prole. Se o moralismo é contornado, não o é a recorrência à imagem da mãe doce e terna. Várias imagens ambivalentes nascem a partir daí, do fato de se fazer *rock* e ser mulher; e não só mulher, mãe. Imagens que se reforçam em sua ambivalência logo depois de alguns dias, quando o fato da prisão por porte de tóxicos de Rita Lee Jones vai a público.

Segundo Carlos Calado, Rita Lee Jones foi detida na casa da rua Pelotas, da Vila Mariana, no dia 24 de agosto, quando os policiais bateram a sua porta com um mandato de busca e apreensão. O biógrafo afirma que o fato de estar grávida deu à Rita certa tranquilidade, pois a artista tinha decidido parar com os usos de entorpecentes, e mesmo cigarros comuns. A declaração dada à polícia por Rita Lee e reproduzida por Calado, explicaria o fato da artista ter se complicado mais à frente, pois funcionou como confissão do uso, pela qual ela foi coagida a assinar por escrito o reconhecimento de ter a droga em casa. Segundo o autor, na ocasião a artista teria dito que “Se vocês tivessem passado aqui uns meses atrás, teriam achado bem mais de um quilo. Mas agora não tem nada...”¹⁰⁷

Uma torrente de notícias se segue e uma nota na *Folha de São Paulo*, no dia 25 de agosto, informa no dia seguinte a prisão. Outra nota no dia seguinte, 26, pelo mesmo periódico inventaria o interrogatório. O jornal *O Estado de São Paulo*, de 27 de agosto, anuncia sua transferência para o presídio feminino. No mesmo dia o jornal *O Globo*

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1995 p.321.

complementa informações sobre a transferência apresentando a ordem do juiz Antonio Aurélio Maciel de que Rita Lee aguarde pelo julgamento em regime fechado. Nova nota da *Folha de São Paulo* no dia 27 acrescenta detalhes dos depoimentos sobre a apreensão de maconha com o baterista Antonio Carlos Fernandes. Novamente a *Folha de São Paulo* dá outra nota sobre a negativa do promotor para o relaxamento de prisão solicitado pela defesa.¹⁰⁸

Em 1.º de setembro, a revista *Veja* recupera as informações dos jornais e remete o caso à prisão ocorrida de Gilberto Gil pelo uso de entorpecentes em Florianópolis como o mais novo interesse da polícia.¹⁰⁹ Os palcos noturnos começam agora ser escrutinados e os artistas visados, com possibilidades de prisões e penas exemplares. O *Jornal do Brasil* por meio de nota escrita na coluna de Tárík de Souza tomava partido pela classe profissional artística brasileira e informava de forma discreta a prisão.

Com a prisão de Rita Lee e suas empresárias, fica mais uma vez caracterizado um comportamento da polícia: uma preferência na repressão de tóxicos pela fama, e fragilidade de meios de defesa dos artistas. Dirigidos a uma outra classe de profissionais evidentemente este tipo de trabalho nunca abandonaria a rotina de pequenas notas nas páginas apropriadas. As manchetes, ao que se deduz para alguns ainda simbolizam eficiência.¹¹⁰

Cerca de um mês antes da prisão de Rita Lee, em um hotel em Florianópolis, foi dada voz de prisão a Caetano Veloso e Gilberto Gil pelo mesmo motivo, embora tenham sido retidos para inquérito somente o baterista e Gilberto Gil, apreendidos como portadores de maconha. A promotoria, depois de instaurado o processo, requer a condenação de Gilberto Gil nos seguintes termos:

Tratou-se de um simples caso de corriqueiro flagrante de tóxicos que conseguiu ultrapassar fronteiras e todavia envolveu um ídolo da música popular brasileira. Contudo *não foi este o cidadão* que foi preso em flagrante no delito de portador da erva maldita, que tanta infelicidade está causando a tantos lares pelo Brasil. *Não foi o artista Gilberto Gil, e sim o criminoso Gil Passos Gil Moreira*, que ao invés de difundir sua brilhante música, encontrava-se talvez inconscientemente fazendo difusão da droga tão combatida nos dias atuais. Temos essa certeza excelência, que *este fato servirá também como exemplo*

¹⁰⁸ PRESA a cantora Rita Lee. *Folha de São Paulo* São Paulo. 25 de agosto, 1976.

RITA LEE vai ser interrogada hoje, na 20ª Vara Criminal. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 26 de agosto, 1976. -- A JUSTIÇA transfere Rita Lee para o presídio feminino. *Estado de São Paulo* São Paulo. 27 de agosto, 1976. -- RITA LEE nega uso de cigarro, mesmo que comum. *Folha de São Paulo* São Paulo. 27 de agosto, 1976. -- PROMOTOR quer manter Rita presa. *Folha de São Paulo* São Paulo. 31 de agosto, 1976.

¹⁰⁹ DE NOVO no palco. *Veja*. São Paulo: Editora Abril. Ed 417 01 de setembro 1976.

¹¹⁰ MÚSICA popular - arte e poder. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 29 de agosto, 1976. p.10.

a esta mocidade que acompanha temerosa a conclusão deste inquérito. Afinal pedimos a condenação de réu Gilberto Passos Gil Moreira nas penas do artigo nº 281 parágrafo 1º inciso III do código penal¹¹¹ para que produza efeitos.¹¹²

A separação, realizada pelo promotor, do artista de sua persona física, mostra como, na mentalidade policial e jurídica, a associação de artistas ao tóxico, e sua consequente condenação judicial, poderia funcionar como ato didático capaz de imprimir na juventude que acompanhava esses ídolos o temor pelo porte de drogas. O ato de porte de cerca de três cigarros de maconha implicaram para Gilberto Gil uma pena que apesar de branda, não permitiu apelações. O juiz representante do Ministério Público acatou a condenação, no entanto ponderou e optou por uma pena que não se resumia ao encarceramento sumário.

Não há dúvida que estamos infelizmente na era dos tóxicos, que é um fenômeno de características universais. Temos que combatê-lo, mas nunca sob o enfoque da pura repressão. Devemos fomentar clínicas especializadas e desenvolver a mais ampla educação do povo através dos meios de comunicação ao nosso alcance. O indiciado é compositor e cantor, exerce pois uma atividade profissional digna, e o faz aliás com invulgar brilhantismo desfrutando de largo renome nacional e mesmo internacional. Sua conduta é exemplar não é um marginal e sim um dependente físico e psíquico do uso do tóxico. Cumpre pois antes de puni-lo, recuperá-lo para permitir que o seu grupo de artistas possa difundir pelo país sua *música tão representativa dos nossos costumes, das nossas mais autênticas tradições.*¹¹³

A relatoria final do processo com o encaminhamento da pena imputada pelo juiz, e registrada pelo escrivão, assim ficou definida:

Após a sua prisão e entre suas primeiras declarações feitas a imprensa, Gilberto Gil declarou que “gostava da maconha, e que seu uso não lhe fazia mal, e nem lhe levava a fazer ao mal” Em juízo Gilberto Gil declarou que o uso da maconha “o auxiliava sensivelmente na introspecção mística”. Assim as *primeiras palavras de Gilberto Gil podem ter a mesma ressonância rítmica e poética de Refazenda, o abacateiro*, mas não encontra ressonância na ciência e experiência humana. Apesar disso não se pode afirmar que Gilberto Gil, uma das mais líndimas expressões da música popular brasileira, incontestemente *ídolo da juventude, seja um apologista inconsciente*

¹¹¹ CP - Decreto Lei nº 2.848 de 07 de Dezembro de 1940.

III - traz consigo, para uso próprio, substância entorpecente ou que determine dependência física ou psíquica; (Redação dada pela Lei nº 5.726, de 1971.disponível em <http://www010.dataprev.gov.br/sislex/paginas/42/1971/5726.html> Acessado em 12 de agosto de 2013 as 22:46 hs

¹¹² AZULAY, Tom Job. *Doces bárbaros*. Rio de Janeiro: Phonogram/ A e B Produções cinematográficas 1977 – colorido : 35 mm, 100 minutos (32:35 min).[grifos meus]

¹¹³ Idem. AZULAY, Tom Job. *Doces...* (34:12 min).

do uso de drogas. Face o exposto do mais que dos autos consta, julgo procedente denúncia para determinar a internação do denunciado Gilberto Gil no Instituto Psiquiátrico São José por período suficiente a sua recuperação.¹¹⁴

Desta forma, a julgar pelo argumento utilizado pelo juiz para justificar sua pena, compreende-se que para a justiça, a sociedade corria riscos frente à atuação de artistas que como ele, talvez até inconscientemente, realizava uma apologia às drogas, transmitida por intermédio de suas canções e atuação junto aos órgãos de imprensa com os quais entravam em contato. Nesta perspectiva esta persona artística assumida pelos cantores e compositores oferecia risco social real.

Apesar de não dispor dos autos do inquérito no caso de Rita Lee, sabe-se por meio das fontes de imprensa que o detalharam, como foi o processo de indiciamento, inquérito e pena atribuída. As informações dos autos e da pena foram publicadas na *Folha de São Paulo* no dia 02 de setembro. Novamente a *Folha* publica uma nota no dia 03 e também o *Jornal da Tarde* e o jornal *Estado de São Paulo*, que traz o maior número de informações sobre as formas de cumprimento da pena.

O juiz Antonio Aurélio Maciel, da 20ª Vara Criminal da capital, condenou ontem a cantora Rita Lee Jones, considerada a “rainha do rock brasileiro”, a cumprir um ano de reclusão, além do pagamento da multa de 50 vezes o maior salário mínimo vigente no país. O juiz concedeu a cantora os benefícios da prisão albergue, horas mais tarde transformada em prisão albergue domiciliar, por determinação do juiz corregedor dos presídios e da Polícia Judiciária Renato Laércio Tall. A cantora deixou o presídio do Hipódromo aproximadamente às 20 horas, dirigindo-se para sua residência.¹¹⁵

Ao todo, Rita Lee permaneceu 10 dias detida no presídio feminino, aguardando o julgamento da sentença. Este dado é revelador, levando-se em conta que o Conselho Superior de Magistratura manifestou-se na ocasião sobre o caso e recomendou que “os juízes utilizem o máximo possível dos chamados benefícios libertatórios (prisão albergue, suspensão, condicional da pena, livramento condicional) com o fito de se manter estável a população carcerária”.¹¹⁶ A recomendação para que a medida de prisão por porte de entorpecente não se convertesse em prática generalizada mostrava uma

¹¹⁴ Idem. AZULAY, Tom Job. *Doces...* (35:09 min). [grifos nossos]

¹¹⁵ Um ano de prisão domiciliar, a pena da artista Rita Lee. *Estado de São Paulo*. São Paulo. 03 de setembro, 1976. [grifos meus]

¹¹⁶ Rita condenada já cumpre pena na própria casa. *Folha de São Paulo* São Paulo. 03 de setembro, 1976.

preocupação dos juristas, que consideravam, sobretudo, o quanto essas prisões eram financeiramente onerosas para o Estado.

A publicidade de sua prisão havia provocado algumas mobilizações do meio artístico e da sociedade que acompanhava o desenrolar do caso. Arnaldo Baptista teria se apresentado na delegacia portando um baseado de “maconha” com o objetivo de ser preso juntamente com Rita Lee, ao que foi dissuadido pelos policiais que informaram que iriam detê-lo em cela separada da ocupada por Rita Lee.¹¹⁷ Elis Regina visitou a artista na prisão em sinal de solidariedade. O fato comentado por ambas em várias entrevistas posteriores, resultou em uma amizade e parceria artística que parecia caminhar para uma experiência mais consistente, infelizmente interrompida pela morte de Elis.¹¹⁸

O que este caso parece revelar era que um esquadrinamento do universo artístico estava em plena execução e era assegurado pela vigilância, prisão e enquadramento jurídico de alguns importantes nomes da cultura musical do país. Amparada pelos dispositivos repressores colocados à disposição pelo regime militar, essa prática visava dar visibilidade aos imputados com castigados exemplares, desconsiderando as recomendações dos juristas para que se optasse pelo uso de mecanismos libertatórios em casos como esses. Além da pena, somente a ela, a “rainha do *rock*”, um conjunto de normas de conduta foram impostas como condição de se acessar o benefício da prisão albergue domiciliar.

[...] a cantora Rita Lee, durante este ano a que foi condenada, será obrigada a observar severamente as seguintes normas: a) comparecer trimestralmente perante o juiz corregedor, comprovando o exercício efetivo do seu emprego; b) recolher-se em seu domicílio durante o período de repouso noturno, especificamente das 19 horas às sete horas, bem como nos dias em que não houver trabalho; c) não exercer trabalho noturno, nem frequentar lugares de duvidosa reputação; d) não ingerir qualquer espécie de bebida alcoólica. As eventuais transgressões ao regime concedido acarretarão a imediata revogação do benefício, devendo a acusada, a cantora Rita Lee, ser recolhida ao cárcere para cumprimento da pena imposta pelo juiz da 20ª Vara Criminal da capital.¹¹⁹

¹¹⁷ Cf. MUGNAINI JUNIOR, Ayrton. *O futuro me absolve*. São Paulo: Nova Sampa editorial, 1995.

¹¹⁸ Cf. PACHECO, Mateus. *Elis de todos o palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em História. Brasília: Universidade de Brasília - UnB, 2009.

¹¹⁹ RITA condenada já cumpre pena na própria casa. *Folha de São Paulo* São Paulo. 03 de setembro, 1976.

Pelo teor das sanções e das normas de conduta, vê-se que a pena sobre Rita Lee Jones, que incorreu no mesmo delito que Gilberto Gil, foi muito superior em suas consequências. As interdições ao trabalho noturno inviabilizariam que sua temporada de *shows* fosse cumprida. Somente em outubro é que foi concedida uma autorização pelo corregedor Renato Laércio Talles para apresentação de um único *show*, no dia 16 de outubro, no ginásio do Palmeiras em São Paulo, e conforme a revista *Veja* a artista “parecia destinada a desaparecer definitivamente dos palcos brasileiros”¹²⁰

A legislação sobre o tema, em vigor no Brasil dos tempos da Ditadura Militar, se pautava pelo decreto do ano de 1971, que indicava as ações prescritivas para enquadramento das infrações e reformava o Código Penal em seus artigos referentes, datados dos anos de 1940.

Capítulo II - Da recuperação dos Infratores Viciados

Art 9º Os viciados em substâncias entorpecentes ou que determinem dependência física ou psíquica, que praticarem os crimes previstos no art. 281 e seus §§ do Código Penal, ficarão sujeitos às medidas de recuperação estabelecidas por esta lei.

Art 10. Quando o Juiz absolver o agente, reconhecendo que, em razão do vício, não possui êste a capacidade de entender o caráter ilícito do fato ou de determinar-se de acôrdo com esse entendimento, ordenará sua internação em estabelecimento hospitalar para tratamento psiquiátrico pelo tempo necessário à sua recuperação.

Art 11. Se o vício não suprimir, mas diminuir consideravelmente a capacidade de entendimento da ilicitude do fato ou de autodeterminação do agente, a pena poderá ser atenuada, ou substituída por internação em estabelecimento hospitalar, pelo tempo necessário à sua recuperação.

Identifica-se que a pena imputada à Rita Lee, pela apreensão de 10 gramas de haxixe e algumas pontas de cigarros de maconha na casa da cantora, foi excessiva, sobretudo quando se considera que naquele momento a artista estava grávida de seu primeiro filho, o que serviu apenas como atenuante da pena, segundo o juiz.

Pela multa aplicada, sugere-se que Rita Lee tenha sido qualificada como portadora de tóxico e formação de quadrilha, com interesse em fornecer entorpecente, de acordo com o dispositivo legal de 1971, que reforma o Código Penal em seu artigo Art. 23, que dispõe:

O artigo 281 e seus parágrafos do Código Penal passam a vigorar com a seguinte redação

Art. 281. Importar ou exportar, preparar, produzir, vender,

¹²⁰ Rita Lee: licença especial. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, ed. 423 13 de outubro, 1976. p.97.

expor à venda ou oferecer, fornecer, ainda que gratuitamente, ter em depósito, transportar, trazer consigo, guardar, ministrar ou entregar de qualquer forma, a consumo substância entorpecente, ou que determine dependência física ou psíquica, sem autorização ou em desacôrdo com determinação legal ou regulamentar:

Pena - reclusão, de 1 (um) a 6 anos e multa de 50 (cinquenta) a 100 (cem) vêzes o maior salário-mínimo vigente no País.

§ 1º Nas mesmas penas incorre quem, indevidamente:

(...)

§ 5º Associarem-se duas ou mais pessoas, em quadrilha ou bando, para o fim de cometer qualquer dos crimes previstos neste artigo e seus parágrafos.

Pena - reclusão, de 2 (dois) a 6 (seis) anos, e multa de 20 (vinte) a 50 (cinquenta) vêzes o maior salário-mínimo vigente no País.

Alterações legislativas no curso da história brasileira culminaram na Lei 6368/76, estabelecida no governo militar do presidente Ernesto Geisel (Brasil, 1976). Essa lei entra em vigor inserida em um contexto marcado pelo trabalho realizado por uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) no Congresso Nacional. O contexto de repressão generalizada à ameaça da segurança nacional, e o combate à cultura “hippie” levava às apreensões de artistas que podiam ser entendidos como mobilizadores sociais. Mobilizadores dos ideais românticos entendidos como perigosos associados a uma revolução ligada aos estudantes e guerrilheiros.¹²¹

Naquele momento, foram formadas pelo Brasil comissões de prevenção às drogas. O exemplo maior da preocupação com o tema juventude e drogas foi a CPI, aberta em 1973, após as mortes de duas crianças vítimas de crimes que tinham relação com drogas. Essa comissão parlamentar propôs ao final um projeto de lei cujo teor foi incorporado em grande parte a esta lei em 1976, e promulgado pelo presidente Ernesto Geisel.¹²² Decorre disto que entre 1973 e 1976 existe forte movimentação entre as instituições que transformam a questão num ponto sensível dentro do governo e culminam neste último ano com a prisão dos dois artistas populares aqui citados e com a promulgação de nova lei em outubro, que adéqua a legislação repressiva.

A primeira entrevista da artista após sua saída da prisão foi concedida ao repórter Walter Negrão, que soube em primeira mão que enquanto estava presa Rita Lee havia composto uma canção, *X-21*:

WN- Mas você vai gravar esta música? Está podendo gravar

¹²¹GARCIA, Maria Lúcia Teixeira; LEAL, Fabíola Xavier e ABREU; Cassiane Cominoti. A política antidrogas brasileira: velhos dilemas. *Psicologia & Sociedade*; 20 (2): 257-266, 2000.

¹²²As meninas eram Araceli Cabrera Crespo, no Espírito Santo, e Ana Lúcia Braga, em Brasília. Cf. Idem.

mesmo em prisão domiciliar?

RL- Gravar eu posso mas agora vamos ver o negócio da censura nas músicas. Não tenho medo disso pois não estou brigando com ninguém. Meu departamento é de criação. Estou de bem com a vida.

WN- De bem com a família também? Ou você é considerada a ovelha negra, como na sua música?

RL – O apoio tem sido enorme eu não esperava isto. Aprendi muita coisa, eles sempre me consideraram ovelha negra, mas nunca me atiraram isso na cara. Fui eu que falei pela primeira vez: olha eu sou a ovelha negra da família. E eles: Ah é? Então tudo bem!

WN- Quando ficou grávida em meio a um processo de desquite, você contou logo para seus pais?

RL – Logo. Eu mantenho contato direto com eles.

WN – É uma família inteligente.

RL – É. Gosto muito deles. Às vezes não me compreendem, mas dão a maior força. Assim do tipo: não entendemos, mas é assim que você quer ? Então tudo bem, estamos sofrendo mas...

WN- E problemas com a sociedade por causa da prisão e do bebê? Tem enfrentado alguns ?

RL – Não! Tenho recebido a maior força dos fãs, das cocotinhas, das ferinhas. Todos eles chegaram dando a maior força. Em tudo que aconteceu recebi milhares de cartas dizendo: não se preocupe com o que está acontecendo, porque a gente sabe que o que você canta é uma coisa leve, simples, infantil até. O baby ficou muito bem quisto por todo mundo: família, pai, mãe e fãs.

WN- Chegou alguma carta ao contrário dessas, condenando você?

RL – Umas duas ou três. Bem levadas pelos jornais: puxa como é que você pode fazer uma coisa dessas? Não esperava. Mas eu escrevi também para estas pessoas dizendo: olha procure se informar melhor.¹²³

Inúmeras foram as reportagens que saíram durante o período de reclusão e o assunto que dominou totalmente a pauta de entrevistas foi a maternidade. O texto de Regina Penteado para a *Folha de São Paulo* constrói uma vívida representação da Rita Lee que retorna à casa dos pais, na rua Joaquim Távora, na Vila Mariana, como a ovelha desgarrada precisando de um porto seguro, de disciplina paterna e cuidados da “nova era” com sua gravidez, como os métodos do doutor Leboyer para seu filho, como a natação e a acupuntura.

É muito difícil ver uma ovelha negra e um perigo para a sociedade nesta moça que aperta a barriga com carinho e diz com alegria “ui, ele mexeu”, dando um pulinho, a cada manifestação do seu filho.¹²⁴

¹²³ Rita Lee, culpada ou inocente? *Revista Mais*. São Paulo. 16 de setembro, 1976.p.53.

¹²⁴ RITA, a prisioneira. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 de novembro, 1976.

Os termos da matéria são: a compreensão familiar, o novo assédio de fãs que agora mimam seu filho, além de sua relação com as companheiras da prisão. São assuntos que constroem o teor humanizador da rainha do *rock* que tem nos pais um esteio ainda que com pouca concordância sobre sua carreira artística. O discurso jornalístico compõe uma Rita mais prisioneira do lar do que da lei. No texto, as convenções sociais parecem ter vencido a iconoclastia desta *superstar*.

É muito sintomático neste contexto que as canções *Corista de rock* e *Arrombou a festa*, compostas antes do episódio constrangedor da prisão, tenham surgido logo depois em trabalho que resultou num compacto. O compacto em questão acabou ganhando uma repercussão inesperada. Como a temporada do show *Entradas e Bandeiras* acabou comprometida gravar um disco era uma das ações possíveis para a artista naquele momento.

Naquele ano complicado para a carreira de Rita Lee Jones, a caravana *Doces Bárbaros* havia convidado a cantora para uma turnê conjunta. Tendo Rita declinado do convite, Gilberto Gil compôs como forma de homenagem a canção *Quando*¹²⁵ para fazer parte do show homônimo *Doces Bárbaros*. Os *Doces bárbaros* Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa adotavam naquele espetáculo o *rock* como um dos elementos mais significativos naquela turnê.¹²⁶ Como ato maior desta adoção, reconheciam na canção feita em homenagem à Rita Lee a importância da artista no cenário brasileiro, definindo-a na letra como *superstar*, ligando-a ao seu passado mutante e ressaltando seu vínculo com o *yê-yê-yê*.

O *rock* reconhecido como *yê-yê-yê*, que no passado Rita Lee e seus companheiros de *Os Mutantes* haviam tentado desvencilhar de sua estética e mesmo ironizado em suas imagens mais estereotipadas, retornava agora como fonte de legitimidade dos pioneiros do gênero no país. No *Hollywood Rock*, Cely Campelo e Erasmo Carlos já haviam sido lembrados pelos envolvidos com a cena rockeira, como

¹²⁵ *Quando* - Rita lee, i-i / Rita lee, i-i / com todo prazer / quando a governanta der o bode / pode crer que eu quero / estar com você / superstar com você // há muito tempo uma mulher sentou-se e leu na bola de cristal / que uma menina loira ia vir de uma cidade industrial / de bicicleta, de bermuda, mutante, bonita / solta, / decidida, cheia de vida etc. e tal / cantando *yê-yê-yê-yê-yê-yê-yê* / hoho.

¹²⁶ AZULAY, Tom Job. *Doces bárbaros*. Rio de Janeiro: Phonogram/ A e B Produções cinematográficas 1977 – colorido : 35 mm, 100 minutos.

Nelson Motta e Ezequiel Neves, que já consideravam há algum tempo esta aproximação válida e tinham em Rita Lee Jones a mais próxima representante do gênero.¹²⁷

A produção do disco compacto de Rita Lee que continha essas duas canções ocorre no contexto do final daquele ano em que, como se dizia na época, a “barra pesou”. Foi somente em 15 de março de 1977 que o compacto ganhou o lançamento oficial, tendo atingido a marca de vendagem que nenhum outro disco de *rock* atingira ainda no Brasil – duzentas mil cópias.¹²⁸ Eram *Arrombou a festa* (Rita Lee, Paulo Coelho) no lado A e *Corista de rock* (Rita Lee, Luis Sérgio Carlini) no lado B.

Arrombou a festa

Ai, ai, meu Deus, o que foi que aconteceu / Com a música popular brasileira? / Todos falam sério, todos eles levam a sério / Mas esse sério me parece brincadeira / Benito lá de Paula com o amigo Charlie Brown / Revive em nosso tempo o velho e chato Simonal / Martinho vem da Vila lá do fundo do quintal / Tornando diferente aquela coisa sempre igual / Um tal de Raul Seixas vem de disco voador / E Gil vai refazendo seu xodó com muito amor / Dez anos e Roberto não mudou de profissão / Na festa de arromba ainda está com seu carrão / Parei pra pesquisar / Ai, ai, meu Deus, o que foi que aconteceu / Com a música popular brasileira? / Todos falam sério, todos eles levam a sério / Mas esse sério me parece brincadeira / O Odair José é o terror das empregadas / Distribuindo beijos, arranjando namoradas / Até o Chico Anísio já bateu pra tu batê / Pois faturar em música é mais fácil que em tevê / Celly Campello quase foi parar na rua / Pois esperavam dela mais que um banho de lua / E o mano Caetano tá pra lá do Teerã / De olho no sucesso da boutique da irmã / Bilú, bilú, fafá, faró, faró, tetéia / Severina e o filho da véia / A música popular brasileira / A música popular / Sou a garota papo firme que o Roberto falou / Da música popular / O tico-tico nu, o tico-tico cu, o tico-tico pá rá rará / Música popular / Olha que coisa mais linda, mais cheia de... / Música popular / Mamãe eu quero, mamãe eu quero / Mamãe eu quero a música popular brasileira / Pega, mata e come¹²⁹

Constituindo-se como paródia da canção *Festa de Arromba*, original dos Carlos, a composição de Rita Lee é na verdade uma colagem de gêneros musicais que tem timbres dominantes de guitarra e piano. Isto ocorre no plano sonoro com a mistura de

¹²⁷ GANDARA, Pedro Nella. Depois de libertada Rita Lee voltou aos palcos num embalo de fumaça colorida com força total. Oito mil pessoas curtiram seu som e todos entraram na dança. *Fatos e fotos – Gente*. 1976 Disponível em:

<http://ritaleetuttiifrutti.blogspot.com.br/search/label/A%20PRIS%C3%83O> Acessado em 21/12/2012.

¹²⁸ Dados de vendagem retirados do jornal O Globo. RITA LEE. Dançar, dançar... pode não ser uma solução. Mas o que seria solução? *O Globo*. Rio de Janeiro, 21 de abril, 1978.

¹²⁹ JONES, Rita Lee. *Arrombou a festa/ Corista de rock*. Rita Lee. Compacto-Som Livre, 1976. n°401 6094.

varias dicções e estilos instrumentalmente identificados, principalmente ao final da canção, quando ritmos do choro dos anos 30, notas de bossa nova e suas colorações timbrísticas se relacionam com acordes identificados com marchinhas de carnaval e a chamada canção engajada de protesto. A densidade sonora que coloca andamentos e acordes distintos de seis gêneros diferentes no espaço dos oito compassos finais da canção, faz com que o final seja uma complexa paródia por amostragem de todo o espectro apontado pela letra da canção. A letrista Rita Lee dedicava alguns versos ferinos a Roberto Carlos, que a imprensa tratou de forma a polemizar fofocas de que o cantor e compositor não havia gostado da citação de tom satírico. A revista *Amiga*, entrevistando Rita Lee, perguntou por intermédio do repórter Ezio Ribeiro:

O que a levou a atacar os maiores representantes da música popular brasileira? – Não é bem um ataque. Explica Rita, – “Seria como uma “festa” que estou dando onde acontece muito papo e muita fofoca. Então eu falo sobre nossos grandes ídolos como uma cronista social que faz leves críticas a eles, sem contudo menosprezar ninguém. Segundo a própria cantora ela sempre foi muito ligada na letra de Festa de Arromba, de Roberto e Erasmo [e] a partir daí, sentiu a necessidade de chamar a atenção dos cantores e compositores e perguntar o que eles estão fazendo hoje.”¹³⁰

Outra revista de fofocas, a *Ilusão*, trazia a manchete: “Resposta de Roberto Carlos às acusações de Rita Lee”, em que o artista revelava não ficar ofendido com a brincadeira colocada em termos óbvios: “Arromba a festa é apenas uma brincadeira feita por Rita Lee! Ela se baseou em Festa de Arromba, – composição minha e do Erasmo, do tempo da jovem guarda – para criar a letra de sua música.”¹³¹

Neste discurso fragmentário entre imprensa e classe artística, a fofoca é um elemento de diálogo entre meios de mídia e público, ou legenda que explica a canção e que a divulga, mas que serve também como estratégia de hierarquização de um campo de sentidos. Quem são os astros da MPB? Como se relacionam e se posicionam no centro de um sistema simbólico de referências? Norbert Elias já apontou como a fofoca serve de ferramenta em determinados grupos sociais e funciona como elemento segregador ou integrador de indivíduos novos a grupos mais antigos que chegaram

¹³⁰ Rita Lee critica ídolos da musica brasileira (Nem Roberto Carlos escapa). *Amiga*. Rio de Janeiro. nº 135.11 de fevereiro, 1977, p.28.

¹³¹Resposta de Roberto Carlos às acusações de Rita Lee. *Ilusão*. São Paulo: Editora Abril. 25 de fevereiro, 1977, p.15.

antes, nos locais ou posições onde se encontram.¹³² Rita Lee, antes do lançamento do compacto com esta canção, era alvo das conversas que tinha sua prisão como foco. Uma reversão discursiva é efetivada com o lançamento do divertido e polêmico compacto.¹³³

É sintomático que a compositora tenha invocado o nome proscrito da MPB logo nos primeiros versos, qualificando Wilson Simonal como velho e chato, e que tenha também dirigido suas críticas irônicas em direção ao rei das canções românticas brasileiras, Roberto Carlos, em uma espécie de recado à sociedade para que não se repetisse com ela a trajetória já demarcada para aqueles que foram acusados de envolvimento ideológico¹³⁴, ou esvaziados de prestígio junto à MPB, frente à acusação de servirem apenas a apelos comerciais.¹³⁵



Fonte: http://ritaleetutti-frutti.blogspot.com.br/2011_04_01_archive.html

¹³² “As notícias sobre uns e outros, sobre todas as pessoas publicamente conhecidas, tornavam a vida mais interessante. Assim, excetuadas as fofocas depreciativas, referentes, sobretudo, a pessoas de fora, e as fofocas elogiosas, que traziam fama para o próprio indivíduo e seu grupo, o fluxo das fofocas continha simples itens de uso do grupo interno, notícias sobre amigos e conhecidos que eram interessantes em si mesmas. ELIAS, Norbert. *Estabelecidos e outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2000, p.122.

¹³³ A capa do compacto trazia uma foto de Rita Lee vestida de presidiária, realizada na primeira apresentação pública ocorrida após autorização judicial, no Ginásio do Palmeiras. A foto aplicada como um recorte sobre fundo branco desnaturalizava o contexto de uso da vestimenta e a assemelhava a uma fantasia de carnaval.

¹³⁴ Sob Simonal foi levantada a suspeita de que trabalharia para o governo militar, delatando artistas. Arruinado pela esquerda pelo ambiente de fofocas que o isolou do meio artístico, e pela direita que se recusava a reconhecer o trabalho de contrainformação que lhe era atribuído, acabou com a carreira arruinada, sumindo completamente das paradas musicais. Ver mais em FERREIRA, Gustavo Alves Alonso. *Wilson Simonal... Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

¹³⁵ “Rotulada de roqueira e alienante à realidade musical brasileira, Rita Lee viu piorar esta situação depois que lançou a música “Arrombou a festa”. Procura defender-se dizendo principalmente que as pessoas não entenderam o que ela e Paulo Coelho pretendiam.” ASSIS, Luis Carlos. Rita Lee não quer agredir ninguém. Disponível em <http://ritaleetutti-frutti.blogspot.com.br/search/label/A%20PRIS%C3%83O> Acessado em 21/12/2012.



Fonte: http://ritaleetuttifrutti.blogspot.com.br/2011_04_01_archive.html

Apesar de toda a crise em relação à imagem, no final do ano de 1976, e início de 1977, além de trocar de empresária, Rita Lee fecha um balanço positivo quanto aos produtos relacionados a seu nome, pois de uma maneira ou de outra seu nome circula midiaticamente. A fábrica de violões Giannini lança um violão *folk* modelo Rita Lee.¹³⁶ Em 01 de março, a Rede Globo de televisão coloca no ar uma nova novela, que levava o título *Locomotivas* e nela, uma canção homônima de Rita Lee que funcionava como mote das principais personagens femininas da novela. A artista aproveitava a melodia da antiga canção *Gente Fina é outra coisa*, e alterava sua letra para o novo contexto¹³⁷.

Depois de ter obtido uma expressiva vendagem em seu compacto original, a canção *Arrombou a festa*, foi regravada no disco *Refestança*, que divide com Gilberto Gil, gravado em *show* ao vivo a partir da turnê *Refestança*, de 1977, que desta vez ela aceita fazer com um dos seus padrinhos musicais. No encarte do LP, Gilberto Gil definiu esse trabalho:

Eu fiz uma brincadeira assim:
 Refestança é um lugar
 Em que se cantando dá
 Em que se dançando dá
 Em que se plantando... só bananeira.
 Pra lembrar que já uma coisa que tem a ver com refestelar,
 instalar o melhor que puder o corpo dos sentidos. Estalar as
 juntas, desatar o nós todos de uma só vez. (os cintos de
 segurança no texto da canção). Reatar os nós todos juntos de
 uma só vez, de uma só tez, de uma só paz em tantas guerras.

¹³⁶MUGNAINI JUNIOR, Ayrton. "O futuro me absolve" ...Op. cit. p.76.

¹³⁷ LEE, Rita. *Loco-motivas*. Som livre, 1977n° 60006374 .

Plantar bananeira em uma festa de rock e outras pauleiras é bem o símbolo da situação de fé, esperança e caridade. Uma festa na lembrança da cidade. Por alguns dias astrais e nada mais. Refestança foi Rita quem me disse ao telefone. Refestelar foi Lucinha quem primeiro entendeu mais uma vez que de ré, de repeteco lá vou eu.¹³⁸

A performance de Rita Lee que antecede a execução da canção *Arrombou a festa* nos *shows* com Gilberto Gil, e que ficou gravada em disco, polemiza cantarolando com o público se a MPB é tango, samba ou *rock*. Questionamento ao qual ela é respondida entusiasticamente pelo público: “é *rock*”.

Pode-se dizer que a partir daí a Jovem Guarda, como repertório estético, entra como participação significativa em cada um dos discos de Rita Lee Jones, ora como paródia, ora como dispositivo de retomada que reinveste no passado do *rock*, de forma a tomá-lo como contraponto de sua produção atual, num ambiente nostálgico que ajuda a ampliar seu público para os antigos fãs do gênero que não tinham mais em Roberto Carlos um representante do iê-iê-iê.

No processo de construção da autonomia na transição para a carreira solo, Rita Lee manteve vários vínculos referentes à Jovem Guarda, apesar de praticar um artesanato musical mais acabado, em que teve de aprender a encontrar lugar para sua pequena voz no meio das guitarras que cada vez mais se faziam presentes na musicalidade brasileira. Da mesma forma, foi preciso aprender como se utilizar dos elementos aflorados do início da contracultura brasileira para se manter na indústria fonográfica que ganhava volume e cada vez mais poder durante toda a década de 1970 com a busca pela obra de autoria que era o LP e que permaneceria na década seguinte. Tudo isso numa sociedade tributária de um Estado autoritário que impunha controles a produção cultural e se preocupava cada vez mais com a moral e comportamento de sua juventude. Assim descreveu aquele período da trajetória de Rita Lee, o jornalista Pedro Alexandre Sanches.

Rita esteve comedida em 1977, compondo e cantando para as trilhas da Globo (o rock de viagem “Ambição”, para o Astro, e a debochada “Locomotivas”, para a novela homônima) e executando uma turnê retro-tropicalista com Gilberto Gil, numa provável união de forças tanto das correntes paulista e baiana do tropicalismo quanto de dois artistas violentados pela repressão a seus hábitos químicos particulares. Esses shows renderiam o precário e quase todo retrospectivo álbum ao vivo Refestança, em que Rita adicionava zombaria e crítica anticarlista ao rock da jovem guarda “É proibido fumar” (1964), dos Carlos, e

¹³⁸ LEE, Rita; GIL, Gilberto. *Refestança*. Som livre, 1977nº403.6137.

acrescentava a seu Tutti-Frutti o tecladista e futuro marido Roberto de Carvalho, encontrado na Banda Terceiro Mundo, de um Ney Matogrosso, recém-saído dos Secos e Molhados para o sucesso solo em clave de MPB, latinidade e pós tropicália (Rita fora autora exclusiva de “Bandido corazón” carro chefe do segundo LP solo de Ney, Bandido).¹³⁹

Os shows do *Refestança*, muito em virtude de um começo complicado com a parte técnica, foram ironizados pela imprensa como “Requebrança”, no entanto, ganharam destaque em função da união de duas personalidades consagradas do tempo do Tropicalismo.¹⁴⁰ Os acontecimentos mais recentes ligados a prisão de ambos os artistas, também funcionavam como pólo de interesse. A sociedade expressava de alguma forma suas expectativas e angústias frente à conclamação para a festa.

A revista *Geração Pop* lança um suplemento especial em que o *rock* é o tema principal, e nele, Rita e Gil são a capa. A reportagem das colunistas “Angela Dust”¹⁴¹ e Vania Bastos procura sondar como os artistas reagiram frente ao ambiente que a crítica criou sobre o show:

-- Meus amores, e como vocês acham que a crítica musical vai receber Refestança? Vocês não acham que os críticos estão meio surpresos com esse encontro de vocês, sem saber como receber e interpretar a coisa? Gil não vacilou:
-- Eu acho ótimo que eles fiquem sem saber. Se eles soubessem era pior né?
-- É porque, com os Doces Bárbaros ocorreu uma coisa semelhante. Ninguém sabia muito bem como receber a coisa – arriscou Angela.
-- Na verdade, eles esperavam de Doces Bárbaros uma coisa que não foi. Doces Bárbaros é uma coisa que foi tomada a sério, mas que não pode ser levada a sério. Eu prefiro dizer assim foi tomada a sério por que era, mas não foi levada a sério por que não era. Pra mim este show com Rita é uma extensão do Doces Bárbaros, Rita no fundo também era uma doce bárbaro.
--E quem mais era doce bárbaro? – perguntou a mesa em peso.
-- Ah, tinha muita gente. Como o Ney (Matogrosso), Milton Nascimento...
-- A turminha, né? comentou Vânia.
-- Bom eu estou falando só dos meus...
-- Rita o que você achou daquela história do Henfil escrever no Fradim que o Brasil não aguenta mais você? – Perguntou Angie, insistindo mais no papo críticas & críticos.

¹³⁹ SANCHEZ, Pedro Alexandre. *Como dois e dois são cinco: Roberto Carlos* (Erasmio & Wanderléa). São Paulo: Boitempo, 2004, p.279.

¹⁴⁰ MIGUEL, Antonio Carlos. Refestança, Requebrança....*Jornal de Música*. Dezembro, 1977 Disponível em <http://ritaleetuttiifrutti.blogspot.com.br/2013/04/rita-lee-gilberto-gil-refestanca.html> Acessado em 22 de setembro de 2013.

¹⁴¹ Angela Dust era o pseudônimo de Ezequiel Neves que escrevia matérias no jornal principalmente comentando as fofocas dos bastidores do *rock* nacional após a *Rolling Stone* nacional ter encerrado suas atividades entre os anos 1971-1972.

-- Olha, eu até achei estranho, sempre curti muito o trabalho dele. Eu fiz uma música há pouco tempo baseada num personagem dele, o Ubaldo paranóico. Desse modo eu fico me perguntando se foi mesmo uma pichação. Afinal será que o Brasil que ele fala é o mesmo país em que eu vivo?¹⁴²

A parceria de show e disco entre os dois era um ponto a ser compreendido sob a ótica da comunidade de músicos e dos distintos públicos de cada artista. No campo da música desenvolvida por Gilberto Gil, considerada séria, sobretudo após o show na Escola Politécnica na USP, em 1973, quando se opera sua recuperação para a intelectualidade estudantil, a inserção de Rita Lee soava como um enigma a ser desvendado.

Ainda na etapa de divulgação dos shows e do disco de 1977, Rita conversando com Ana Maria Bahiana, para matéria do tablóide *Jornal da Música*, procura resolver uma questão proposta por Mauricio Valadares de porque ela formar um bloco à parte na música brasileira. Segundo Valadares, Rita Lee teria relações com os baianos, que por sua vez têm trânsito com outros compositores, já a própria artista não teria trocas musicais com os demais grupos da MPB.

- Não sei... eu também ficava muito isolada, Mônica me isolava muito. Agora só eu passei a dar músicas minhas para as outras pessoas, Ney, Gal, a Elis quer também. Então, já é uma abertura, não é, eu apareço como compositora, que sou mesmo. Mas também... bom, eu sei que sou muito posta de lado. Tem uma turma de radicais da MPB que me cansa muito, sabe, uma gente muito fechada, muito estreita... como os roqueiros radicais. Aí não tenho nem vontade.¹⁴³

Assim, o ano de 1977 iria acabando, com Rita Lee se colocando entre o grupo que fazia parte de um núcleo simbólico de destaque para a música no Brasil. Definindo-se como compositora, rebatendo as fofocas que porventura poderiam lhe afetar o prestígio e por fim não se encaixando nos polos extremos que definiam o que era música engajada ou envolvida de um lado, ou música alienada - puramente comercial - de outro. Apontava para ambas as direções e nesse sentido se equilibrava bem entre o núcleo estabelecido “mpebista” e o núcleo *outsider* em que ainda se via o *rock*, apesar de vários avanços nesta percepção.

¹⁴² Esse encontro virou festa, aliás refestança. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril, 1977. [Suplemento Hit Pop nº 61]

¹⁴³ Essa tal de Rita Lee. *Jornal da Música*, setembro, 1977. Apud BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 - 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, p.140.

Em 1977, portanto, Rita Lee ficou sem lançamento de disco próprio. Isto muito se deveu ao nascimento do primeiro filho, em 21 de março. Nesse período limitou-se então às parcerias, expressas tanto no disco dos shows com Gilberto Gil, quanto nas canções compostas para Ney Matogrosso e *As frenéticas* que alcançaram boas projeções de âmbito nacional, vendagens e audição em rádio e televisão. Fato notável é que Gilberto Gil foi convidado para padrinho do primogênito do casal Rita Lee Jones e Roberto de Carvalho.

Enquanto parte da imprensa não especializada descobria uma Rita Lee polarizada entre a Rita Lee dos palcos e a mãe Rita Lee Jones,¹⁴⁴ algumas parcerias por ela realizadas radicalizariam temáticas e conexões com a contracultura vigente do período. Com a entrada no Brasil de novidades do mundo fonográfico mundial, como era o fenômeno da discoteca e das sonoridades eletrônicas, o jornalista Pedro Alexandre Sanches assim descreveu as parcerias de Rita Lee naquele momento.

Enquanto brincava de rock-tropicália com Gil, também participava do advento da discoteca brasileira, fornecendo repertório para as Frenéticas. Ela e Roberto de Carvalho assinaram com Nelson Motta o hit sexy “Perigosa”, que começava provocativo (“eu sei que eu sou/ bonita e gostosa/ e sei que você me olha e me quer”) e terminava quase pornógrafo, prometendo que “eu vou fazer você ficar louco/ muito louco/ muito louco/dentro de mim”. A letra era de Motta, mas o sintagma “dentro de mim” era cortesia de Rita Lee.¹⁴⁵

Nelson Motta explica como foi contornada a censura prévia na canção *Perigosa*¹⁴⁶ (Rita Lee, Nelson Motta), extremamente problemática na lógica da ordem de vetos da censura moral. A artista Rita Lee ajustava a perspectiva da mulher que o grupo *As frenéticas* iria representar, deixava o eu-lírico criado por Nelson Motta verossímil, na medida que concluía a série de insinuações eróticas iniciadas na canção.

¹⁴⁴ Rita Lee. Revista *Contigo*. São Paulo: Editora Abril, setembro, 1977. p.38. “Rita Lee: no palco avançada – ‘Seu rosto marcado por uma pintura exagerada, se transforma a cada nota do rock da pesada. O público vibra [...] faz no palco uma festa, onde ela é a **rainha do rock** e da agitação.’ Rita Lee: em casa quadrada – ‘[...] e agora a canção que ela canta é de ninar... Isso mesmo a primeira dama do rock é uma perfeita mãe de família! [...] supervisiona a limpeza e a ordem da casa, e as refeições do Roberto seu marido e as mamadeiras do bebê.’ ”

¹⁴⁵ SANCHEZ, Pedro Alexandre. *Como dois...* Op cit., p.280.

¹⁴⁶ *Frenéticas*. Atlantic. 1977 nº 60250291. *Perigosa* - Sei que eu sou / Bonita e gostosa / E sei que você / Me olha e me quer / Eu sou uma fera / De pele macia / Cuidado, garoto, / Eu sou perigosa! // Eu tenho veneno / No doce da boca / Eu tenho um demônio / Guardado no peito / Eu tenho uma faca / No brilho dos olhos / Eu tenho uma louca / Dentro de mim...// Sei que eu sou / Bonita e gostosa / E sei que você / Me olha e me quer / Eu sou uma fera / De pele macia / Cuidado, garoto, / Eu sou perigosa! / Eu posso te dar / Um pouco de fogo / Eu posso prender / Você meu escravo / Eu faço você / Feliz e sem medo... / Eu vou fazer // Você ficar louco / Muito louco / Muito louco / Dentro de mim / Muito louco, louco / Dentro de mim / Muito louco, louco / Dentro de mim / Muito louco, louco / Dentro de mim / Muito louco, louco / Dentro de mim.

Como era preciso mandar a letra por escrito, tive uma ideia. Escrevi o ‘Dentro de mim’ no começo da letra. Ficou assim: Dentro de mim / Eu sei que eu sou/ Bonita e gostosa/ E sei que você me olha e me quer. As frenéticas não cantavam o primeiro Dentro de mim, elas só cantavam no final. Foi um dribble na censura. A música estourou em uma semana. E aí não dava mais para proibir, tirar do ar. Foi um golaço.¹⁴⁷

Rita Lee criou a composição musical da canção de forma a posicionar esta afirmativa final no tempo forte da canção. Tendo em vista que os atributos de beleza feminina (gostosa, pele macia, veneno no doce da boca, faca no brilho dos olhos etc.) partiam de uma perspectiva masculina que, afinal, reificavam alguns estereótipos sobre a mulher, vistos como naturais àquele sexo, essas passagens não pareceram problemáticas à censura.

Aparentemente em função do sucesso e da ampla divulgação que teve a canção interpretada pelo grupo *As frenéticas*, a expressão de qualquer desejo feminino era possível a partir deste precedente aberto pela canção de Nelson Motta e Rita Lee.¹⁴⁸

O disco de Rita Lee, *Babilônia* foi lançado em abril de 1978 num contexto em que predominavam massivamente a entrada no Brasil de um conjunto de novas sonoridades, e produtos eram elas: a música eletrônica e de discoteca. Os relatórios de vendas de discos do IBOPE oferecem um exemplo de uma orientação que o mercado acompanhava, e com ele de forma ascendente direcionava-se também a carreira de Rita Lee.

O mercado de discos no formato Compacto Simples que ainda era uma importante fatia de vendas para lançamentos, conforme se viu com a expressiva venda do disco de Rita Lee, contendo as canções *Arrombou a festa* e *Corista de Rock*. Segundo um relatório de vendas do IBOPE que registrava para este formato naquele momento, no período entre 02 a 07 de janeiro de 1978, uma venda expressiva de discos que continham sucessos dançantes, com perfil de discoteca. Os primeiros colocados em vendas foram os discos:

Lugar	Título	Intérprete	Gravadora
1º	- Nobody does it better	Carly Simon	WEA
2º	- Easy	Commodores	Top Tape
3º	- Handy man	James Tylor	CBS
4º	- Beatles disco	Café creme	Odeon

¹⁴⁷ Apud CLEMENTE, Ana Teresa (Org). *Que rock é esse? A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones*. São Paulo: Globo, 2008, p.48.

¹⁴⁸ Sobre a colocação da voz, Rita Lee e Roberto de Carvalho prestaram uma espécie de assessoria, em que marcavam os graves de Sandra Pêra em tape, e idas a ensaios para sugestões de vocais. PÊRA, Sandra. *As frenéticas*. São Paulo: Ediouro, 2008.

5° - Mais uma vez	Mariazinha	Odeon
6° - Star Wars	Meco	RCA
7° - Love so right	Beegees	Polydor
8° - Amante Latino	SidneyMagal	Polydor ¹⁴⁹

Já o relatório no formato de maior valor agregado que era o LP, para o mesmo período registrava:

Lugar	Título	Intérprete	Gravadora
1°	Roberto Carlos	Roberto Carlos	CBS
2°	Sambas enredo 78	Vários	Top Tape
3°	Pra que chorar	Alcione	Philips
4°	Nos botequins da vida	Beth Carvalho	RCA
5°	Benito de Paula	Benito de Paula	Copacabana
6°	Presente	Martinho da Vila	RCA
7°	Pássaro da manhã	Maria Bethânia	Philips
8°	Espelho Mágico Int.	Vários	Som Livre
9°	Te voglio bene	Vários	Som Livre
10°	Poeira pura	Roberto Ribeiro	Odeon
11°	Frenéticas	Frenéticas	WEA. ¹⁵⁰

Como se vê por um único relatório, relativo ao consumo de LPs que requeriam um poder aquisitivo maior, havia uma predominância dos temas românticos e sambas, de vários artistas diferentes. Enquanto no mercado dos compactos simples eram expressivas as vendas de discos contendo conteúdos relacionados ao segmento da discoteca.¹⁵¹

O percurso ascendente de vendas da *disco music*, demonstrado pelos relatórios de venda de discos do IBOPE mostra que em períodos posteriores em sexta colocação, ficavam *As Frenéticas* com seu disco gravado pela gravadora Atlantic-WEA, contendo a canção *Perigosa*, como *hit* do momento. O disco *Refestança*, que também articulava uma estética dançante com canções do repertório de Gilberto Gil e Rita Lee e de outros como Caetano Veloso e Roberto Carlos, no relatório do IBOPE foi classificado no vigésimo lugar de uma longa lista de títulos, registrada entre 15 diferentes lojas do Rio de Janeiro.¹⁵²

¹⁴⁹ ARQUIVO EDGAR LEUENROTH. Acervo IBOPE. Relatório de vendas discos PD35. Pesquisa semanal de venda de discos. Período 02-07/01/1978. p.02.

¹⁵⁰ Idem. p.05.

¹⁵¹ Inúmeros outros relatórios emitidos naquele período repetem este padrão de vendas com inserções novas ao longo do ano de lançamentos que alcançam súbito interesse como os discos referentes aos temas de novela e alguns títulos da MPB. ARQUIVO EDGAR LEUENROTH. Acervo IBOPE. Relatório de vendas discos PD35. Pesquisa semanal de venda de discos. ARQUIVO EDGAR LEUENROTH Relatório de vendas discos PD36-37. Pesquisa mensal de venda de discos

¹⁵² ARQUIVO EDGAR LEUENROTH .Acervo IBOPE. Relatório de vendas discos PD35.Pesquisa semanal de venda de discos. Período 09-14/01/1978. p.05.

Além disso, lentamente as sonoridades do *punk rock*¹⁵³ apareciam por meio de discos importados por poucos jovens nos cenários *underground* de São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e de Brasília. Mas ainda eram insuficientes para produzir uma cena rockeira diferente, que somente iria se consolidar por volta de 1985.¹⁵⁴ Como se viu nos relatórios de vendas de discos do IBOPE, enquanto o movimento *punk* nascia na Europa e começava sua irradiação pelo mundo, o país recebia e estava sob efetivo influxo das novidades fonográficas americanas.

As formas de produção da canção haviam entrado definitivamente no campo da produção eletrônica, e o mercado dava indicativos claros. O conjunto de canções compostas para o novo disco de Rita Lee, *Babilônia*, se situava dentro da linguagem do *rock*, mas estava em grande medida já pensado dentro de uma nova conexão com o universo pop da música internacional. *Babilônia*, portanto, inaugurava determinados enquadramentos para o *rock*. As canções *Jardins da Babilônia* (Rita Lee, Lee Marcucci) e *O futuro me absolve* (Rita Lee) também eram *rocks* com levadas dançantes que já ganhavam franco reconhecimento como discoteca. O percurso da canção *Miss Brasil 2000* (Rita Lee, Lee Marcucci), que abria o álbum, mantinha um diálogo com o passado que polemizava as relíquias cafonas e brejeiras de um país continental.

Miss Brasil 2000

E atenção meus amigos, do Brasil para todos os planetas do Sistema Solar, o grande final do show da beleza universal. A primeira Miss Brasil do século XXI. Senhoras e senhores, Miss Brasil 2000!

Eu vou apresentar pela primeira vez / Ela que vai ser pra todos vocês / Uma senhorita que nunca se viu / Miss Brasil 2000! / Um corpo de veludo, as pernas de cetim / A boca de cereja e os dentes de marfim / Um beijo envenenado, onde já se viu? / Miss Brasil 2000! / Será que ela vai continuar uma tradição? / Será que ela vai modificar uma geração? / Lá vem ela! / Miss Brasil 2000! / Nasceu no litoral, de Porto Alegre a Natal / Trabalha em São Paulo, tira férias no Rio / Verão em Salvador e Curitiba no frio / Miss Brasil 2000! / Cresceu em BH, mas mora em Macapá / Estuda em Fortaleza e vai curtir no Xingú / Casar com João Pessoa, onde já se viu? / Miss Brasil 2000! / Será que ela

¹⁵³ Me refiro ao *punk rock* inglês levado a cabo por grupos como *Clash*, *Sex pistols*, *London SS*, *The stooges* que pregavam a máxima do “faça você mesmo”, e lançava aforismos de rebelião publicados nos fanzines como o brado “Nada de Elvis ou Beatles em 1977”, com fins de reatualizar uma posição anti-sistema. BOUCHEY, Philippe. *O guia do rock*. Lisboa: Pergaminho 1991.p.181.

¹⁵⁴ MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and Roll é o nosso trabalho: A Legião Urbana do underground ao mainstream*. São Paulo: Alameda, 2013. p.83-84.

vai continuar uma tradição? / Será que ela vai modificar uma geração? / Lá vem ela! / Miss Brasil 2000¹⁵⁵

O desenvolvimento narrativo ocorre de uma perspectiva discursiva que simula uma locução midiática. Inicia-se com o texto narrativo que na gravação da canção foi registrada pelo locutor Hilton Gomes com efeitos de reverberação (eco) e em estilo grandiloquente típico dos eventos para as grandes massas.

O percurso narrativo procura manter uma continuidade aparente pela forma da exposição que se segue “Eu vou apresentar pela primeira vez/Ela que vai ser [...]”, no entanto, contrariando o próprio texto inicial que pressupunha a continuidade dos concursos que se estenderiam até um tempo futuro (ano 2000), a locutora/cantora se distingue apresentando “pela primeira vez” uma personagem em particular. A partir do momento em que assume este lugar na narrativa a compositora-intérprete se coloca no plano linguístico fora do campo da ação,¹⁵⁶ e contraditoriamente encarna também a própria personagem descrita.

Nesta canção ocorre uma espécie de diálogo entre a voz que apresenta e a voz que descreve (e autodescreve) as características da personagem central: a Miss Brasil. Descrições das características corporais e físicas, estas imanentes às candidatas ao título, bem como as características relacionadas ao estatuto cultural de proveniência e destino social - regiões de naturalidade, trabalho, e vida social – que seriam definidoras de um lugar demarcado para a beleza feminina. Atributos de sua simpatia e sua aceitação que surgem na voz que canta dentro da voz da narração.

O refrão da canção expresso nas frases “Será que ela vai continuar uma tradição? /Será que ela vai modificar uma geração?” propõe um questionamento sobre a manutenção dos padrões que uma determinada tradição trouxe e da modificação geracional possível a partir do que quer esta mulher representada e representante da beleza. Não se sabe neste trecho se a narrativa ocorre a partir da perspectiva de quem narra o evento midiático, ou a partir da perspectiva do enunciador que incorpora as características narradas, dado o efeito suspensivo que adquire a frase mote “Miss Brasil 2000!” em sinal exclamativo. Efeito de suspensão que acontece antes e depois das frases

¹⁵⁵ LEE, Rita; MARCUCCI, Lee. Miss Brasil 2000. Nº60343559. *Babilônia*. Som Livre, 1978 nº4036149.

¹⁵⁶ A metalinguagem assumida pela compositora/autora da narrativa trata de textos intercambiantes nesta cena francamente ficcional, pois transcorre no futuro e, portanto, atribui as características visíveis da cantora para um personagem, que não é o descrito. “O modo como aceitamos a representação do mundo real pouco difere do modo como aceitamos a representação do mundo ficcional” ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.p.93.

interrogativas citadas, esta suspensão discursiva situa estas perguntas ambigualmente e relativiza a importância dos concursos de misses.

A elaboração pode funcionar também de forma irônica e encadeada a estas suspensões, e constrói uma tipificação estereotípica da mulher brasileira. Na sequência e encadeado ao momento em que estas questões são postas é realizada a valoração das pertencas regionais desta mulher “brasileira”. Ocorre aí a ironia na composição de um tipo ideal de mulher na qual a beleza é o único vetor para sua escolha. As únicas ações não estereotipadas atribuídas a esta personagem feminina e que funcionam de modo diferenciador seriam a de ser portadora de um “beijo envenenado” e a escolha de casar com/em João Pessoa, ambos elementos apontados como inéditos nas frases em que ocorrem com a expressão “onde já se viu?”. Estes elementos que podem ser inéditos também podem ser entendidos com reprováveis pelo uso mesmo desta expressão popular utilizada para denotar descontentamento com um comportamento.

O rompimento da tradição, sugerido pela pergunta, pode ser entendido naquele contexto histórico, como se referindo a própria sustentação dos concursos de misses no Brasil que se encontram em franco declínio desde o ano de 1976, quando apoios e patrocínios começaram a ser retirados no certame.¹⁵⁷ A manutenção dos valores de beleza feminina e que levam inclusive à profissionalização da carreira de modelo no país, ligados ao próprio certame que já possui uma tradição de realização é o alvo da crítica e do sarcasmo que Rita Lee Jones e Lee Marcucci lançam a essa prática e que estão presentes na letra dessa canção.

Mas este elemento ligado ao comportamento feminino pode ser entendido de forma mais ampla, sobre os atributos de feminilidade gerais para as mulheres, quando a

¹⁵⁷ABREU, Brécio. Concursos de Beleza – a história. *O Cruzeiro*. São Paulo, 22 maio 1965, p.72. O Miss Brasil 1976 foi a vigéssima terceira edição do concurso Miss Brasil, foi realizado no dia 19 de junho de 1976 no Ginásio Presidente Médici em Brasília. Com o fechamento da revista *O Cruzeiro*, a cobertura jornalística do Miss Brasil ficou toda concentrada na Revista *Manchete* e na *Fatos e Fotos*, ambas editadas pela Bloch. Nesse mesmo ano, algumas empresas, como a marca de cosméticos Helena Rubinstein, retiraram o patrocínio ao evento, que começou a entrar em crise junto com os *Diários Associados*. Quatro anos mais tarde, o conglomerado de mídia fundado por Assis Chateaubriand pediria concordata em função do fechamento da *Rede Tupi*. Apesar de a *Rede Tupi* ter transmitido oficialmente o concurso ao vivo pela última vez, os *Diários Associados* continuariam a promover e apoiar o evento pelos três anos seguintes (1978, 1979 e 1980). Os requisitos mínimos prescritos em regulamento eram: “Ser do sexo feminino; ser cidadã brasileira por um período de pelo menos 12 (doze) meses que antecedem a realização do concurso; ser residente no país; ter no mínimo 18 (dezoito) anos e no máximo 26 (vinte e seis) anos até o dia 31 de dezembro correspondente ao ano do concurso; não são aceitas candidatas emancipadas; nunca ter sido casada, nem ter tido casamento anulado; nunca ter sido mãe, não estar grávida; nunca ter sido fotografada ou filmada totalmente despida, expondo os seios e partes íntimas; nunca ter sido fotografada ou filmada em cena de sexo explícito; e ter estatura mínima de 170 (cento e setenta) centímetros.” Regulamento também disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Miss_Brasil#cite_note-15. Acessado em 12 de setembro de 2013 as 14:53 h.

segunda questão realiza a pergunta sobre o desejo de modificação de uma geração que esta personagem pode desempenhar de forma singular. “Será que ela quer?” Esta ambígua ironia pode funcionar de modo a atingir não só a sociedade que prescreve os comportamentos ditos aceitáveis ou recomendáveis, mas o indivíduo que assume um lugar de interlocutor nesta relação comunicacional que o *rock* estabelece.

A sugestão de alteração de comportamentos que esta mulher provocaria (interromper a tradição, modificar uma geração) coloca suas escolhas e seus atos como fundantes de modelos e absolutos enquanto vetor social ao mesmo tempo em que a mídia assume um lugar de onipotência em sua capacidade de mover modificações de âmbito abrangente na sociedade. Um verdadeiro ato de *pareisia*, em que as mulheres assumem o seu papel positivo de conduzir as determinantes de suas ações, conforme identifica Margaret Rago¹⁵⁸ quando aborda a escrita de si de militantes feministas na história do Brasil.

As vendas do disco *Babilônia* somente ganharam registro nos relatórios de sínteses mensais do IBOPE a partir do mês de julho do ano de 1978¹⁵⁹ e o álbum constou da décima sexta colocação, para em agosto¹⁶⁰ registrar a décima segunda posição e chegar até setembro¹⁶¹ em oitava colocação.¹⁶²

O disco todo em seu conjunto possui gradações nas quais a voz de Rita Lee é trabalhada a cada canção, mas com um realce que faz com que não se perca em função do tônus com o qual é cantada. Isto se percebe claramente na canção “Modinha”, que fecha o disco. Mais tarde ela comentou sobre a voz “Na verdade eu acho ‘Babilônia’ legal. Deu pra trabalhar bem os vocais, que é uma coisa que não faço há muito tempo.”¹⁶³

A intencionalidade clara na canção “Miss Brasil 2000” foi ilustrar de forma irônica uma forma de locução e impostação de voz que revestiriam de sobriedade, simpatia e poder comunicacional os certames televisivos. A letra que narra e tipifica

¹⁵⁸ RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2013.

¹⁵⁹ ARQUIVO EDGAR LEUENROTH .Acervo IBOPE. Relatório de vendas discos PD36-37.Pesquisa mensal de venda de discos. Período 07/1978. p.05.

¹⁶⁰ ARQUIVO EDGAR LEUENROTH .Acervo IBOPE. Relatório de vendas discos PD36-37.Pesquisa mensal de venda de discos. Período 08/1978. p.05.

¹⁶¹ ARQUIVO EDGAR LEUENROTH .Acervo IBOPE. Relatório de vendas discos PD36-37.Pesquisa mensal de venda de discos. Período 09/1978. p.05.

¹⁶²O disco *Babilônia* vendeu em sua totalidade 150 mil cópias no ano de 1978. Dados da revista *Exame*: Um fenômeno que a crise do disco não ofuscou. *Exame*. São Paulo: Abril, 16 de dezembro de 1981. p.30.

¹⁶³ RITA Lee – Dançar, dançar... Pode não ser uma solução. Mas o que seria uma solução? *O Globo*. Rio de Janeiro. 21 de abril de 1978.

esta mulher que representa a nacionalidade por meio de sua beleza é ambientada por uma melodia vibrante, em que a percussão assume o papel de interlocutora da voz onipresente da apresentadora/apresentada.

A imprensa do Rio de Janeiro tratou do lançamento do disco *Babilônia* e da *turnê* que lhe promoveu, contrapondo a incipiente cena de *rock* paulista ao destaque que Rita Lee assumiu nela. A imprensa cada vez mais erige seu nome ao posto de rainha do *rock*, nestas bases é que começa a conceder a esta mulher valorização pela competência musical. “De toda a fatia da música brasileira que foi mais fundamente marcada pelo *rock*, ela se tornou a única figura de projeção, a única comercialmente rentável como produto e artisticamente aceitável como compositora”.¹⁶⁴

Aos 30 anos de idade, e completando 10 de carreira este mês, as apresentações de Rita Lee, se tornaram tipos de festas onde o humor a caricatura e, de vez em quando a ironia, são cada vez mais indispensáveis. Os convivas, da zona sul e da zona norte, que chegam montados em suas possantes motos próprias ou pegando rabeiras em caminhão ou ônibus, aclamaram-na, em democrático uníssono, como a “rainha do rock” brasileiro. E Rita só não é como Rei Momo, a primeira e única, porque um dia existiu Celly Campello (também coleguinha de geração, recentemente ressuscitada e mais do que depressa auto-sepultada – provavelmente em outro apartamento próprio – graças às peripécias televisivas de seu estúpido cúpido).¹⁶⁵

O passado funcionou sempre como um quadro de referência que enquadrou toda a presente produção da artista no *show Babilônia*, e por consequência, da candidata a ocupar seu lugar de destaque como a mulher que obteve sucesso no meio artístico. Na entrevista concedida a Nello Pedra Gandara, Rita Lee se posiciona frente à esgrima do repórter que a cutuca com a acusação de produzir uma música alienada, a música pela música.

... Acontece que não nasci para ser deputada. Minha política, digamos assim, é com os adolescentes, com a criançada e com os bichos. Esse pessoal que funciona na base do Clube do Bolinha, gostaria que eu fizesse discursos sobre a pobreza do Brasil ou então mais um inócuo e cansativo trabalho sobre pesquisa da música popular brasileira ou sobre os usos e costumes do pandeiro e do violão. E fizesse como dizem um som patriótico. Acontece que eu sempre estive interessada apenas em cantar as coisas da terra, do planeta, usando indistintamente, cuíca ou guitarra. [...]
- E o Tropicalismo se esvaziou, você abandonou os Mutantes.

¹⁶⁴ RITA Lee – Dançar, dançar... Pode não ser uma solução. Ibidem.

¹⁶⁵ RITA Lee. *Jornal da tarde*. São Paulo. 17 de junho, 1978.

- Dá outro tempo. Saí dos Mutantes porque eu já não acrescentava nada a eles e nem eles a mim. Viraram também, pode crer, um Clube do Bolinha. Por eles eu continuaria para todo o sempre uma espécie de crooner, bonitinha, a quem dava parabéns dizendo: mostra as perninhas, querida, e deixa o som pra gente.¹⁶⁶

Como se vê, outro deslocamento vai se consolidando na fala da artista que responde às velhas questões já demarcadas. A posição é de enfrentamento. Uma denúncia sobre a exploração do artista por parte de gravadoras e meios de mídia como a TV vem da artista que diz: “A maioria das gravadoras usa e abusa do artista como a televisão” e completa um raciocínio, “Eu tento usar a televisão como ela nos usa. Sabia que apenas uma apresentação no Globo de Ouro vende cerca de 15 mil discos”¹⁶⁷.

O papel que a nova “rainha do *rock*” desempenha é contraposto à suposta entrada do mundo adulto e das responsabilidades. O jornalista Leo Correa questiona a artista acerca das novas experiências oriundas da maternidade e do casamento e sua inserção no segmento de escuta do *rock*, que pode ser sempre ressignificado.

Por falar em garotinhos, como você está encarando a transa de ser mãe?

- Me apavoraram muito a este respeito. As mulheres diziam que agora é que eu ia ver, depois de ter caçoado delas. Realmente, quando a figurinha nasce, você fica querendo proteger. É fogo quando ele chora e você quer dormir, mas é uma delícia dar de mamar. E acho que, depois de ter um filho, minha transação musical está me satisfazendo mais. Deve ser por que a gravidez estimula um lado mais instintivo na gente.

- Você já foi casada com um músico, o Arnaldo, dos Mutantes. E o casamento fracassou. Por que o atual está funcionando?

- Em primeiro lugar, o casamento com o Arnaldo foi só no papel. Estávamos numa fase de esculachar tudo. Um dia vimos que faltava o casamento e casamos. Mas não morávamos junto, não transávamos, não tivemos filhos. Com o Roberto é pra valer. Acho um barato o jeito dele, a música que ele faz. Além disso, me deu uma grande força, me jogou de volta à música depois daqueles grilos da prisão e outros empresariais. Apesar de ninguém fazer fé, dizerem que ele era um garotão cuca-fresca. Ele entrou numa de empresário e bancou o negócio. O fato de ser meu marido nunca atrapalhou nosso trabalho pelo respeito que existe entre nós.

- Nessa altura da carreira, o rótulo de roqueira lhe incomoda?

- As pessoas ainda me definem assim, mas na verdade nem sei mais o que é rock. É algo que mudou tanto. Apenas mostro o que sou eu. Uso toda aquela aparelhagem porque gosto de tocar para cinco mil pessoas, pago para ver minha música cantada por toda essa gente. Prefiro jogar minha grana em aparelhagem do

¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ Idem.

que na poupança que para mim, quer dizer insegurança. Gosto de ser popular. Me sinto menos só.¹⁶⁸

A imagem da maternidade acaba se transformando em um paradoxo constantemente explorado frente à imagem de excitação, liberdade e desregramento do *rock*. Como conciliar aspectos compreendidos recorrentemente como contraditórios? “É tudo uma coisa só, explica Rita. Mesmo quando eu estou cuidando das coisas da casa, não consigo ficar desligada da música. Não existe essa de querer me comportar como duas pessoas diferentes. Eu sou esposa, mãe e cantora ao mesmo tempo.”¹⁶⁹

A voz que canta de Rita Lee Jones começa, juntamente com uma nova perspectiva de eu-poético francamente feminino, a entrar cada vez mais em evidência. Na observação do show “*Babilônia*” a percepção deste foco na voz por Antonio Chrysóstomo recai sobre a técnica, mas reconhece uma qualidade interpretativa e uma autonomia estética.

Ocorrência pouco habitual em shows aqui confeccionados, mãos hábeis controlam a mesa de som, à medida exata que todos ganham: a débil vizinha de Rita Lee não é esmagada pelo conjunto e ninguém sai surdo do teatro. Grande momento síntese do amadurecimento da intérprete, é sua onomatopaica representação de uma briga de cão e gato – boa atriz está aí – ao final de eu e meu gato. Não resta dúvida: as endiabradas coordenadas estéticas passadas pelo maestro Rogério Duprat aos Mutantes foram agora retomadas, com fôlego próprio, pela ainda mutante Rita Lee.

A percepção de que a voz de Rita Lee possuía agora valor e graça próprios apesar da pequena extensão de seu alcance vocal a seguiria no seu disco seguinte, em 1979, quando ela afirma para o jornal *O Globo*: “Entre em sintonia comigo mesma, estou mais solta, elaborando melhor minha voz, o que sempre fazia de última hora. O disco não precisou de título: é o meu nome, por que tem a minha cara.”¹⁷⁰ Assim, muito menos “louca” ou irracionalista, era a Rita Lee Jones que, se assumindo satisfeita com seu trabalho e feliz, definia seu novo material. A prisão, maternidade e período de turbulências e fofocas haviam proporcionado a sua carreira uma nova perspectiva.

¹⁶⁸ Rita Lee apocalíptica: o fim de mundo em ritmo de rock. *O Globo*. Rio de Janeiro. 23 de julho, 1978.

¹⁶⁹ ACERVO PARTICULAR ARTHUR TEIXEIRA. Rita e Roberto: nosso amor nasceu da bronca que um tinha pelo outro. Entrevista concedida a Bené Pompílio/Fotos Arnaldo Silva. Pasta de recortes. Fl 2617, 1978, p.13 .

¹⁷⁰ Rita Lee em nova fase. Romântica, maternal. *O Globo*. Rio de Janeiro. 14 de outubro, 1979.

CAPÍTULO 05

Lança perfume: Rita Lee e a maturidade na conquista do Mainstream

In Rio

1- Desembarca na Cité Marvilheuse sem suas 9 Vuiton fakes. Ninguém da produção. Táxi. Cidade do Rock. La cantante.

2- é barrada no baile. Não a reconhecem. “sra. sem crachá não entra.” Ela jurou q ia cantar. “meu cachorro tb canta. Dá o fora.” Por milagre encontra o

3- backstage. Não lê entra. Camarim Metallica. Confundida c/ a camareira, atiram-lhe latas “get us beer, old fart!” Ao sair dá d cara com Medina

4-“aha! falou mal e quer cantar?”

La cantante peita “em 85 roubaram minha Telecaster e vc nem tchuns. Vim cobrar o preju. Com juro”.

(*Storynhas*- Rita Lee)¹

Com as marcas de venda de seus discos anuais batendo na casa das 150 mil até as 200 mil unidades, o foco dos discursos da mídia em torno da artista tenta explicar suas fontes de inspiração. A marca da maternidade possui para Rita Lee a significação da maturidade e da superação de determinadas possibilidades estéticas. Soma-se nos temas das matérias jornalísticas, a ideia de um discurso de valorização da juventude que cada vez mais, somado à sua feminilidade, começa a figurar como fato inescapável; são recorrentes as matérias e entrevistas com Rita Lee Jones em que se exploram a gravidez, o romance e o momento familiar, e claro, o *rock* neste contexto como fonte advinda dos referenciais do passado.

Como exemplo, a canção *Arrombou a festa II* (Rita Lee, Paulo Coelho) foi o foco da reportagem da *Folha de São Paulo* que dava em primeira mão o lançamento do disco daquele ano, intitulado simplesmente *Rita Lee*. Sobre a primeira canção que havia obtido sucesso, e que inspirava esta continuidade, Rita Lee Jones oferece uma interpretação:

A primeira *Arrombou a festa* foi gravada há uns três anos, num compacto. A intenção era de fazer uma brincadeira com o clima de festa, onde as pessoas dão beijinhos mas falam mal por trás. O curioso é que as pessoas, de tanto serem reprimidas passaram a repressoras e, diante desta minha brincadeira, reagiram de forma muito estranha: houve quem dissesse que eu não podia

¹ LEE, Rita. *Storynhas /Rita Lee*; ilustrações Laerte – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das letras, 2013.p.45.

falar nada porque era americana e tal. Outras acharam que eu não podia gozar Roberto Carlos e aí por diante. Ora fiz uma música leve usando uma forma bem brasileira de humor na base da auto gozação e deu tanta polêmica. Acho inclusive que seria muito bom que essa abertura que está aí sirva também para abrir a cabeça das pessoas.²

Na Revista do Domingo do *Jornal do Brasil* a estrela já era definida como “ex-rock” e por suas travessuras, mesmo quando longe do *rock*. Afirmava-se que nem o fato de estar fora do gênero a fazia abandonar a festa. Sobre a gravação do disco pareceu essencial ao repórter tratar de assuntos ligados à família e ao amor.

A segunda gravidez coincidiu com a produção do sexto disco, por isso, pela primeira vez na vida a roqueira, ídolo feminino dos *teen agers* brasileiros, grava uma balada romântica, com percussão latina, uma rasgada declaração de amor.

– Nunca fiz música romântica, por que nunca me vi envolvida com o tema para fazer. Agora, eu casei, estou apaixonadíssima por meu marido, por meus filhos. Por isso, escrevi e cantei *Mania de você*, essa balada salerosa - diz.³

As tensões reveladas entre este novo estado de espírito e a necessária atitude comportamental que o trabalho com o segmento do *rock* demandava ficavam evidentes.

A balada romântica não é o único dado novo do novo disco da enfant terrible da MPB:

- Esse trabalho representa um salto, principalmente porque pela primeira vez eu consegui fazer meu comando, mais próximo do que eu queria. Antes sempre trabalhei com grupos. Então é preciso fazer muita política, sabe como é. Quando você trabalha com um grupo fixo, tem que colocar um solo de guitarra no lugar que não cabe um solo de guitarra, só para satisfazer o guitarrista, que quer mostrar que é mais veloz do que o outro. Agora, o Beto e eu controlamos o disco todo, bolamos tudo juntos.⁴

Os novos arranjos em relação à sua autopercepção e personalidade, neste contexto, ficam evidentes.

O disco foi gravado no Rio e cortado nos Estados Unidos. Para Rita, “ele registrou muito bem a fase que estou passando agora. Os outros também registraram, cada um a sua maneira. Quando eu fiz *Ovelha Negra*, bem, aquela era minha fase, eu era mesmo a ‘ovelha negra da família’. Agora, eu sou mãe, sou a ovelha cor-de-rosa, não é? Não dá mais pra fazer a mesma coisa”⁵

² Manias de Rita Lee na segunda festa de arromba. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 17 de agosto, 1979.

³ Rita romântica. *Jornal do Brasil*. Revista do Domingo. Rio de Janeiro. 26 de agosto 1979.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

O romantismo e a maternidade continuam a dar o tom nas matérias que na sequência definem o novo disco. Atribui-se um perfil eclético e se explica que “O amor e a maternidade são os principais responsáveis pelo enriquecimento de seu rock, que no próximo mês em dezembro, subirá aos palcos paulistas e mineiros [...]”⁶. O jornalista alerta que esta linha de composição romântica deve se manter frequente em seu repertório enquanto aponta para a autonomia que a artista adquire ao gravar o disco com músicos de estúdio, que é um fato novo em sua trajetória.

Dos grupos de rock, Rita tem muitas queixas.

– Há preconceito entre os músicos contra as mulheres. Achrom que guitarra não é coisa para a gente. Não é nem mesmo, o problema de liderá-los. Além disso, tem mania de copiar o que vem de fora. Você tem que pedir para eles tocarem uma balada, só querem saber de rock pauleira. São contra letras em português. Eu não sou contra influências eu só acho que o público adolescente gosta de assimilar temas fáceis em português. Para mim rock é como futebol: uma coisa de fora que nós transformamos.⁷

Especificamente com o sucesso das canções *Chega mais* (Rita Lee, Roberto de Carvalho) e *Mania de você* (Rita Lee, Roberto de Carvalho), o disco de 1979 acaba se transformando em um ponto de chegada e ao mesmo tempo de partida de novas propostas estéticas. Estas canções se colocavam na perspectiva *pop* com um enquadramento no formato de 32 compassos e em ritmo de discoteca que já havia sido explorado anteriormente em outros discos. Foi com estas canções, que abriam os dois lados do disco, que a artista realizou um verdadeiro *crossover* em sua carreira. Explicando este fenômeno, Jairo Severiano afirma que ela amplia a faixa etária de seu público em direção às duas extremidades, as crianças e os quarentões que lhe ouviam e a colocavam em outro patamar, sem a que a artista renegasse essencialmente suas filiações rockeiras iniciais. O músico e também marido Roberto de Carvalho, sob esta ótica, oferece as bases de sustentação ao acabamento sofisticado em seu novo estilo.⁸

Entre as oito canções que compunham o disco, eram destinadas uma porcentagem estratégica de *hits* para o público rockeiro. As canções em que o *rock* predominava eram *Papai me empresta o carro*⁹ (Rita Lee, Roberto de Carvalho), *Elvira*

⁶ RITA Lee em nova fase. Romântica, maternal. *O Globo*. Rio de Janeiro. 14 de outubro de 1979.

⁷ RITA Lee em nova fase. Romântica, maternal. *O Globo*. Rio de Janeiro. 14 de outubro, 1979.

⁸ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras*-vol.2: 1958-1985 São Paulo: Ed 34, 1998. p.269

⁹ CARVALHO, Roberto de; LEE, Rita. *Papai me empresta o carro*. n° 60853824. *Rita Lee*. Som livre, 1979 n°403.6193.

*Pagã*¹⁰ e *Arrombou a festa II*¹¹. Mas, aparentemente, o esforço foi insuficiente para que público e mídia considerassem este um disco de *rock*.

Na primeira canção, de forma andrógina, a intérprete assume um eu-poético masculino do garoto que precisa do carro do pai para “dar uns amassos”, ou transar com a garota, tendo em vista que na convivência familiar, segundo a canção, existem interdições à vivência da sexualidade na casa paterna. Em *Elvira Pagã*, o eu-poético é indeterminado, mas o ponto de vista se situa numa perspectiva feminina, que relativiza mesmo determinados comportamentos da mulher; *Arrombou a festa II*, segue a mesma fórmula usada na primeira canção em que a paródia da canção dos Carlos havia dado bons resultados, principalmente no que se relaciona com o aspecto da venda de discos.

A época do lançamento do disco foi a virada de ano de 1979 para 1980. Aquele momento estava fortemente impregnado de sentidos que polemizavam a sexualidade feminina em suas características comportamentais. O seriado *Malu Mulher*¹², dirigido por Daniel Filho e exibido entre maio de 1979 a dezembro de 1980, às 22h, também trazia questões originadas diretamente das problemáticas levantadas pelas feministas. O tema do desquite é o que está em causa, e é representado na série como o fio condutor dos episódios. Conta-se a separação efetiva da personagem central da trama interpretada por Regina Duarte – Maria Lúcia, a “Malu” – e seu marido Pedro Henrique, representado pelo ator Dennis Carvalho.¹³ Ao longo do período em que se exibiu a série, o recente núcleo de séries da emissora contava os dramas da separação, abordava temas controversos relacionados à experiência feminina como a agressão doméstica, o aborto, o orgasmo, iniciação sexual e os temas do prazer entre as mulheres, novos modelos familiares e valores burgueses de modo amplo. Na trama, Malu é mãe de uma menina de 12 anos que assiste, e em alguns casos experimenta boa parte das desventuras

¹⁰ CARVALHO, Roberto de; LEE, Rita. *Elvira Pagã*. n.º 60853891. *Rita Lee*. Som livre, 1979 n.º403.6193.

¹¹ COELHO, Paulo; LEE, Rita. *Arrombou a festa II*. n.º 60853875. *Rita Lee*. Som livre, 1979 n.º403.6193.

¹² GLOBO MARCAS. *Malu Mulher*. Rio de Janeiro: Som Livre, c 1979-2006.

¹³ O tema musical da série era a dramática canção *Começar de novo*, composição e Ivan Lins e Vitor Martins, que era interpretada pela cantora Simone. Seu show no Canecão do Rio, em 30 de dezembro de 1979, contando com amplo público, abria e encerrava com a música que era uma das mais esperadas em função da ampla promoção realizada pela Rede Globo de televisão por meio da série. “Começar de novo e contar comigo / vai valer a pena / ter amanhecido / ter me rebelado / ter me debatido / ter me machucado / ter sobrevivido / ter virado a mesa / ter me conhecido / ter virado o barco / ter me socorrido”. LINS, Ivan; MARTINS, Vitor. *Começar de novo*. n.º 60.988.894 *Simone ao Vivo*. EMI, 1980. n.º 064 422857. Houve também um LP contendo a trilha sonora da série que contou apenas com mulheres interpretando as 11 canções selecionadas, entre elas Simone como o tema *Começar de novo*, Gal Costa, Maria Bethânia, Marina, Joana, Zezé Mota, Fafá de Belém e Maysa além do Quarteto em Cy. Rita Lee estava presente com a canção *Mania de Você*. *MALU Mulher*. Som livre, 1980. n.º 403.09196.

femininas relatadas, que subjazem a toda a narrativa que é dividida em quase 50 episódios. A sensibilização que a série realizava, ao mesmo tempo em que divulgava problemas efetivos da sociedade, revelava e criticava em vários episódios, reificações de discursos ambíguos ou normativos sobre as mulheres.¹⁴

Na linha tênue das ambiguidades que informavam os limites de gênero, em uma sociedade que a passos largos problematizava a situação feminina de forma cada vez mais visível, Rita Lee Jones escreve um de seus *rocks* ácidos sobre as maneiras comportamentais que se relacionam a este assunto.

Elvira Pagã (Rita Lee, Roberto de Carvalho)

Todos os homens desse nosso planeta / Pensam que mulher é tal
e qual um capeta / Conta a história que Eva inventou a maçã /
Moça bonita, só de boca fechada, / Menina feia, um travesseiro
na cara, / Dona de casa só é bom no café da manhã / Então eu
digo: / Santa, santa, só a minha mãe (e olhe lá) / É canja-canja, /
O resto põe na sopa pra temperar! / Dama da noite não dá pra
confiar, / Cinderela quer um sapatão pra calçar, / Noiva
neurótica sonha com o noivo galã (um lixo!) / Amiga do peito
fala mal pelas costas, / Namorada sempre dá a mesma resposta /
Foi-se o tempo em que nua era Elvira Pagã / Então eu digo: /
Santa, santa, só a minha mãe (e olhe lá) / É canja-canja, / O
resto põe na sopa pra temperar!¹⁵

A canção *Elvira Pagã*, inicia-se de modo descritivo a apresentar uma representação negativa sobre as mulheres, visão esta que a princípio estaria restrita ao universo masculino. Neste percurso descritivo que responsabiliza Eva pela invenção da maçã, ocorre a associação entre a imagem das mulheres e do diabo bíblico, o capeta instigador do pecado original que oferece a maçã a Eva. O paraíso descrito no mito do gênesis cristão, seu imaginário das serpentes e de uma Eva maliciosa e falseadora funcionam como referência e cenário para as afirmações francamente sexistas que a autora elenca: “Moça bonita só de boca fechada” (na gravação ela canta de forma diferente da letra que consta no encarte: “Moça bonita só da boca pra fora”), “Menina feia um travesseiro na cara”, e por fim a máxima: “Dona de casa só é bom no café da manhã”.

O refrão realiza um deslocamento em que a narradora se coloca como portadora de uma reflexão em torno do assunto já apresentado: os falares sexistas cotidianos sobre as mulheres. Insere-se enunciando de forma imperativa – “Então eu digo” – e anuncia sua máxima sobre as mulheres: “Santa, santa só a minha mãe (e olhe lá)”. A canção

¹⁴ GLOBO MARCAS. *Malu Mulher*. Rio de Janeiro: Som Livre, c 1979-2006.

¹⁵ CARVALHO, Roberto de; LEE, Rita. *Elvira Pagã*. n.º 60853891. *Rita Lee*. Som livre, 1979 n.º403.6193.

reitera representações que concordam com falares correntes sobre as mulheres consideradas “fáceis”, associadas pejorativamente às “galinhas” – “É canja-canja/ o resto põe na sopa pra temperar!” –, para performaticamente, inverter, pelo teor irônico dado as palavras, essas “evidências”.

Alguns autores consideraram esta canção de teor machista¹⁶, tendo em vista esta aparente concordância de falares entre narradora e os ditos machistas, que uma leitura apressada da letra pode fazer crer. E é isso que pode parecer se não se leva em conta o elemento irônico que apela ao humor para corrosivamente agir sobre as posições masculinas e femininas que reforçam essas representações.

A canção segue na segunda parte atribuindo às mulheres características duvidosas, mas nesta parte não há falares óbvios ou correntes, são construções da autora que por meio da narradora enuncia que as mulheres não são confiáveis, em quatro frases em que a dama, a cinderela, a noiva e a amiga estão representadas como seus estereótipos correntes. A frase “Noiva neurótica sonha com o noivo galã” ganha um comentário (um lixo) que denota um esvaziamento dos ideais do casamento de sensibilidade burguesa em que o amor é significado como a corte que o homem rende à posição frágil ou desamparada da mulher.

A continuidade das frases “Foi-se o tempo em que nua era Elvira Pagã / Então eu digo”, pode ser compreendida como resposta, ou corolário da outra frase, remetendo também às negativas que as namoradas oferecem aos homens para não se desnudarem, ou seja, entregarem-se sexualmente aos rapazes, como faziam as Elviras¹⁷ do passado, numa espécie de jogo estratégico em que vivenciar livremente a sexualidade ou se entregar correspondendo às expectativas dos homens não seria do interesse feminino.

E é contra esta imagem da mulher desamparada ou frágil que Rita Lee – a compositora/letrista – dispara suas críticas tendo em vista que a conclusão da segunda parte se encerra remetendo à nudez de Elvira, que Rita Lee qualifica pela sua alcunha de

¹⁶ Cf. SANCHEZ, Pedro Alexandre. *Como dois e dois são cinco*. São Paulo: Boitempo, 2004.p.281.

¹⁷ Elvira Olivieri Cozzolino, dançarina do teatro de revista e de boates da zona sul carioca que junto a Luz del Fuego, tiveram suas imagens divulgadas e carnavalizadas pela nudez, em associações entre o rebolado do teatro de revista e a música de carnaval. Ambas tiveram livros publicados: “Vida e morte” de Elvira Rios e o já citado “A verdade nua -Veneno”, de Luz del Fuego. Elvira Pagã, como era conhecida, se declarava existencialista, o que contribuiu para o descrédito do rótulo filosófico na cidade do Rio de Janeiro. A celebração orgiástica da existência desta mulher que se disse “criada pelas massas” pautava-se por uma interpretação carnavalizada da filosofia existencial. De acordo com Alcir Lenharo, a perspectiva da vida de Elvira não escaparia à experiência da dor, a vida seria uma busca permanente pelo gozo, sendo o preço desta busca a morte, dimensão que superaria o prazer enquanto tal. LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995. p.108.

pagã. A recuperação desta mulher icônica do passado, por parte da compositora, desfaz qualquer dubiedade quanto à postura crítica da expressa na canção, já que a Elvira Pagã, personagem histórica, assumia uma postura de enfrentamento e vivência de sua sexualidade em contexto bastante conservador – o do momento repressivo da ditadura varguista vivida por ela. Embora se configurando como objeto de desejo de homens e correspondendo a uma expectativa masculina ligada ao estereótipo da dama de cabaré, Elvira ocupa o lugar da mulher sexualmente ativa, uma existencialista.

Na canção de Rita Lee, tais comentários partem de uma enunciadora que participa como observadora, com poder opinativo sobre as falas dos homens e os comportamentos das mulheres. Ao mesmo tempo em que os homens são ridicularizados pelas falas chauvinistas corriqueiras sobre a sexualidade da mulher, em virtude da ironia subjacente ao texto, as mulheres são alvo de um ataque mais duro que denuncia as artimanhas usadas por muitas nos jogos de sedução. Nesse sentido, é a dona de casa e são os padrões burgueses de sensibilidade presentes nos comportamentos de homens e mulheres que são duramente atacados, pois o coquetismo histórico delas e o chauvinismo discricionário deles, segundo esta visão, é que reproduzem um modelo familiar criticado.

A nudez, no plano narrativo em que a canção é escrita, atua como elemento metafórico comparável à veracidade ou honestidade. Honestidade com a qual as divas do passado se desnudavam, sem interesses ocultos ou de conservação de um status social a que estão ligados homens e mulheres. Atualizando a ousadia, Rita Lee realiza sua denúncia, ou manda seus torpedos de crítica a um *stablishment*.

Uma análise cuidadosa da historiadora Valéria Pereira foi realizada sobre os sentidos da feminilidade que Rita Lee construía em suas canções, e que recorriam principalmente às imagens de Eva, do “fruto proibido” e que situam Elvira Pagã como uma destas heroínas que, tal qual Luz del Fuego, figuram como espécie de contradiscurso à submissão e à suposta inferioridade feminina.¹⁸

Rita abre o libelo contra a hipocrisia, as mulheres de hoje não são como a de ontem: “Só a minha mãe”, além de cinderelas e de noivas neuróticas desejam “diferentemente” seus parceiros: Elvira_Pagã, como o nome artístico indica, não está mais sozinha e já não é singular, as “Elviras” são numerosas.¹⁹

¹⁸ PEREIRA, Valéria Cristina Ribeiro. *Rita Lee: letras e acordes inscrições do feminino na cultura*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. Rio de Janeiro, 2000.

¹⁹ Idem, p. 78.

Os discursos feministas então em voga²⁰ parecem reverberar no discurso musical elaborado por Rita Lee.

Nesse sentido, podem ser bem compreendidos os excessos cometidos pelo primeiro momento do movimento feminista que, diante da radicalidade de tal situação, somente poderia assumir uma atitude totalmente avessa a qualquer perspectiva de conciliação e diálogo. A escrita feminista, a princípio, acusada de ser extremamente tendenciosa, dificilmente poderia ter percorrido outro caminho que não fosse o da radicalização, ou seja, para se contrapor a um discurso patriarcal de extrema opressão, só um outro discurso de libertação de mesma intensidade. A tentativa de desconstrução de interpretações facciosas da história ligadas à mitologia cristã no ocidente tem um espaço relevante na obra de Rita Lee, já que inserida no contexto da modernidade a letrista está a procura de voz própria. Verificaremos, pois, que o incômodo diante do feminino, dito inferior e submisso, foi responsável pela criação de várias de suas canções.²¹

Mas é importante lembrar que não existe uma defesa fechada com as posturas da militância feminista de sua época. Como se viu, ora o discurso de Rita Lee Jones converge para a denúncia do “clube do bolinha” que restringe possibilidades às mulheres, ora se volta a crítica às incoerências das próprias mulheres.

Em suas declarações à imprensa sobre o casamento com Roberto de Carvalho e a criação de seus filhos,²² Rita explicita afinidades mas também afastamentos frente aos discursos feministas circulantes, assumindo mesmo algumas vezes uma posição mais convencional.²³

No mesmo ano de lançamento desse trabalho, Rita Lee viu-se envolvida em outra polêmica, agora relacionada a um comercial promovido pela marca de roupas

²⁰ MATOS, Marlise. Movimento e teoria feminista: é possível reconstruir a teoria feminista a partir do sul global? Revista *Sociologia Política*. Curitiba, v. 18, n. 36, p. 67-92, jun. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/06.pdf> Acessado em 23/09/2013 as 13:42 h.

²¹ PEREIRA, Valéria Cristina Ribeiro. *Rita Lee...* Op cit., p. 73-74.

²² “Eu vejo a família assim feito bichinho. Tem o papai ursinho, a mamãe ursinha e o ursinho. A minha é essa. Aí eu gosto nós somos quatro pessoas vivendo juntas (ela, Roberto, Beto e João). Eu não me sinto dona-de-casa, esposa. Eu não sei lavar costurar essas coisas, né? Mas um coisa eu sei fazer: brincar de casinha” Rita Lee - Mas eu largo tudo só pra ficar mais um pouquinho com a criançada. *Rádice Revista de Psicologia*. São Paulo: novembro, 1981. p.09.

²³ “Meu casamento com o Roberto é um casamento mesmo’. Em suma não é só musical.[...] Suas fãs compram Rita Lee para os próprios filhos, é um caso óbvio de identificação com a felicidade alheia. Pioneira no anos sessenta como lembra Gil, ela seria agora a acomodada mãe de família, como lembram seus críticos.” De dar água na boca. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 12 dezembro, 1979. p.54. “Coisas românticas faladas de uma maneira leve, brincalhona que não tenha peso de analista no meio. Sexo sem Freud. Com Mania de Você foi assim a música pegou todas as idades por que todo mundo já tinha passado por aquilo.[...] A gente ficou apaixonada pela gente mesma. Então estou numas de uma coisa assim como todo mundo, eu não sou uma cantora sou uma pessoa.” Entrevista com Rita Lee. *Playboy*. São Paulo: Editora Abril. fevereiro, 1981. p.24.

Ellus, uma das patrocinadoras do show da artista. Neste comercial, são mostradas imagens de casais parecidos com Rita Lee e Roberto de Carvalho que tiram a roupa e mergulham em uma piscina. Os dizeres “Tire a roupa, mania de você” acompanham a cena. A campanha acabou gerando manifestações de diversas pessoas que enviaram cartas à divisão de censura pedindo que o comercial fosse tirado do ar.²⁴ Apesar da ligação comercial da marca com o show de Rita Lee, a artista não contratada para figurar como garota propaganda. Tal fato irritou a artista que prestou depoimentos à imprensa, nos quais esclarecia as relações entre ela e a empresa, mas desqualificava o que ela considerava como práticas abusivas de marketing.²⁵ A canção citada neste contexto era *Mania de Você* (Rita Lee, Roberto Carvalho).

Mania de Você

Meu bem você me dá água na boca / Vestindo fantasia, tirando a roupa / Molhada de suor / De tanto a gente se beijar / De tanto imaginar loucuras! / A gente faz amor por telepatia / No chão, no mar, na lua, na melodia / Mania de você / De tanto a gente se beijar / De tanto imaginar loucuras! / Nada melhor do que não fazer nada / Só pra deitar e rolar com você!²⁶

Parcelas da sociedade brasileira podiam ter ainda fortes ressalvas ao conteúdo imagético que uma canção simples como *Mania de você* poderia sugerir pela mensagem sexualizada que ela emitia em seu tema e via-se no direito de protestar junto aos canais de censura. Rita Lee, na canção *Mania de você*, assumia que se estava a falar de sexo, apesar de não falar até o final todas as implicações a que levavam as imagens de estar “tirando a roupa”, “molhada de suor” e “deitar e rolar com você”.²⁷ Outras canções também portadoras de sugestões sexuais, como *Perigosa* (Rita Lee, Nelson Motta), já composta, e *Lança Perfume* (Rita Lee, Roberto de Carvalho) que ainda seria escrita, logo dariam o tom com o qual a letrista realizava seus estratagemas, deslocando sentidos para falar de sexo sem tipificar o ato de forma óbvia aos olhos de censores e

²⁴ ARQUIVO NACIONAL. DCDP Série – Correspondência oficial, subsérie – Manifestações da sociedade civil. Carta nº 147, n. 148 e n.157 dezembro de 1979, Caixa 04.

Música e censura prévia? Revista *Isto É*. 05 de dezembro, 1978. p. 42-44.

²⁵ A alegria de Rita Lee e as artimanhas do consumo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01 de dezembro, 1979.p.25.

²⁶ CARVALHO, Roberto de; LEE, Rita. Mania de você. nº 60853867. *Rita Lee*. Som livre, 1979 nº403.6193.

²⁷ Sobre o caso da campanha da Ellus e da repercussão na sociedade a respeito da canção *Mania de Você* ver: 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: Universidade Federal do Rio de Janeiro –UFRJ: 2007. p.52.

pais de família.²⁸ Mais tarde em sua vídeo-biografia, realizada em 2007, falando deste discurso erotizado presente na canção *Lança perfume*, por exemplo, Rita Lee ponderou:

Parece música de motel. Já me disseram: - Pô você é uma compositora de motel. Muito obrigado. Por que é lá que se faz amor. Não é? Tem tudo uma coisa..., é aquele carnaval antigo com uma sacanagenzinha. Alí no ponto. Não é putaria, é uma sacanagenzinha bem tesudinha, ali dissimuladinha mas todo mundo vê que é sacanagem.²⁹

Este discurso fortemente erotizado, presente nas canções das mulheres intérpretes do período, era significado de forma a conceder uma esfera de autonomia a elas. A coluna assinada por Nelson Motta, no jornal *O Globo*, faz um balanço do ano de 1979 enfatizando o poder feminino das vozes de Rita Lee e Gal Costa: “São duas mulheres amadurecidas ex-trelas de 68, que sempre foram antes de tudo femininas, não feministas. Conquistaram para elas mesmas espaço próprio [...]”³⁰

A Rede Globo de televisão estreia em março de 1980 uma nova novela que deveria se chamar *Tom e Gely*, mas, devido à escolha da canção *Chega mais* para fazer parte da trilha sonora, houve mudança nos planos. A canção acabou se transformando no tema de abertura, o que levou a emissora a mudar o nome da novela também para *Chega Mais*.

Chega mais

Eu conheço essa cara / Essa fala, esse cheiro / Essa tara de louco / Esse fogo, esse jeito / Escandaloso, você é guloso / E quer me sequestrar / Chega mais! Chega mais! / Chega mais! Chega mais! / Depois me leva pra casa / Me prenda, nos braços / Me torture de carinho / Beijinhos, abraços / Depois me coce, me adoce / Até eu confessar / Chega mais! Chega mais! / Chega mais! Chega mais!³¹

A chamada na abertura visual da novela trazia *flashes* de vários casais que flertavam e que realizavam visualmente o tema sugerido pela canção de Rita Lee e

²⁸ Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola editorial, 2010.

²⁹ JONES, Rita Lee. Apud OLIVEIRA, Roberto de. *Baila comigo*. Biografiti. Biscoito fino, 2007 [DVD].

³⁰ MOTTA, Nelson. As vozes vitoriosas das fêmeas-meninas. *O Globo*. Rio de Janeiro, 28 de Dezembro, 1979. Nelson Motta em sua coluna dedicou outras vezes espaço para falar de Rita Lee. Em todas as ocasiões o foco de suas discussões foi o fato da feminilidade ser determinante no trabalho da artista e do sucesso do casamento com seu parceiro. MOTTA, Nelson. *Rita, Baby e o machismo revolucionário*. *O Globo*. Rio de Janeiro, 05 de janeiro, 1980. “Na hora em que uma avalanche feminista invade e conquista novas audiências – as mulheres – são duas ex-loucas como Baby [Consuelo] e Rita que desfraldam a bandeira mais bonita e generosa a favor de um novo homem [...]” MOTTA, Nelson. Rita Lee Jones na intimidade. Senhoras e senhores vida e arte. Cenas de alguns casamentos vedete eletrônica em superprodução. *O Globo*. Rio de Janeiro, 19 de janeiro, 1979.

³¹ CARVALHO, Roberto de; LEE, Rita. *Chega mais*. n° 60853816. *Rita Lee*. Som livre, 1979 n°403.6193

Roberto de Carvalho. Eram imagens que ilustravam pernas masculinas e femininas que se entrelaçavam, homens que deitavam no colo de mulheres, beijos, abraços, rostos que irradiavam o brilho no olhar remetendo ao flerte.³²

O erotismo e os temas sobre a mulher parecem estar dominando a cena televisiva no início daquela década, ao mesmo tempo em que Rita Lee também acompanha este avanço com suas canções que demonstram aspectos da perspectiva feminina.

Nesse mesmo momento ocorre o lançamento do programa *TV Mulher*, um programa de variedades direcionado à chamada “mulher moderna”, exibido entre 07 de março de 1980 até 27 de junho de 1986. Apresentado por Marília Gabriela, era um dos primeiros programas segmentados da TV brasileira, com seções curtas de cinco minutos que incluíam assuntos tabus como o comportamento sexual, debatido pela sexóloga Marta Suplicy, os direitos da mulher e temas pouco ortodoxos da programação televisiva. Esta sexóloga recebia inúmeras cartas de mulheres e as mais tímidas realizavam inúmeros rodeios para perguntar sobre os assuntos tabus. Outras tomavam um tom mais agressivo, e incluíam xingamentos, censuras aos temas tratados e diversas outras grosserias.³³ Tanto a audiência, quanto a censura formal exercida pelos setores competentes do Estado, acabavam reagindo a determinadas informações com ressalvas e perspectivas de contenção dos avanços que ocorriam. Isso ocorria sobretudo com os temas relativos a comportamentos e principalmente os ligados a sexualidade, ou que implicavam mudanças nos padrões morais.

Um dos órgãos mais atuantes no período era o Conselho Superior de Censura, que mediava a relação entre os órgãos censores de primeira instância, como o DCDP, e a sociedade. Suas ações começaram a ganhar publicidade a partir de um evento noticiado pela *Folha de São Paulo*. No mês de maio, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, MASP, sob organização de Orlando Silva, diretor do Serviço Nacional de Teatro, realizou um seminário que deveria polemizar as ações da censura sobre as artes teatrais e a cultura de modo geral. Na oportunidade, o jornal publicou uma opinião crítica de Orlando Silva sobre a negativa de Chico Buarque de participar do evento que teria naquele momento confirmadas as presenças de Tônia Carrero, Ronaldo Boscoli, Sábato

³² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TRlth6KyQeg> acessado em 12 de janeiro de 2013 às 15:32 h.

³³ MEMÓRIA GLOBO. Dicionário da TV Globo. Programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003 ESQUENAZI, Rose. Uma TV só para mulheres. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 de junho de 1995. Disponível em: http://www.niltontravesso.com.br/nilton_travesso acessado em 23 de março de 2012 às 22:14h Disponível <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/auditorio-e-variedades/tv-mulher/formato.html> acessado em 23 de março de 2012 às 22:27h.

Magaldi, Eva Wilma, Regina Duarte e Cecil Thiré. O diretor denunciava o que ele qualificava de distorções, criticando alguns artistas, pois entendia que estes não se interessavam pelo assunto pois acabavam se transformando em negociantes entre Estado e classe artística, sobre os poderes de veto. Polemizava-se na *Folha de São Paulo* portanto, tanto o poder de censura moralista do Estado que reprimia as expressões artísticas, quanto aqueles que faziam vistas grossas para os atos discricionários dos repressores.³⁴

Outro exemplo da mesma ambiguidade eram as ações do Conselho Superior de Censura que vinham a público nesta mesma nota jornalística. A informação é que Rita Lee havia sido defendida pelo relator do órgão de censura, Ricardo Cravo Albin, no processo que julgou a letra de sua canção *Moleque sacana*. Em função do uso da palavra “sacana” na letra, o Conselho havia proibido de forma taxativa a canção para todo o território nacional, ao que se opunha o parecer favorável à liberação dado pelo relator, sob o seguinte argumento:

Sobretudo Rita Lee tem mais direito do que ninguém a usar essas expressões descontraídas da fala coloquial por que quase toda sua obra de compositora é deliciosamente irreverente e saborosamente refletidora da juventude urbana do Brasil, que aclama a artista como um de seus ídolos indiscutíveis.³⁵

O processo julgado pelo Conselho levava em consideração no relato de Cravo Albin, uma argumentação calcada nos usos eruditos e coloquiais da língua portuguesa sobre a qual haveria um equívoco a ser combatido e que se apresentava nos seguintes termos:

São esses entendimentos errados sobre a filosofia da fisiologia de língua falada no Brasil que geram equívocos de censura, aqui apontados por nós quando reclamamos de cortes em telenovelas que incidem justamente sobre expressões do cotidiano, do dia a dia, palavras consagradas pelo povo, ou até pelos jovens, sempre na frente abrindo os caminhos da imaginação. E por isso mesmo sempre construindo, por menor conta que nós nos demos do fenômeno.³⁶

Após reavaliação e parecer favorável, a letra foi liberada tendo em vista que o entendimento do Conselho era que a palavra “sacana” já estava plenamente inserida na linguagem coloquial do brasileiro e que se realizava “poeticamente de forma

³⁴ O tema em questão faz parte da seguinte reportagem: RITA Lee tem liberada a letra de “Moleque sacana”. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 09 de maio, 1980.

³⁵ Idem - Parte do processo era citado na matéria jornalística revelando o texto positivo da relatoria.

³⁶ ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 613 [Processo nº 5984/1653, 25 de junho de 1980].

insuperável” quando colocada em contexto apropriado, no que os conselheiros concordavam com o relator. A canção de Rita Lee era a primeira de uma ressaca de liberações após o momento autoritário do AI-5 que vetou indiscriminadamente grande parte do que foi produzido sob os anos de chumbo. Quando do veto, o programa jornalístico dominical televisivo da Rede Globo, *Fantástico* teve de retirar a canção de sua pauta de apresentações, e o grupo *A cor do som* não teve a liberação para gravá-la. A tramitação do caso além de noticiada na *Folha de São Paulo*, e do *Estado de São Paulo*, foi parar mais tarde também na revista *Veja* onde se veiculou uma manifestação pública da artista, alegando não achar graça de ser transformada em bode expiatório. Rita Lee declarou: “Já estou ficando velha, e cheia de filhos, me respeitem”.³⁷

A exigência por respeito certamente encontrava reforço no recente reconhecimento que a artista obteve por parte de um dos mais celebrados artistas brasileiros no meio cancional, João Gilberto. Em 08 de junho, ao gravar um especial para Rede Globo de televisão João convida Rita Lee para gravar ao vivo a canção *Joujou e balangadãs* (Lamartine Babo) aproximando-a do campo da MPB.³⁸ Falando para Almir Chediak em 1990, assim Rita descreveu o encontro com João Gilberto:

A gente se encontrou pela primeira vez na casa de um dos diretores da Globo, no Rio. Ele olhou pra mim e começou a cantar: “Meu você me dá água na boca.” Falei: “Uau! Pára com isso! Que maravilha!” E ele passou a cantar o repertório de Rita Lee para a própria Rita Lee! Um barato. Foi aí que ele me deu aquele toque da voz de Bossa Nova em pleno rock n’ roll.[...] Adoro o João, porque ele me trata de menina o tempo todo. Aí deu o maior pé. Depois a gente ficou se falando muito pelo telefone. Roberto e eu fizemos Brazil com S pensando nele, e foi a chave de ouro do disco [Rita Lee Roberto de Carvalho, 1982].³⁹

Rita Lee e sua música vetada, e logo em seguida liberada, por uma única palavra – “sacana” –, funcionavam na matéria da *Folha de São Paulo*⁴⁰ como exemplo de resistência. A lenta transformação dos comportamentos e costumes que se opera na sociedade é ponto de tensão neste caso, e se cristaliza em torno da figura da célebre

³⁷ A estranha estratégia seguida pelos órgãos de censura visava uma mobilização da sociedade contra os conteúdos e produtos que se consideravam amorais ou perturbadores da ordem e bons costumes. “[...] senador Petrônio Portela concebeu uma idéia, segundo a qual para reestabelecer a legitimidade da censura, seria necessário liberar quase todos os filmes, músicas e peças numa primeira fase. Isso por que em seguida haveria um movimento contrário – moralista – que respaldaria as decisões do governo.” PRIMEIRA Vítima. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 30 de julho de 1980. p.107.

³⁸ MUGNAINI JÚNIOR, Ayrtton. *Rita Lee: o futuro me absolve*. São Paulo: Nova Sampa Diretriz editorial, 1995. p.78.

³⁹ CHEDIK, Almir. *Rita Lee. Songbook*. Rio de Janeiro: Lumiar editora, 1990. v.02. p.08.

⁴⁰ RITA Lee tem liberada a letra de “Moleque sacana”. Op. cit.

artista e roqueira. Mídia, Estado e sociedade caminhavam nos limites do que poderia ser considerado aceitável frente à moral e aos bons costumes.

No segundo semestre de 1980, é lançado o LP *Rita Lee* que ficou conhecido como *Lança perfume*. A canção fundamental do disco que levava este nome realizava totalmente a fusão que Rita Lee considerava “*rockarnaval*” que já vinha se anunciando em seus discos anteriores.

Lança perfume (Rita Lee, Roberto de Carvalho)

Lança menina / Lança todo esse perfume / Desbaratina / Não dá pra ficar imune / Ao teu amor que tem cheiro de coisa maluca! / Vem cá, meu bem / Me descola um carinho / Eu sou neném / Só sossego com beijinho / Vê se me dá o prazer de ter prazer comigo / Me aqueça / Me vira de ponta-cabeça / Me faz de gato e sapato / Me deixa de quatro no ato / Me enche de amor / Lança, lança perfume!⁴¹

O conteúdo romântico e dominante da letra da canção se expressa na primeira pessoa, que afirma de forma imperativa por todas as frases como se entoasse uma palavra de ordem que abre e fecha a canção em torno da ação de lançar perfume. O “lança-perfume”⁴², como objeto e substância entorpecente utilizado nos carnavais do passado funciona imagetivamente como elemento nostálgico e metafórico da alegria e da ação que as mulheres podem desempenhar na conquista amorosa.

⁴¹CARVALHO, Roberto de; LEE, Rita. Lança Perfume. Nº 61249629 *Rita Lee*. Som Livre, 1980 nº 403.6217.

⁴² Apesar do lança-perfume ter sido proibido no Brasil, desde 1961, pelo presidente Jânio Quadros, sob recomendação pública do jornalista Flávio Cavalcante, é somente após a já citada lei 6368/1976, baixada durante o mandato de Ernesto Geisel, que regulamentam-se as penas para o porte de entorpecentes e começa a existir uma repressão sistemática levada a cabo pelas autoridades policiais no Brasil. A empresa Rhodia que tinha fábrica instalada no Brasil parou a fabricação do produto em 1961 e permaneceu com uma unidade de fabricação da Argentina, e daquela data em diante todo o lança perfume que circula ilegalmente no país era proveniente daquele país. No início, não se acreditava muito no êxito da descoberta acidental da mistura de cloreto de etila, mas, por via das dúvidas, a SCUR depositou a patente de um produto com a marca "Rodo" – a palavra odor ao contrário. O ceticismo tinha razão de ser: apresentado ao mundo na Exposição Universal de Genebra, em 1897, o lança-perfume em outros países do mundo fracassou. Foi aí que o Brasil entrou na história. Um brasileiro que passou pela exposição percebeu logo que no seu País aquela novidade faria o maior sucesso no Carnaval – e não deu outra. Em apenas um ano – 1909 –, 630 mil unidades de lança-perfume foram exportadas para o Brasil. A festa que fizeram foi tamanha que o governo começou a ficar preocupado – não exatamente pelas mesmas razões de Jânio Quadros, mas porque via naquele momento suas reservas em francos baixarem rapidamente. No começo de 1914, já não se podia exportar lança-perfumes para o Brasil, embora a produção e a procura continuassem a crescer. Os direitos aduaneiros foram aumentados a ponto de tornar quase proibitivo o comércio. Só a 19 de dezembro de 1919, às 14 horas, no Consulado Geral do Brasil em Paris, seria fundada a Companhia Química Rhodia Brasileira. Logo eram comercializadas várias marcas: Rodo, Flirt, Rodo-metálico, Rigoletto e Rodouro - lança-perfumes produzidas pela empresa francesa, que só pararia de fabricá-lo em 1976. http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_17fev1985.html.

As frases “Lança menina / Lança todo esse perfume” que segmentam o nome composto do entorpecente em duas palavras, o verbo e o substantivo, o ato de lançar, que as garotas deveriam assumir com seu perfume como um “it” ou “carisma” que facilitaria o flerte. A palavra/frase “desbaratina”, gíria comum entre usuários de entorpecentes leves, está presente no discurso como uma ordem mobilizadora para a vivência – sem grilos – dirigida às meninas, mas que amplia o número de destinatários, em direção a toda a sociedade que é alvo desta fala.

Embora as frases se relacionem intimamente pelo seu teor temático podem ser entendidas isoladamente como portadoras de um sentido interno próprio, como nas antigas marchinhas de carnaval em que cada frase poderia servir como mote de repetição e encerrava um determinado núcleo de sentido.

Após a afirmação “não dá pra ficar imune”, o destinatário ao qual o discurso pretende atingir pode tanto ser um sujeito genérico chamado ao plano da ação e da dança deste universo cancional carnavalesco, quanto o objeto de desejo e amor da narradora. O discurso se dirige ao ouvinte/ destinatário quando da enunciação “Ao teu amor...”, frase que pela apropriação, por parte deste ouvinte, permite vinculação e identificação, em que cada ouvinte pode individualmente relacionar-se a seus objetos de amor e desejo. A impossibilidade de imunidade apontada pela narradora designa um objeto central temático na canção: o “amor”; este sentimento abstrato que emitido pelo outro é portador de certas características – “... que tem cheiro de coisa maluca”. Tal como na canção *Mania de você*, novamente o amor é equiparado a estados alterados da consciência. Paixão e loucura são um *tropos*⁴³ que aqui se ligam a mais um elemento, a “loucura”, como elemento de alteração sensorial provocada pela inalação do lança-perfume.

A frase “Vê se me dá o prazer de ter prazer comigo” apresenta um condicionante em que a busca da conjunção com o ser amado impõe uma troca ou espelhamento com a qual, agora sim de forma sexualizada, a conjunção amorosa pode ocorrer. Seguem-se as imagens físicas “ponta cabeça”, “gato e sapato” e “de quatro no ato” retiradas dos falares cotidianos e que semantizam eroticamente a canção que chega ao ápice – “Me enche de amor” – e prepara a entrada do tema referência: o objeto/entorpecente “lança-perfume”. É neste objeto/substância que a conjunção se justifica e identifica, ele é o

⁴³ Figura de linguagem onde ocorre uma mudança de significado, seja interna (em nível do pensamento) ou externa (em nível da palavra), considera-se perífrase quando há somente associação de ideias, quando esta associação acontece também em caráter comparativo se completa uma metáfora.

meio pelo qual os sujeitos que brincam no carnaval passam da brincadeira ao amor, e neste caso francamente sexual.

A introdução sonora da canção *Lança perfume* é executada somente com o piano tocando um tema musical essencialmente intimista e romântico. Esta introdução comenta o que virá e produz uma expectativa auditiva que remete ao cabaré ou aos bares de Copacabana no Rio de Janeiro ou da Vila Madalena em São Paulo. Este prelúdio é rompido pelo ritmo balançante que entra na marcação rítmica do piano Yamaha de Lincon Olivetti que somado à bateria em compasso 4x4 domina todo o horizonte sonoro da canção. Uma citação ao arranjo da canção *What a fool believes* de 1978, do conjunto de *rock Doobie Brothers*, é realizada nos primeiros acordes apesar de uma polifonia reinante que incorpora uma ampla gama de timbres. Além da guitarra e do baixo que entram, tocam-se apito de carnaval, congas, surdo, trompete, sax alto, tenor e barítono, trombone e o minimoog operado pela própria cantora. Começando já na escolha de timbres, o clima de carnaval se instala gradualmente à medida que vão entrando os instrumentos. Se num primeiro momento a batida balançante do Yamaha+bateria lembram o pulsar da “discoteca” que havia sido a pedra de toque do ano anterior, logo o ritmo ganha a conga, a guitarra e o baixo marcando bem abaixo da linha melódica e ampliando a identificação com o *rock* latinizado do grupo de Carlos Santana,⁴⁴ mas dando certeza inequívoca de um formato popular e que flerta com inúmeras linguagens sonoras.

Por este movimento é que são reconhecidas as identificações da canção de Rita Lee com Lamartine Babo, em que “a alegria é a prova dos nove”. Os dezesseis primeiros compassos da canção se assentam portanto na métrica da antiga marchinha de carnaval, para depois dar lugar a um arranjo em tons maiores que além de celebrarem o amor, oferecem verossimilhança e emolduram uma maneira de dizer os desejos femininos do eu-poético. A narradora, sem subterfúgios, exige troca e prazer na relação entre homens e mulheres, ainda que as imagens sugeridas pelo texto semântico das frases – “Me vira de ponta-cabeça / Me faz de gato e sapato / Me deixa de quatro no ato” – aparentemente sublinhem a força masculina que pode fazer ou dispor da mulher. Entretanto, discursivamente não é ele, o homem – o objeto do amor – quem controla a cena. É a enunciadora, aí dona de seu próprio desejo, e tal como comanda

⁴⁴ Antes de sua união artística e romântica com Rita Lee, Roberto de Carvalho tocou em São Francisco nos Estados Unidos atuando no grupo do guitarrista Carlos Santana. MAYRINK, Geraldo. 5 minutos com Roberto de Carvalho. *Playboy*. São Paulo: Editora Abril, novembro, 1980. p.18.

imperativamente o objeto do amor, comanda o “grito de guerra” para que outras mulheres lancem também seus sinais de desejos amorosos que se equiparam metaforicamente ao perfume.

Em música, segundo algumas interpretações, é “masculino” terminar uma frase no tempo forte, assim como é “feminino” terminá-la no contratempo⁴⁵. Aqui não resta dúvida que os tempos fortes são justamente onde estão situados os comandos da narradora e também em aqueles em que se situam o eu-poético alvo do verbo. Para cada frase terminar sobre os contratempos de forma feminina e sem deixar dúvida, Rita Lee é mulher. Mesmo que outras brincadeiras sonoras ou performáticas de canções anteriores revelem ambiguidades andróginas, aqui o próprio gênero é assumido com toda sua força, ao mesmo tempo em que se requer a centralidade da expressão do próprio desejo.

A qualidade emotiva da voz de Rita Lee nesta marchinha em tempo de *rock* se situa entre a tematização passional e a passional figurativizada em função do equilíbrio resultante entre as divisões consonantais e o uso das vogais que reforçam os acentos rítmicos e melódicos. Esse grau de passionalização no cantar da palavra-chave ganha uma emissão explorando os tons agudos da tessitura e com alongamento das vogais excessivamente passionalizador. Com este elemento nostálgico e sexualizado resumiria-se uma postura feminina de ação. Esta canção portadora de elementos modernos e arcaicos do Brasil, se constitui como verdadeira espécie de manual de conduta da suave transgressão da mulher moderna concentrado em uma cápsula de música de cerca de cinco minutos de duração.

Na segunda metade da década de 1970 a fiscalização quanto ao uso do lança perfume ainda era frouxamente aplicada nos salões de carnaval, pois era entendido como um entorpecente de baixo poder viciante e com fins meramente recreativos, limitado à sazonalidade do carnaval. Tradicionalmente associado desde o início do século XX às festas momescas, na canção de Rita Lee a branda apologia realizada dava a dimensão da capacidade dos indivíduos de exercerem seu autocontrole sobre os conteúdos que deveriam externar, frente a uma vigilância repressora, mas que ao mesmo tempo age de forma descontínua.

Como se viu, ao relacionar o traço cultural do uso do lança perfume Rita Lee nostalgicamente professava um discurso contra os controles da sociedade e aquilo que ela considerava uma “caretice”. O regime militar lentamente apontava para a abertura

⁴⁵ MUGNAINI JUNIOR, Ayrton. *O futuro me absolve*. São Paulo: Nova Sampa, 1995.p.20.

política⁴⁶, mas não necessariamente a mesma postura se traduzia em abertura da sociedade sobre a vigilância quanto aos usos e costumes. O carnaval e o uso do lança perfume entram como traço nostálgico dos carnavais dos salões de bailes que desde muito tempo gozavam de uma ambiguidade quanto às repressões policiaescas que visavam civilizar os folguedos e retirar seus elementos tidos por mais agressivos e populares.⁴⁷

Rita Lee admitiria sem problemas nenhum em algumas matérias o elemento de cópia do arranjo da canção *What a fool believes* dos Doobie Brothers.⁴⁸ A síntese entre esta escolha deliberada e sua fusão com as marchas de carnaval, tomavam agora um sentido inescapável para um país continental como o Brasil e projetava de outra maneira a imagem com a qual a Som Livre poderia trabalhar a penetração da carreira artística de Rita Lee no exterior.

Ao mesmo tempo em que se pode afirmar que o disco *Fruto proibido* é o melhor disco de *rock* que Rita Lee produziu em sua carreira em conjunto com o conjunto *Tutti frutti*, pode-se afirmar que o disco *Rita Lee-Lança perfume* foi o melhor disco *pop* até então produzido por ela. Observa-se que embora ela dividisse as autorias com o marido Roberto de Carvalho em seis canções de oito, o disco ganhava somente seu nome.

Além da canção *Lança perfume* que abria o disco, o clima de *rockarnaval* se mantinha em uma sequência de canções do primeiro lado onde *Bem me quer* (Rita Lee, Roberto de Carvalho) e *Baila comigo* (Rita Lee), formam uma suíte dançante e melódica uniforme que se encerra numa ambiência mais triste na balada que fecha aquele lado do disco, expressa na canção *Shangrilá* (Rita Lee, Roberto de Carvalho), executada com acordes em modos menores e timbres delicados. Nesta canção, melodia e partes da letra foram recuperadas do repertório das *Cilibrinas do éden* originalmente

⁴⁶ A “lenta, gradativa e segura distensão” programada pelo Presidente Ernesto Geisel em seu período de governo começava a ter seus efeitos efetivos durante o governo de seu sucessor o general Figueiredo. GASPARI, Elio. *A Ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

⁴⁷ No início do século XX, a vigilância das autoridades que desejavam retirar da rua as expressões mais agressivas relacionadas ao entrudo e às populações negras, ao mesmo tempo em que estimulavam a diferenciação dos salões acabavam tolerando de formas diferentes as transgressões das elites afiliadas as Grandes Sociedades Carnavalescas. Cf. CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001. p.93.

⁴⁸ “Foi proposital mesmo. Eu gosto dos Doobie Brothers e não teve aquela de dizer vamos copiar que ninguém vai saber, essas coisas não. E nada é original.” DUMAR, Débora. Rita Lee (500 mil discos em três meses) no Maracanazinho – Um show de CR\$ 8 Milhões para encantar os cariocas. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 23 de janeiro 1981 Cf. FRANCO, Luís Carlos. Cantoras: simplesmente Rita Lee Jones. *Shopping News*. São Paulo, 08 de novembro, 1981. Cf. BEIRÃO, Nirlando. Explode Rita Lee. *Isto é*. São Paulo: Editora Três. 10 de novembro, 1980.

da canção *Bad trip* e transformada agora numa balada romântica sem final depressivo, como era originalmente.⁴⁹

Caso sério (Rita Lee, Roberto de Carvalho), outra balada de acento romântico, reiniciava o disco dando continuidade ao clima intimista que arranjava síncope latinizadas do bolero nas métricas rockeiras e *pops* e fazia os casais circularem por uma luz difusa entre os cabarés, a rua e as pistas de dança com as frases como “Ao som de um bolero / Dose dupla / Românticos de Cuba Libre / Misto quente / Sanduíche de gente”.⁵⁰ A proposta de Rita Lee neste lado do disco que se iniciava com a canção *Caso sério*, vai de uma leve ironia presente nas primeiras faixas, se transformando em bom humor descarado até o final das canções do disco. O humor leve é levado pelas canções *Nem luxo nem lixo* (Rita Lee, Roberto de Carvalho) que solicitava “Quero saúde pra gozar no final” e de *João Ninguém* (Rita Lee, Roberto de Carvalho) que relacionava notas caribenhas a um personagem novo rico que gosta de exibir as marcas de sua distinção. E por fim, o único *rock* do disco, verdadeiramente rasgado se comparado às canções anteriores, apelava ao mesmo tempo para o riso e o deboche, com um carregado sotaque paulistano.

Ôrra meu (Rita Lee)

Eu tô ficando velho / Cada vez mais doido varrido / Roqueiro brasileiro / Sempre teve cara de bandido / Vou botar fogo nesse asilo / Respeite minha caducagem / Porque essa vida é muito louca / E loucura pouca é bobagem / Nunca fui de muito papo / E sei que meu negócio é farra / Pego na guitarra e não largo / Até Pompéia gritar: / Muda o disco! / Juventude transviada / Para mim é conto de fada / E quanto mais o rock rola / Mais a gente gosta / Quanto mais dinheiro em jogo / Mais a gente aposta / Quanto mais o tempo passa / Mais eu quero me divertir / Me despir, me sentir / Guerrilheiro, forasteiro, ôrra meu.⁵¹

Na nova São Paulo romântica que Rita Lee apresentava em plena década de 1980, os elementos do passado do *rock*, que eram representados na letra da canção, ficavam em perspectiva e apreendidos à luz da trajetória já efetuada. *Rock* como atitude, e equiparado à farra e ao descompromisso. “E sei que meu negócio é farra / Pego na guitarra e não largo / Até Pompéia gritar: / Muda o disco! / Juventude transviada / Para mim é conto de fada / E quanto mais o rock rola / Mais a gente gosta”. O bairro da Pompéia, onde sua trajetória começou, era lembrado, e o aspecto de marginalidade que

⁴⁹ CARVALHO, Roberto de; LEE, Rita. Shangrilá. Nº 61249505 *Rita Lee*. Som Livre, 1980.

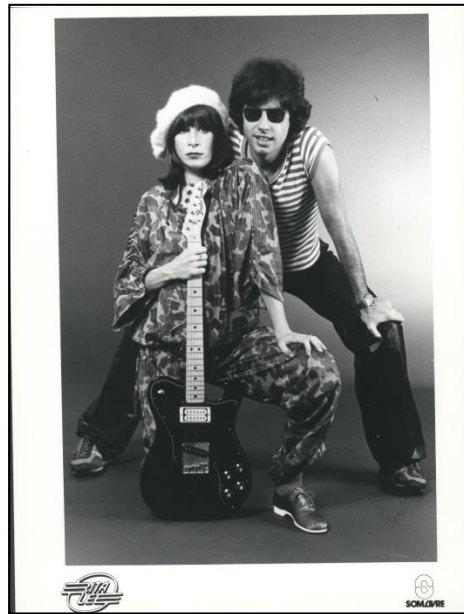
⁵⁰ CARVALHO, Roberto de; LEE, Rita. Caso sério. Nº 61249467 *Rita Lee*. Som Livre, 1980.

⁵¹ CARVALHO, Roberto de; LEE, Rita. Orra meu. Nº 61250651 *Rita Lee*. Som Livre, 1980.

outsiders diletantes do gênero pretendiam construir como autoimagem é personificado no deboche e reiterado na frase “Roqueiro brasileiro / Sempre teve cara de bandido”. O lembrete é que mudam as marcas visuais e elementos de moda, mas as atitudes são possíveis sempre de se reviver como potência e comportamento. Este conjunto de “toques” ou dicas fica assim expressa na fala de uma paulistana convicta e dona cada vez mais de sua própria voz. Nesta canção Rita Lee assume um eu-poético que se impõe como alguém legitimada para cantar e compor *rock*. “Quanto mais o tempo passa / Mais eu quero me divertir / Me despir, me sentir / Guerrilheiro, forasteiro, ôrra meu”. Este *rock*, apesar de parecer uma nota destoante num disco cujo repertório parece essencialmente voltado para o universo de dilemas reconhecidamente femininos, tem seus últimos versos centrados nos atos de se despir e se sentir, como propriedades essencialmente femininas. A interpretação destes últimos versos pode também remeter ao despir-se da canção do verão passado, *Mania de Você*. Seja qual for a interpretação, o uso dos verbos despir e sentir acaba deslocando as propriedades exclusivas ligadas à masculinidade que está alocada na representação do guerrilheiro, do forasteiro, estes personagens *Outsiders* com os quais ela insiste em manter uma identificação. Este discurso procurava manter um diálogo com os músicos que surgiam na nova cena do *rock* no Brasil.⁵²

A imagem com a qual a Som livre preparava a divulgação de *realeses* do disco de 1980 de Rita Lee e de suas canções, remetia a esta busca por uma ambiguidade andrógina. Sendo este um dos discos mais femininos e calcados em sonoridades que lembravam a todo instante a natureza romântica da artista, os ensaios fotográficos preparavam uma caracterização de Rita Lee associada ao doce personagem guerrilheiro da canção, que tem por arma a guitarra do “companheiro” Roberto de Carvalho.

⁵² Magi afirma que a expressão cunhada por Rita Lee (“Roqueiro brasileiro / Sempre teve cara de bandido”) como tentativa de definir o campo, ficou datada e retratava uma condição de marginalidade dos roqueiros no Brasil antes do advento do Rock in Rio. MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and roll é o nosso trabalho: A Legião Urbana do Underground ao mainstream*. São Paulo: Alameda, 2013. p.212.



Fonte: Coleção personalidades – Museu da Imagem e do Som –RJ

No entanto, uma nova cena do *rock* no Brasil se desenhava, e encontrava alinhamento com as novidades do *punk rock* que havia se manifestado na Inglaterra.⁵³ A imagem de Rita Lee não era mais associada diretamente ao *rock* de uma maneira positiva, pelos diletantes do gênero. De acordo com Arthur Dapieve.

Rita perdeu, portanto, a chance de ser a matriarca da geração 80 (quando surgiu, tudo o que esta [geração] *não* queria era “Mania de você” ou “Lança perfume”). Da Rita solo, contudo, ficaram clássicos do rock *setentista*, como “Mamãe natureza”, “Ovelha negra” e “Arrombou a festa”.⁵⁴

Portanto, na canção *Orra meu* ocorria uma escolha por timbres focados na capacidade do *power trio* (bateria, guitarra, baixo) de eletrizar uma batida pulsante e cinestésica, ladeada por fraseados da guitarra que escapavam ao clima geral daquele disco. Disco de construção *pop* que se centrou na métrica de 32 compassos até então. Muito embora tenham ocorrido críticas, como as de Dapieve, ao formato fortemente estandarizado que Rita Lee apresentava, deve-se levar em consideração, que o próprio *rock* que nascia na década que se iniciava, seguiria por este caminho trilhado por ela⁵⁵.

⁵³ KEMP, Kênia. *Grupos de estilo jovens: o rock underground e as práticas (contra)culturais dos grupos punk e thrash em São Paulo*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Campinas SP: UNICAMP, 1993.

⁵⁴ DAPIEVE, Arthur. *Brock, o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995 p. 16.

⁵⁵ Refiro-me aqui as canções que obtiveram penetração no grande público logo na primeira metade da década como os sucessos *Vôo de coração* e *Menina Veneno* (1983) de Ritchie e da *Blitz* o hit *Você não soube me amar* (1982) que apesar de trazer algumas inovações trazidas da *Vanguarda Paulistana* para o ambiente da canção de consumo ao passar pela necessária produção dos estúdios configuravam o produto final aos padrões já estabelecidos. Cf. DAPIEVE, Arthur. *Brock o rock brasileiro dos anos 80...* RODRIGUES, Rodrigo. *As aventuras da Blitz*. São Paulo: Ediouro, 2009.

Assim, a canção de Rita Lee que fechava o disco de 1980 figurava como uma espécie de peça de resistência e declaração de princípios de uma roqueira mulher no Brasil. Mesmo quando a maior parte do que ela mesma gravava em um disco não era reconhecido ou significado como *rock*, a artista insistia ainda em dizer que veio deste meio e desta cultura. E decretava: “respeitem minha caducagem”.

Nesse quadro em que críticas eram dirigidas a artista, a revista *Veja*, em reportagem especial sobre costumes, realiza colagem da imagem de Rita Lee à nova geração jovem que ela tentava definir. Imagem inegável e contraditória, no entanto portadora de inúmeras sugestões comportamentais.

Script simples – Eles, dourados, jovens, dançantes, são habitualmente acusados de alienados, frouxas consciências apertados em modelos Fiorucci, T. Machionne, Company, as marcas famosas. Sobre ela se disse, uma vez, que o Brasil sofria de dois males inflação e Rita Lee.⁵⁶

Nesta matéria que teve como foco as maneiras comportamentais da juventude naquele ano de 1980 abordava-se o descompromisso e espontaneidade desse segmento. Entre fotos de gente na praia, patinadores de *rollers*, e praticantes de *windsurf* Rita Lee era considerada um modelo de toda essa geração, apesar de seus dois “casamentos” e dois filhos até aquele momento.

O programa matinal da Rede Globo de Televisão *TV Mulher*,⁵⁷ que iniciou em abril de 1980 com um tema cancional de Rita Lee, é somente um dos produtos que esta cadeia de mídia destina ao tema da mulher. O programa vinha vinculando a canção *Cor de Rosa choque* em sua vinheta de abertura, que mostrava visualmente muitas mulheres na produção e nos bastidores do programa, que fazia de Rita Lee uma espécie de significante do estatuto feminino. Cantando sua definição de mulher nesta canção, Rita Lee se encontrava frente ao contexto midiático em um plano de sentido unívoco. A repercussão que no Brasil já vinha obtendo o seriado *Malu Mulher*⁵⁸ levou a Rede Globo a obter reconhecimento também em níveis internacionais e redimensionava carreiras particulares como a de Regina Duarte, a “namoradina do Brasil”, que desde

⁵⁶ A JUVENTUDE da beleza. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 05 de novembro, 1980.p. 60-66. ft 2696

⁵⁷ Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/auditorio-e-variedades/tv-mulher/formato.html> acessado em 25de novembro as 22:53 hs.

⁵⁸ GLOBO MARCAS. *Malu Mulher*. Rio de Janeiro: Som Livre, c 1979-2006 Cf.

<http://memoriaglobo.globo.com/main.jsp?lumPageId=FF8080813B2DDA1D013B2E2530B920C0&query=malu+mulher>

1972 buscava novas maneiras de se colocar frente à televisão e ao seu público. Numa matéria de José Carlos de Oliveira publicada no *Jornal do Brasil*, logo no início de 1981 quando a série havia acabado de se encerrar, dá-se destaque à trajetória de Regina Duarte, com sua personagem Malu; esta trajetória se cruzava com a de Rita Lee Jones e sua personagem Rita Lee. Numa diagramação comparativa, a valoração estabelecida pelo jornalista sobre Rita Lee x Regina Duarte. Quanto à última temos:

“- Foi em Réveillon, espetáculo de teatro montado em 1972, que ficou evidente para o público que eu não era mais a Namoradinha do Brasil. Réveillon foi o símbolo deste rompimento. Era uma peça que questionava a família, e escolhi o papel de Janete a prostituta.” Depois disso descasou-se, adotou uma linha existencial de esquerda, participou de comícios em favor de intelectuais militantes da Oposição. Virou Malu Mulher, companheira a procura de companheiro, pessoa procurando um lugar no mundo. Disseram que ela sofreu uma crise de identidade, já não sabendo onde acabava Malu e onde Regina recomeçava. A televisão era o mundo e o mundo era a televisão: circuito fechado. Ela entretanto, segue ciente, consciente, corajosa: “- Sou cúmplice da confusão que se estabeleceu entre Regina e Malu. Acho que faço parte de uma *tribo de pessoas* que estão a fim de construir um mundo melhor, e acredito que Malu é uma pessoa dessas. Não tem nada a ver comigo, mas ao mesmo tempo tem tudo.”⁵⁹

Entre outras considerações sobre os sofrimentos que Malu vivia por todas as mulheres de classe média – casamento, separação, relação de dominação –, os prêmios conquistados por Regina Duarte pela interpretação de personagem tão ousada, o repórter recuperava outra fala da atriz para efetivamente garantir a comparação com Rita Lee.

Entrevistada por Mônica Teixeira, em texto maravilhoso publicado numa revista declaradamente “de culinária do lar”, ela [Regina] expressou assim o seu desejo, que fazemos nosso: “-Tudo bem, que cada um viva a sua vida. Mas *a minha tribo é outra. Eu quero uma tribo doce.*”⁶⁰

No contexto em que a sociedade se voltava para os temas das mulheres, entendidos naquele momento como problemas efetivos para se buscar a transformação social, a comparação da namoradinha do Brasil com Rita Lee parecia óbvia. Na reportagem, sem muitas análises, Rita Lee Jones e sua persona artística fundida em um amálgama coeso era descrita sem contradições, na comparação com a ex-colega do curso de comunicação da USP:

⁵⁹ OLIVEIRA, José Carlos. Regina mutatis, Rita Lee Mutante. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 de janeiro, 1981. [Grifo meu]

⁶⁰ Idem. [Grifo meu]

Rita Lee, Oito e Oitenta e Um – É oito e é oitenta. É criança e é adulto. É homem é mulher. É neto e é avô. Todos amam e se deixam amar pela Rita Lee, que ama e se deixa amar pelo Roberto (marido e músico muso) e pelos filhos João e Beto. Todos aqueles que ignoraram Rita Lee Jones, quando ela era a mais linda mutante deste país, estão agora aderindo a seus feitiços. Intelectuais metidos a sebo se entredevoram, aos gritos: “Eu vi primeiro!” Não tem importância idiotas! Vocês podem ter visto por último, desde que finalmente tenham visto. O caso Rita Lee é o mais inquietante de 1981, pois ela tem tudo para – nada mais nada menos – ocupar o espaço fonográfico e o mundo do show-biz, lado a lado, e em igualdade de condições, com Roberto Carlos. Ela é justamente Roberto Carlos com sardas e com a salutar irreverência do outro Carlos, o magnífico Erasmo. Ela era e continua mutante, eu disse. E acrescento: - desde que Rita fez nossa cabeça, nós também somos mutantes. Vamos atrás dela, bailando *como se baila na tribo*. Rita Lee conhece o caminho.⁶¹

A “tribo” que neste discurso está ligando ambas as mulheres comparadas em sua luta não passa pelos caminhos do feminismo organizado, nem mesmo pela adoção de posturas pró-feministas totalmente tipificadas. É no contexto de um amor inter familiar “desencanado” que ambas se assemelham e que se legitimam como mulheres de verdade. Como se vê, as canções do disco *Lança Perfume* produziam seus efeitos de sentido na sociedade, na representação e autorrepresentação que as mulheres faziam de si mesmas.

A ideia não poderia deixar de ser das melhores: Rita Lee, no Rio de Janeiro, com um grande show e antes do carnaval que seria no dia 19 daquele ano de 1981, para promover a canção *Lança Perfume*. Em fins de janeiro uma manchete do *Jornal do Brasil* estampava a marca de quinhentos mil discos vendidos de seu LP *Rita Lee - Lança perfume*. O objetivo da matéria era divulgar um show de grande escala que a artista iria realizar no Maracanãzinho no Rio de Janeiro; a repórter Deborah Dumar entre vários outros assuntos debatidos com a artista aponta que “A sensualidade e o amor em suas letras passaram a ser o espelho da felicidade de sua vida com Roberto de Carvalho [...], fortalecendo ainda mais a imagem de fêmea bem-amada que vem tomando o lugar da roqueira.”⁶² Logo após o show a revista *Amiga* já cobria o evento e trazia os fatos do bem sucedido show e detectava que “Existe uma perfeita união da Rita

⁶¹ Idem. [Grifo meu]

⁶² DUMAR, Débora. Rita Lee (500 mil discos em três meses) no Maracanãzinho – Um show de CR\$ 8 Milhões para encantar os cariocas. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 23 de janeiro, 1981.

Lee mulher, cantora e letrista com Roberto de Carvalho, compositor, arranjador, produtor e orientador de tudo que acontece em torno deles”⁶³

A Associação Brasileira de Produtores de Discos – ABPD, por meio da revista *Veja*, indicava a queda na venda de discos para meados do ano de 1981 em diante, e informava que as gravadoras CBS e Som Livre, que no momento dividiam o montante maior das vendas, planejavam estratégias para contornar a crise.⁶⁴ Crise fonográfica⁶⁵ que se revelava também sob o aspecto da criação de shows e novas propostas estéticas. Cantoras como Elis Regina, Gal Costa e Maria Bethânia, por exemplo, disputavam naquele momento, uma temporada conflituosa. “Bethânia e Gal naufragaram – a primeira com ESTRANHA FORMA DE VIDA, um repetitivo festival de excessos dramáticos, e a segunda com FANTASIA, um show confuso e mal realizado.”⁶⁶ As cantoras tinha shows em que as datas coincidiam e o momento se constituiu como uma disputa de recepção e de público. “Já Elis Regina conseguiu fazer de seu despretensoso TREM AZUL uma ótima surpresa e um dos pontos altos de toda sua carreira. [...] acabou por esquecer as próprias canções tristes. Também não há preocupações com denúncias políticas e sociais [...]”⁶⁷ E por fim se estabelece um veredito dos jornalistas, sobre as razões do sucesso em favor de Elis “A nova Elis Regina é brincalhona, irônica, roqueira, dançante, quase uma irmã de Rita Lee.”⁶⁸ E efetivamente Elis, encerra o show cantando *Lança Perfume*.

No entanto, enquanto todos (mercado e artistas) experimentavam em algum nível a crise no mercado do disco e por consequência da circulação da canção, em agosto Rita Lee e Roberto de Carvalho comemoravam a marca de setecentos mil discos vendidos, e recebiam da Som livre seu segundo disco de platina; tal fato também levou ao investimento por parte da gravadora de um moderno estúdio de gravação em São Paulo, na Barra Funda, pois segundo João Araújo “[...]São Paulo precisava desta retaguarda, pois os artistas paulistas tinham de se deslocar para o Rio de Janeiro cada

⁶³ Rita Lee. *Amiga*. São Paulo: Editora Abril, 18 de fevereiro, 1981. p. 04-05.

⁶⁴ Em baixa rotação. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 24 de junho, 1981.p.141.

⁶⁵ A crise do petróleo do início dos anos 1980 pressionou os produtores de disco pela escassez da matéria prima para a produção do vinil, isso impactava nos custos destes. Tal fato levou a racionalizações da indústria fonográfica nas quais o *rock* figurava de maneira estratégica como solução de redução de custos. Eram mais baratas as operações de produção e gravação, e o gênero se ajustava bem em um cenário em que o quadro recessivo da economia também limitava o poder de compra do jovem. DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000. p.86.

⁶⁶ SOUZA, Okky; SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Elis ganha a parada. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 29 de julho,1981. p.91.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Idem.

vez que iam gravar.”⁶⁹ Inquirida sobre o próximo disco já em andamento Rita Lee afirma: “– Nome ainda não tem, pois disco é como filho, a gente só consegue escolher nome depois que vê a cara. Aliás, o disco terá um certo clima de gravidez, pois eu o Roberto ficamos este tempo todo no ninho, chocando e escrevendo em cima da barriga.”⁷⁰ Assim, as canções compostas nesta fase produtiva como *Barriga da mamãe* e *Banho de espuma*, que naquele momento ainda tinha o nome provisório de *Afrodite* seriam encaminhadas ao DCDP, para agilizar um novo trabalho. Rita Lee Jones teve seu contrato adiantado e como bônus ganharia estúdio novo para realização das gravações em terras paulistas.

No entanto, com os órgãos governamentais os planos não ocorrem tão bem quanto no plano empresarial, a Som Livre/SIGLA entra com recurso junto à censura no dia primeiro de setembro de 1981, documento fichado no protocolo do DCDP sob o número 011034, com solicitação de reexame das letras das canções *Uai, Uai, Favorita*, *Afrodite* e *Barriga da mamãe* que já haviam sido vetadas pelo diretor do DCDP. A solicitação foi indeferida e encaminhada ao Conselho Superior de Censura no dia 04 de setembro pelo técnico José Vieira Madeira. O relator do Conselho Pedro Paulo W. de Leoni Ramos e o presidente assinam em dezoito de setembro de 1981 o seguinte documento:

Nessas quatro composições da dupla Roberto de Carvalho-Rita Lee, que me permito analisar num único parecer, estão sempre presentes a mesma temática e as mesmas colocações brejeiras e maliciosas que identificam o trabalho dos dois compositores, por sinal vivendo fase de aplaudida criatividade. O “double sens”, marca de uma de nossas mais autênticas formas de expressão popular, a música sertaneja, está presente em um dos versos de “Uai, uai” sem, no meu entender, criar empecilhos à sua divulgação normal. Em “Favorita”, por sua vez, a temática – nitidamente sensual – também não me parece discrepar em nada de tantas composições em permanente execução nas rádios e televisões, sem provocar quaisquer reações dos ouvintes mais conservadores. Citaria, por exemplo, “Ponto de vista” de Gonzaguinha e “Desabafo”, de Roberto e Erasmo. Já em “Afrodite” e “Barriga da Mamãe”, a coisa muda de figura, pois é transposta a barreira da conveniência, com mergulho mais fundo no erotismo (“... nós dois, numa banheira de espuma... fazendo massagem... relaxando a tensão, em plena vagabundagem... em qualquer posição, falando muita bobagem, bulinando com água e sabão”) ou na chulice (“desconfio que banquei o trouxa, quando perguntaram se eu conhecia o Loxas”). Por coerência com as posições já assumidas por este

⁶⁹ Rita Lee tem mais um disco de platina e contrato novo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 21 de agosto, 1981.

⁷⁰ *Idem*.

Conselho, opino pela liberação do disco, com execução proibida em rádio e televisão de “Afrodite” e “Barriga da mamãe”⁷¹

A canção *Afrodite* que foi gravada com o título de *Banho de espuma* teve os versos “Em plena vagabundagem/ em qualquer posição/ Falando muita bobagem/ bulinando com água e sabão” apontados pelos censores como chulos e foram trocados, garantindo assim sua liberação.

A obra lítero musical em tela foi apreciada inicialmente pelo E. Conselho Superior de Censura, que liberou a obra apenas para venda, proibindo execução pública em rádio e TV. Os interessados todavia apresentam nova versão atenuada da poesia, que antes do exame da DCDP foi levada ao CSC que não apos veto a nova versão. Assim sendo e tendo em vista tratar-se agora de competência da DCDP indico a LIBERAÇÃO da obra em tela. 09/10/1981 José Vieira Madeira.⁷²

Outro problema com a censura girava em torno da canção *As duas faces de Eva*. A Rede Globo de Televisão havia protocolado um processo sob o nº 004289, no dia 16 de abril de 1980, realizando uma alteração na edição da canção original composta por Rita Lee solicitando a liberação da censura da música com fins de uso como prefixo (trilha sonora de abertura) do Programa TV Mulher.

Nas duas faces de Eva / A bela e a fera / Um certo sorriso de quem nada quer / Sexo frágil, não foge à luta / E nem só de cama vive a mulher / Por isso não provoque / É cor de rosa-choque / Oh oh oh! / Por isso não provoque / É cor de rosa-choque / Por isso não provoque / É cor de rosa-choque / Por isso não provoque / É cor de rosa-choque / Oh oh oh! / Por isso não provoque / É cor de rosa-choque / Por isso não provoque / É cor de rosa-choque / Por isso não provoque / É cor de rosa-choque.⁷³

Como já se disse, tal medida levou à aprovação da canção na forma como fora apresentada, e de seu uso irrestrito em 21 de abril de 1980 pela técnica Maria da Graças M. Pinhall. No mês de março do ano seguinte, novo processo foi protocolado no Departamento de Polícia Federal DPF – DCDP, agora pela Sigla, sob o número 002615, em que se solicitava a liberação da canção *As duas faces de Eva* que mais tarde recebeu o nome de *Cor de rosa choque*. A canção já estava em uso na vinheta de abertura do programa. A forma com a qual a canção era naquele momento submetida estava de acordo com a composição original e integral de Rita Lee Jones:

⁷¹ ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 140 [Processo nº 12756 Protocolo nº011034/81]

⁷² Idem.

⁷³ ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 098. [Processo nº 004289]

As duas faces de Eva

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 / Por isso não provoque / É cor de rosa-choque.⁷⁴

Neste processo se indicavam motivações de censura sobre o conteúdo submetido à apreciação, pois se entendia que como era rerepresentada, merecia nova reavaliação, apesar de nota escrita à mão no verso do documento que indicava a anterioridade de liberação de tal obra. Assim, a letra de Rita Lee foi avaliada e uma posição de síntese de duas técnicas localizava e informava o principal componente para o veto desta vez.

Apresentada para novo exame, acrescentou-se-lhe mais uma estrofe que lhe agrava o conteúdo. Essa inserção, embora colocada de maneira dúbia, poderá também referir-se ao ciclo menstrual da mulher, o que suscitará indagações precoces em torno do assunto. Considerando-se a abrangência das execuções fonográficas, a audição da obra torna-se inadequada para um público irrestrito. Assim sendo, opinamos pela NÃO LIBERAÇÃO. Brasília 17 de março de 1981. Maria Angélica R de Rezende / Jeanette M^a de Oliveira Jartar.⁷⁵

A Som Livre, que tinha interesses de gravar a canção tendo em vista que ela já havia recebido inclusive promoção pelo programa de televisão matinal, move o processo nº 4869/81 – em nome da sua identidade jurídica SIGLA – que solicitava junto ao DCDP a liberação da canção de Rita Lee, em 29 de abril de 1981 (recebido pelo censor em 17 de julho de 1981) nos seguintes termos:

[...] reconsiderar a decisão de não liberar, para gravação e radiodifusão, a obra lítero-musical “As duas faces de Eva”, de Rita Lee Jones, pelas razões a seguir expostas: O veto teria decorrido da inserção no texto do verso “todo mês sangra”, referindo-se à mulher, de maneira geral. Ora, Sr, diretor, a existência do ciclo menstrual não é mais motivo de vergonha ou medo. Bem ao contrário, a propaganda clara e ostensiva – e mesmo nem sempre de bom gosto – de absorventes íntimos domina considerável parcela do tempo que a televisão reserva à publicidade comercial. Isto para não se falar de revistas e até “out doors”. Se a ninguém ocorre proibir a propaganda de absorvente “aderente à calcinha” ou que “permite todos os movimentos”, ou “rigorosamente invisível” (um desses, mostrando a foto de uma linda mulher montada em uma bicicleta, com um sumarássimo short), por que vedar-se a

⁷⁴ ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 098. [Processo nº002615]

⁷⁵ Idem.

menção da causa dessa propaganda, que é o sangramento mensal? Houvesse mal gosto ou escatologia nos versos e a requerente seria a primeira a conformar-se com a decisão “sub censura”. Não é o caso, a poesia visa a descrever o que é a mulher, e não há como se negar que a existência do ciclo menstrual é formador inarredável da psicologia feminina. O “fluxo menstrual” a que alude Johson and Johson na revista “Carícia” (de propriedade da Editora Abril e vendida em qualquer banca) não é senão o sangramento a que se refere Rita Lee.⁷⁶

Segue-se ao documento anexos de duas propagandas de absorventes íntimos femininos, em que se grifaram expressões denotando o uso corrente dos termos que identificam a menstruação como fato biológico e sua apresentação na forma de campanha de venda, apontando o descompasso do rigor do censor em relação à sociedade que permite circulações do discurso interdito por ele. Os trechos sublinhados foram:

[...] Porque o simples fato de você estar menstruada não pode acabar com o seu lazer e o seu conforto. É por isso que a Johnson & Johnson criou o absorvente interno Ob* que se adapta perfeitamente a sua anatomia. Ob* deve ser colocado na parte mais profunda da vagina, onde permanece absolutamente confortável. Quando você não sente mais [...]”⁷⁷

A foto promocional que acompanha o texto que promove e explica o produto, mostra uma jovem saindo de uma piscina sorrindo satisfeita com o mergulho. Os asteriscos indicativos ao lado da marca registrada *Ob*, indicam um nota de rodapé onde se pode ler “Para receber amostras de Ob e o livreto ‘O maravilhoso espetáculo da vida seu corpo’, escreva para o departamento de serviços educacionais Johnson & Johnson e Cia na Caixa postal[...]”.⁷⁸ Foi anexado ao processo também reclame da revista *Carícia* que mostrava uma foto de uma jovem sorrindo satisfeita, em pose relaxada e em um vestuário impecavelmente branco, os grifos foram “[...]Ele é menor, mais fino, discreto mesmo. E ainda tem a proteção do plástico impermeável azul e é aderente à calcinha. Experimente esta liberdade quando seus dias estão chegando[...]”⁷⁹.

A solicitação da SIGLA faz parte de uma minoria de processos em que se contesta a decisão tomada pelo órgão, com uma defesa enfática e anexos corroboradores. Tal solicitação teve como resultado o documento de 19 de maio, assinado pelo Diretor do DCDP, José Vieira Madeira e somente continha sumariamente

⁷⁶ ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 098. [Processo nº4869/81]

⁷⁷ Idem.[Grifos em caneta azul encaminhados ao censor]

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Idem. [Grifos em caneta azul encaminhados ao censor].

os seguintes tópicos “Por delegação do Senhor Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal: I- Mantenho a interdição; II – Encaminhe-se à consideração do Conselho Superior de Censura.”⁸⁰ A partir daí outra instância julgaria o caso.

Em outro processo localizado no fundo do DCDP, localizou-se a documentação que informava sobre o julgamento deste caso em particular que havia subido de instância para decisão pelo Conselho Superior de Censura que emitia as decisões finais sobre os casos omissos ou contraditórios, e ainda aqueles que comportassem apelação, como foi o caso desta canção em particular. O processo de nº 008531, que enfeixava outras canções de Rita Lee Jones já em trâmite de processos anteriores, como, *Uai, Uai, Favorita, Galinhagem, Afrodite (Banho de espuma) e Barriga da mamãe*, todas vetadas ou com restrições que só passariam a ser liberadas com as alterações necessárias realizadas. Juntamente a esta juntada documental que envolvia outras doze canções de dois processos anteriores⁸¹ estava novamente a canção *As duas faces de Eva*, apontada com seu título final *Cor de rosa choque* e com o carimbo de aprovação, em seu texto original, sem que nenhuma alteração fosse realizada. A vitória era importante para a Som Livre, que já havia realizado seu trabalho de estúdio e estava, portanto, investido na produção e divulgação da canção. Solange Maria Teixeira Hernandez a diretora do DCDP na época, assinou em 06 de outubro o documento que sancionava a liberação discriminando:

Som Livre, (07 letras), todas reexaminadas e mantidas as liberações, as intituladas “Cor de rosa Choque”, foi liberada pelo CSC sob o título “As duas faces de Eva”, conforme Decisão nº 119/81, com restrição para rádio e televisão, em 1981, e “Barriga da Mamãe” liberada CSC Decisão 119/81, com restrição para Rádio e Televisão.⁸²

Rita Lee, mais tarde, em algumas entrevistas, afirmou que ela própria havia conseguido a liberação da canção, pois teria dirigido a Solange Hernandez o questionamento sobre “se ela conhecia o modess”. Bravatas à parte, o fato é que do começo ao fim, o caso ficou no âmbito feminino mesmo dentro do aparato censório. Duas técnicas produziram o parecer inicial, quando a letra foi submetida integralmente, e o diretor José Madeira não se julgou apto a emitir parecer seu sobre o caso preferindo encaminhar direto ao Conselho Superior. Coube então à Solange Hernandez retornar com a sanção final para a requerente Som Livre/ Rita Lee. O disco de 1981, *Rita Lee &*

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Neste processo ainda continham obras destacadas dos processos 9809/81 e 8201/82 que haviam sido reapresentadas, comportando alterações e ou cortes.

⁸² ARQUIVO NACIONAL. DCDP. SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 098.[Processo nº008531/81]

Roberto - Saúde, foi lançado no mês de outubro logo após a liberação da canção banho de espuma. Já as canções que não haviam sido liberadas plenamente, ou seja sem restrições para rádio e TV, ficaram a espera da organização e produção do disco do ano seguinte, portanto *Barriga da Mamãe* e *Cor de rosa choque* eram deixadas para o disco de 1982 - *Rita Lee Roberto de Carvalho*.

Como já se viu em outros momentos, a atuação censória do DCDP havia produzido interferências na carreira de Rita Lee. Este caso relacionado à canção *Cor de rosa choque* foi realmente o momento mais publicizado pela própria artista em várias mídias. Mas embora tenha causado alguns transtornos, não comprometeu os ganhos em relação a suas vendas de disco, nem marcou sua imagem negativamente, muito embora as mudanças de repertórios que compunham cada um dos discos do período, até 1985, tenham se ordenado muitas vezes pelas canções que se encontravam já liberadas, ou não. Tais mudanças e escolhas promoviam uma falta de uniformidade que, percebida pelos críticos nos suplementos de cultura dos jornais e revistas⁸³ levava a críticas mais duras com relação às valorações do produto final – o LP.

Uma nota no *Jornal do Brasil* informava sobre o perfil roqueiro do novo disco “que poderá ser reconhecido como hard rock, será lançado no dia 26 em todo o país (...) Saúde é também um dos rocks do LP. Dessa vez, Rita fez questão de ser uma roqueira da pesada, pois 90% do disco contém rocks”.⁸⁴ Logo após o lançamento do disco Rita Lee dava seus depoimentos aos jornalistas que, por sua vez, enfatizam recorrentemente seu sucesso familiar e casamento bem sucedido, combinado com o que qualificam de um erotismo à flor da pele.

No entanto, apesar de todo este erotismo, ela acha engraçado quando chega a ser convidada para posar nua para a “Playboy” “– Eu não, só poso de freira...” e mais ainda quando lhe cobram posições políticas, ecológicas, ou feministas, que ela se recusa a assumir, “Eu faço política da minha maneira.[...] Às vezes eu até penso em entrar num grupo de defesa do feminismo,

⁸³ Além da própria característica de seu produto final que era entrecortada pelas interferências da censura, e interesses da Som Livre de possuir sob seu contrato uma grande estrela da música que apostava na alegria e no descompromisso, Bryan aponta para a transformação do perfil dos críticos da música, principalmente no caderno de cultura da *Folha de São Paulo* a *Folha Ilustrada*. Ali um time de jornalistas sob novo projeto editorial implantado por Otávio Frias, como Caio Túlio, Marcos Augusto, Marion Gomes, Luis Antonio Giron, Pepe Escobar, Matinas Suzuki forjavam uma nova maneira de falar do *rock* no Brasil, este último inclusive criando o termo *juvinilismo* para tipicar o perfil do novo som, com traços *darks* e *niilistas* que vinham na esteira do *punk inglês*. Rita Lee neste novo olhar era considerada uma espécie de ídolo com pés de barro, não mais ligada a *avant-garde* da música pop. BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: Cultura jovem brasileira nos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p.222-223.

⁸⁴ BEUTTENMULLER, Alberto. Rita Lee vai à luta na terra do “rock”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 de outubro, 1981.

ecologia, mas acho melhor fazer música. Afinal não sei de nada. Minha saída então é me dedicar à música, que para mim vale como um divã de psicanalista.”⁸⁵

Em outras entrevistas a crise que começa a se instalar entre o casal e a imprensa, reflete um tanto a expectativa da sociedade sobre o indivíduo que se posiciona.

É evidente que duas pessoas com o tal jeito de tudo certo sejam centro de todo tipo de comentários. Há quem os julgue hoje um pouco individualistas. Não concordam com a palavra, mas sabem que estão meio escondidos: não estavam mais aguentando as pessoas que se aproximavam para conversar sobre a vida de Roberto e Rita. É isso mesmo: “todo mundo quer conversar com a gente sobre a gente. É muito chato” Talvez daí tenha nascido a letra de Tititi –“Nada mais furado que papo de tiete”⁸⁶

Constata-se que o disco *Rita & Roberto - Saúde*⁸⁷ traz a canção *Ti ti ti*,⁸⁸ (Rita Lee, Roberto de Carvalho) que com arranjo elaborado, uma articulação de linhas melódicas em vários planos e um trabalho que se relacionava com o *pop* possuía esta crítica à sociedade invasiva. No entanto, a canção que define o álbum é *Saúde* (Rita Lee, Roberto de Carvalho) que nomina e também abre o disco. A canção é portadora de traços da *disco music*, com suas levadas eletrônicas de teclados e piano, e um eu-lírico que afirma “ Me cansei de lero lero [...] Me cansei de escutar opiniões/ de como ter um mundo melhor.”⁸⁹ Estas letras das canções acabavam seguindo a fórmula de rebater as assertivas sobre seu trabalho, mantendo o diálogo com a sociedade. Em *Tatibitati* (Rita Lee, Roberto de Carvalho) seguindo o mesmo formato melódico que mescla uma liberdade de fraseados do *rock* em um formato *pop*, a compositora reafirma a paixão e um lugar feminino de expressão, e discutindo a relação mãe e filha no que tange aos controles relativos à sexualidade, conclui: “sempre fui levada da breca/ brincar de médico é melhor que boneca”.⁹⁰

Como um contradiscurso para repelir a intromissão social, da mídia e dos questionamentos frequentes sobre sua ligação com o passado “mutante” com a qual é confrontada, é gravada a canção *Mutante* (Rita Lee, Roberto de Carvalho).

Mutante

⁸⁵ LEE, Rita. Apud MACHADO, Helô. Uma estrela que gosta de divulgar sua paixão. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 07 de novembro, 1981.

⁸⁶ LOPES, Maria Amélia Rocha. Travessuras de Rita. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 19 de novembro, 1981.

⁸⁷ LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. *Rita & Roberto*. Som livre, 1981. n° 403.6243.

⁸⁸ LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. *Ti ti ti*. n° 61544175. *Rita & Roberto*. Som livre, 1981.

⁸⁹ LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. *Saúde*. n° 61544140. *Rita & Roberto*. Som livre, 1981.

⁹⁰ LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. *Tatibitati*. n° 61544159. *Rita & Roberto*. Som livre, 1981.

Juro que não vai doer se um dia eu roubar / O seu anel de brilhantes / Afinal de contas dei meu coração / E você pôs na estante / Como um troféu / No meio da bugiganga / Você me deixou de tanga / Ai de mim que sou romântica! / Kiss baby, kiss-me baby, kiss-me / Pena que você não me kiss / Não me suicidei por um triz / Ai de mim que sou assim! / Quando eu me sinto um pouco rejeitada / Me dá um nó na garganta / Choro até secar a alma de toda mágoa / Depois eu passo pra outra / Como mutante / No fundo sempre sozinho / Seguindo o meu caminho / Ai de mim que sou romântica! / Kiss baby, kiss-me baby, kiss-me / Pena que você não me kiss / Não me suicidei por um triz / Ai de mim que sou assim!⁹¹

O projeto narrativo da canção *Mutante* traz um elemento novo para a carreira de Rita Lee, expressão de tristeza, abandono ou melancolia. Enquanto a canção *Lança perfume* era o supracumulo da alegria destilada, esta música gravada no disco *Saúde* buscava novas possibilidades na hibridação possível do *pop/rock* dançante em que havia se transformado a maioria de suas canções, mas que em alguns casos já davam sinais de desgaste.

A enunciadora se dirige a um destinatário virtual que escuta os lamentos e argumentos provenientes da rejeição e por fim de uma separação. Como nas tradicionais canções de dor de cotovelo, a rejeição surge como elemento de rememoração, angústia e melancolia, expressa no passado – “Pena que você não me kiss”. O campo semântico, portanto, encontra-se carregado de uma carga discursiva dirigida ao outro, este interlocutor sem direito à resposta, numa acusação de amor não correspondido. O texto de Rita Lee comporta elementos novos e híbridos de uma perspectiva diferente da que costuma tratar seu material, embora o diálogo que estabeleça entre o mundo interno e a sociedade seja perpassado pelas tensões que o passado impõe.

Carlos Esteves⁹² apontou para algumas possibilidades de interpretação da palavra mutante. Para ele o uso deste termo indica uma ambiguidade localizada no fato da cantora ter sido uma dos “Mutantes”, mas também, de representar um ser que nasce sem os caracteres da sua espécie. Este autor ainda entende que o tom melodramático do “suicídio por um triz”, do no “fundo sempre sozinho” e do “choro até secar a alma de toda mágoa”, que se encerra em “Ai de mim que sou romântica” se relaciona às marcas pertencentes à longa tradição romântica da música brasileira. Estes elementos estariam adequados a um samba-canção bem sentimental cantado por Dolores Duran ou a própria

⁹¹ LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. *Mutante*. n.º 61544167. *Rita & Roberto*. Som livre, 1981.

⁹² ESTEVES, Carlos. *Mutante cor de rosa choque*. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito. *Vozes femininas – Gêneros, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. p. 422.

Nora Ney. Por fim, a hibridação linguística identificada por Esteves no refrão da canção, em que ocorre a utilização sistemática da palavra inglesa *kiss*. O autor aponta que no primeiro verso do refrão entre a palavra *kiss* e o pronome “me” existe um hífen, o que ressignifica os sentidos, assim, apesar de a expressão ser totalmente inglesa, há um emprego de estruturas gramaticais do português.

Nesta forma notada por Esteves – com Rita Lee Jones trabalhando o texto semântico novamente – encontra-se um dos recursos típicos da natureza de letrista que ela desenvolve, como já visto na letra da canção *Esse tal de Roque enrow*. A sonoridade dos falares cotidianos por conjuminação, agregados à textualidade da língua inglesa, que se assume na canção também como elemento vivo do texto cancional e sonoro que se constrói. Na canção *Mutante*, pode-se acrescentar a esta percepção o fato de que a brincadeira de aliteração da palavra *kiss* (beijo) não somente atua no texto semântico, mas pode ser tomada neste caso como o primeiro significado que ela tem na língua de origem – beijo. Este elemento não perde a funcionalidade mesmo sendo compreendido em sua forma original. Diferentemente da canção *Baby* de Caetano Veloso, em que a expressão inglesa “I love you” só pode ser tomada no sentido que ela possui na língua original, a palavra *kiss* usada por Rita em *Mutante* se transforma e conjuga de três maneiras diferentes: beijo em tradução direta, “quis” no passado do verbo querer em português e, por fim, como metáfora em que o Beijo, este elemento natural de conjunção amorosa, que, como já foi visto em outras canções da artista constitui-se como vetor limite e final de expressão da conjunção sexual. A auto-definição de romântica reforça este sentido e potencializa uma erotização sugerida, que transforma a rejeição em fato de ruptura total. Não é somente um ato simples de negativa de um beijo que se pode depreender desta curta frase. O não querer o sujeito, o não querer beijar, o não querer sexual e o não querer do relacionamento, todos estes modos se encontram fundidos em um bloco coeso de rejeição da enunciadora que pode sim se ressentir profundamente e passionalizar este fato. Ainda sobre este hibridismo, Carlos Esteves afirma:

O que acaba explicando o título: mutante porque não é nem inglês nem português, é a junção das duas coisas, a mescla de elementos distintos que formam uma nova língua, um novo ser, um novo gênero – um mutante, sem iguais e por isso solitário e sem amor.⁹³

⁹³ ESTEVES, Carlos. *Mutante cor de rosa choque*. Op. cit., p. 419.

O amálgama entre tradições claras do sistema musical brasileiro aos ritmos estrangeiros, operado por esta forte presença feminina, faz com que Esteves interprete Rita Lee como mutante no sentido em que ela seria uma mescla de Elvis Presley e Dolores Duran, mas o que ele deixa escapar se refere ao que de biográfico pode ser entrevisto nesta letra.

A segunda parte da canção elabora outro repertório de imagens que diz respeito à identificação deste ser mutante representado pela persona que enuncia e que escapa ao ambiente soturno e denso identificado com as antigas canções de fossa. O sentimento interno de rejeição ilustrado com a imagem de nó na garganta está seguido da afirmação “choro até secar a alma de toda a mágoa”, que implica num trabalho de elaboração do sentido emocional que a rejeição possui, e isso se reforça quando a narradora diz “depois eu passo pra outra”, para somente aí figurativizar o personagem/ser/característica com a qual a narradora se identifica: o mutante (que comporta mutações). A ambiguidade se instala exatamente nesta brecha entre a interpretação biográfica e amorosa, portanto passionalizada, ou na interpretação da linguagem e tematizada com o registro da canção.

Levando em consideração que a narradora afirma “passar para outra” e somente depois o elemento “mutante” aparece, pode-se entender que o diálogo que esta enunciadora estava estabelecendo desde o princípio no espaço da canção fosse este outro sujeito, o “Mutante” (Arnaldo Baptista). Objeto do amor que no pretérito causou ou impôs a disjunção ou rejeição amorosa. O “mutante” se revela como o sujeito que promove a rejeição que leva à disjunção, e este outro ser sim, vive sozinho. Enquanto o eu-lírico elabora suas rejeições e perdas e segue em outro caminho. O elemento romântico da personalidade da narradora se expressa em chave de amargura e na perspectiva de dar o troco, seja tematicamente pelo furto do anel, expresso no início da canção, seja pelo recado implícito da canção que faz com que o momento romântico da vida da própria intérprete com o companheiro Roberto de Carvalho, funcione como um torpedo de informações condensadas para *Os Mutantes* enquanto grupo, e seu ex-marido Arnaldo Baptista, foco do amor romântico.

Miguel Wisnik alerta para o papel de “rede de recados”⁹⁴ que muitas vezes a canção acaba assumindo na cultura brasileira, e das possibilidades de se interpretar

⁹⁴ WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora SENAC Rio, 2005. p.26.

muitas composições pela ótica do trabalho intermusical, que cita ou comenta determinados trechos sonoros ou muitas letras que pretendem ser recados ou bilhetes sobre as posturas desejáveis ou criticáveis entre artistas e a sociedade. É notório o caso de Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, que por alguns anos trocaram torpedos musicais para dizerem na canção aquilo que o diálogo interpessoal impedia pela mágoa mútua de sua separação.⁹⁵

Sob esta ótica, o suicídio na perspectiva desta letra de Rita Lee não consiste em mero exercício melodramático reforçador de um efeito de sentido, ele é de fato um dado (quase) ocorrido no passado. Do mesmo modo, a rejeição corresponde à incompatibilidade que se instalou entre ela e a banda, e à frustração amorosa pelo fim da relação íntima entre o casal Rita-Arnaldo.

As declarações de Rita Lee na imprensa, e mesmo em shows, ora negaram a característica biográfica da canção, ora a reforçaram.⁹⁶ Uma espécie de pêndulo de identificação em que ela se reconhece como espelho de sua obra, e expressa socialmente seus pontos de dor e melancolia. Esta canção abre uma nova frente de atuação para as escolhas estéticas de Rita Lee e Roberto de Carvalho, que a partir do disco *Saúde* passam por instabilidades na carreira e vida familiar.

E ao mesmo tempo em que este vínculo estético é feito com a tradição da canção de fossa brasileira que vai de Dolores Duran a Maysa, conforme apontado por Esteves, a canção *Mutante* exuma ainda que de forma leve, um assunto que poderia ser extremamente denso. As separações e rejeições como tema para Rita Lee poderiam se aproximar muito mais da perspectiva com a qual, por exemplo, Angela Rô Rô estabeleceu entre o *rock* e o samba canção, numa aura de marginalidade com completa atitude de oposição ao *stablishment* do sistema cultural, uma representação “maldita” e *noir*.⁹⁷ No entanto o procedimento do tropicalismo que confunde arte e vida está bem

⁹⁵ RIBEIRO, Pery. *Minhas duas estrelas*. São Paulo: Globo livros, 2006.

⁹⁶ MACHADO, Helô. Uma estrela que gosta de divulgar sua paixão. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 07 de novembro, 1981 LOPES, Maria Amélia Rocha. Travessuras de Rita. *Jornal da tarde*. São Paulo. 19 de novembro, 1981 RITA Lee. Acústico MTV. Universal music, 1998 [DVD]

⁹⁷ Angela Rô Rô, mas anteriormente Dolores Duran e Maysa, se encontram num cenário musical que começa lentamente a abrir espaços para compositoras e, ao mesmo tempo imprimem uma linguagem poética à dor de amor, tema central de quase todas as suas composições falando de sentimentos e ressentimentos femininos. Ver em: MATOS, Maria Izilda S. de. Por uma história das sensibilidades: poética e música em Dolores Duran. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito. *Vozes femininas – Gêneros, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. p.409. Também em SANTA CRUZ, Maria Aurea. *A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p.33. e MARCATTI, Isabella. Da surpresa à espera: a voz de Ângela Rô Rô em Caio Fernando Abreu. SÜSSEKIND, Flora;

presente nesta canção de Rita Lee Jones que pelo seu clima vai em direção à tradição mais solar do movimento. O momento de vida de Rita Lee Jones já adulto e estabelecido parece não se ajustar às formas em que a dissociação do sujeito que sofre por amor são agudas e em função de uma sensibilidade ainda amadurecendo. O resultado é pois uma branda mensagem de alerta pela valorização do amor feminino pela qual outros ouvintes podem se vincular dentro de um *pathos*⁹⁸ ainda alegre da elaboração dos amores partidos.

Embora se trate de uma harmoniosa balada, a canção foi pouco entendida em sua inserção no disco ao lado de outras mais pulsantes. Mesmo a própria Rita Lee acabava nos shows alterando a letra da canção para “Como um Mustang / jogado numa esquina/ no fundo sem gasolina”, promovendo assim mais confusão em relação ao sentido que aquela canção em particular possuía.⁹⁹ Pois nesta forma de adulteração justamente se interrompia a conexão entre a identificação dela como “Mutante” e da condição de solidão que esta identificação comportava. Rompia-se também o traço híbrido entre a canção de Rita Lee com as canções de dor de cotovelo que choravam a falta do amor entre as Maysas e Dolores do passado.

Por fim, a proposta antidepressiva do disco *Saúde* traz a canção *Banho de espuma* (Rita Lee, Roberto de Carvalho) que se chamou *Afrodite* em um primeiro momento. Nela, repete-se a fórmula sonora de colagens entre as sonoridades de guitarras e baixos, às batidas latinas, carnavalescas e repletas de timbres de metais e ulalás. Chamando o ouvinte para uma franca festa prive – “Que tal nós dois/ numa banheira de espuma [...] Fazendo massagem [...] falando muita bobagem/ Esfregando com água e sabão”.¹⁰⁰ Canções mais conceituais como *Atlântida* (Rita Lee, Roberto de Carvalho), *Favorita* (Rita Lee, Roberto de Carvalho) e *Mother nature* (Rita Lee - versão Roberto de Carvalho) foram recebidas de forma cética pela crítica como se verá, mas mantiveram uma polarização do eu lírico sobre os fatores de pertencimento de gênero.

DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito. *Vozes femininas – Gêneros, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

⁹⁸Pathos: paixão, excesso, catástrofe, passagem, passividade, sofrimento e assujeitamento. O conceito filosófico foi criado por Descartes para designar tudo o que se faz ou acontece de novo é geralmente chamado (pelos filósofos) de *pathos*. Conceito ligado ao padecer, pois o que é passivo de um acontecimento, padece deste mesmo. Portanto, não existe pathos senão na mobilidade, na imperfeição. Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1428&Itemid=2 acessado em 13 de dezembro 2013 às 20:02 h.

⁹⁹ “[...] provocando desajustes como microfonia (especialmente na música mutante onde, aliás Rita muda a letra original que não gosta por ‘Como um Mustang/jogado numa esquina/ no fundo sem gasolina’.” Rita, um Anhembi inteiro de alegria e saúde. *Jornal da tarde*. São Paulo. 27 de novembro, 1981.

¹⁰⁰ LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. *Banho de espuma*. nº 61544183. *Rita & Roberto*. Som livre, 1981.

Principalmente em *Favorita* que traz Roberto de Carvalho cantando e declarando sua sexy paixão “Minha favorita do harém/ só quero você mais ninguém/ Antes durante depois/ estou perdidamente apaixonado por nós dois.”¹⁰¹

Parte da crítica discográfica acaba adotando uma perspectiva que vai no sentido de negar valor ao trabalho de Rita Lee Jones. Começam a aparecer vozes dissonantes quanto ao sucesso que ela fazia naquele momento. O jornalista Miguel de Almeida, na *Folha de São Paulo*, iniciando uma fase de guerra aberta entre a imprensa e a artista,¹⁰² redige uma carta ácida sobre disco *Saúde*.

Prezada Rita: Sou um dos poucos que nunca precisaram de auto crítica depois de seu repentino sucesso. Ou melhor: nunca me desdisse, entendeu? Por isso tenho intimidade pra gente conversar mais ao pé do ouvido. Trata-se dum papo importante, antes que a dança cesse de repente. [...] Sempre se discutiu – discussão não encerrada – a ideia dum conjunto de rock brasileiro. Ele jamais existiu. Seria a maior prova de antropofagia, mas deu chabu. [...] Aconteceram os “Mutantes” que maravilha! Produziram dois, talvez três bons discos. Nada mais. Souberam isso sim, encarnar um espírito saudável misto de James Dean com Lamartine Babo, coisas do gênero. Seus discos, Rita, prosseguiram esse caminho, mudaram uma ou outra linha. O espírito anárquico, o caótico urbano foi totalmente assimilado, além de um tanto de deboche, ironia – características fundamentais dos “Mutantes”.¹⁰³

Além da crítica que é realizada ao músico e produtor Lincon Olivetti, o que há é um não reconhecimento do lugar do *rock* no Brasil e na história da artista, há uma dura fala sobre a cópia dos modelos do *rock* internacional e da discoteca americana.

O novo disco dança. Derrapa e cai no abismo. Em primeiro lugar: cadê o mutante? Você se autocopia, num triste ato de autofagia. Depois existem uns corinhos, algo parecido com gritos a esmo, que nada servem ao trabalho. Só irritam. [...] Pô Rita você também cair nessa, é muito. Não percebeu que essa banda do Lincon Olivetti – donde desponta o brilhantismo do guitarrista Robson Jorge, notório preguiçoso musical: “inspira-se” noutros instrumentistas –, mais o pouco suingue de Roberto de Carvalho não merecem sua companhia? Fico por aqui. Beijou me queria bem.¹⁰⁴

¹⁰¹ LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. *Favorita*. n.º 61544205. *Rita & Roberto*. Som livre, 1981.

¹⁰² Nesse momento Rita Lee começa a ser atacada por críticos de algumas redações. Os ataques irão até 1987-88, e atingem o ponto máximo na disputa da artista com o jornalista Luis Alberto Giron que escreve em vários periódicos. Os ataques à Rita Lee Jones irão provocar defesas por parte de fãs e outros comentaristas, como Caio Fernando Abreu, bem como recusas por parte dos novos fãs do rock nacional ao trabalho dela como legítimo representante da música popular brasileira ou do rock nacional. Depois desses episódios Rita Lee Jones não mais se relacionará com a imprensa, entrevistadores ou pesquisadores a não ser nos seus próprios termos e interesses.

¹⁰³ ALMEIDA, Miguel. No disco de Rita, umas tantas coisas erradas. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 21 de novembro, 1981.

¹⁰⁴ Idem.

Mas se a *Folha de São Paulo* nesta matéria tratava do disco desconsiderando totalmente seus méritos profissionais ou de julgamento estético, no *Jornal do Brasil*, a notícia de seu show no Anhembi era positiva, mesmo noticiando uma mudança de última hora que adiou o show. O show de grandes proporções – que contou com a mega promoção que integrava a produção de um especial de fim de ano para a Rede Globo comandado por Daniel Filho e que passeava de ônibus pela cidade de São Paulo, apresentando pontos conhecidos da metrópole –, foi francamente elogiado juntamente como o disco que seria promovido naquela temporada de fim de ano. O gênero de música que Rita apresenta nos novos trabalhos cancionais é novamente comentado a partir da perspectiva de sua inserção no *rock* e ela se posiciona.

– Com *Mania de você*, *Caso sério* e *Baila Comigo*, as pessoas falaram: “A Rita deixou de fazer rock” Agora eu retomei o rock porque na verdade, eu jamais deixei de fazer rock. Mas é muito mais uma retomada instrumental do que qualquer outra. Não deixei de ser romântica para ser roqueira, nem o contrário.¹⁰⁵

O *Jornal da Tarde* também realiza uma crítica positiva ao show.¹⁰⁶ O *Estado de São Paulo*, por meio de Zuza Homem de Mello, coloca na recepção do público a responsabilidade de julgamento do show e destitui Rita das fileiras do *rock*.

Então a gente pode concluir que essa concepção tão alastrada de promover disco através de um show pode ser uma faca de dois gumes. [...] o público assiste meio indiferente a várias músicas [...] Essa indiferença é o que há de pior para um espetáculo onde a dança e a desrepressão são tão importantes para o público como para o artista. O rock não é contemplativo. Na sequencia final, acontece o que é desejado desde o início desse show de pouco mais de uma hora. [...] A introdução de “Chega Mais”, a deliciosa composição de Rita e Roberto, que deu origem a esta bem sucedida linha alegre sensual é o sinal de comando para todos se levantarem, despertando daquela quase apatia [...] Lamartine deve estar contente. Pois é mais uma das músicas que transformaram Rita Lee numa artista querida e cantada em todo o Brasil, *uma irrefutável ascensão para quem era a maior roqueira do país*.¹⁰⁷

Em meados de dezembro esta citada ascensão da artista ganha uma particular atenção por parte de uma revista raramente envolvida com assuntos da cultura, mas que

¹⁰⁵ DUMAR, Deborah. Rita Lee em novo show: A roqueira sacode os paulistas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 22 de novembro, 1981.

¹⁰⁶ LOPES, Maria Amélia Rocha. Rita, um Anhembi inteiro de alegria e saúde. *Jornal da Tarde*. São Paulo. 27 de novembro, 1981.

¹⁰⁷ MELLO, Zuza Homem de. Velhos sucessos salvam show de Rita. *Estado de São Paulo*. São Paulo. 28 de novembro, 1981. [grifos meus].

sob alguns aspectos pragmáticos da economia, interessa-se pelo meio fonográfico. A revista *Negócios em Exame* traz Rita Lee como capa, e elege-a exemplo para o meio empresarial. Numa grande matéria, além de trazer todas as cifras em relação aos contratos da dupla Rita-Roberto com a gravadora, informava detalhes dos bastidores sobre a negociação de vinculação de suas canções aos produtos televisivos da Rede Globo, principalmente as telenovelas. A revista relata sobre a importância da Sigla no meio fonográfico brasileiro que rivaliza com a Gravadora CBS (detentora do contrato de Roberto Carlos), e discorre a respeito dos principais elementos que são enfatizados sobre o fato de se vender o *rock* no país. Os detalhes da trajetória da artista, são explorados principalmente no período que vai de sua saída do grupo *Os Mutantes* até a saída da Polygram. Tentava-se uma explicação para seu sucesso de mercado, comparando este período ao do recente contrato com a Sigla:

As vendas, porém, mal passaram das 9 mil cópias, uma cifra irrisória para quem, nessa época, já levava um público certo, especialmente jovens, a shows em teatros e estádios. Foi isso exatamente, que acabou atraindo a atenção da Sigla. “Apostávamos que seu potencial era muito maior do que as vendas de seus discos expressavam”, diz Araujo, da Sigla. Por sugestão da gravadora, Rita Lee passou a trabalhar mais as letras das músicas, suavizando o estilo “pauleira” com imagens românticas. Os resultados não tardaram: o primeiro disco com o selo Som livre, “Fruto proibido”, vendeu 60 mil cópias, 10 mil a mais que as estimativas da Sigla.¹⁰⁸

A definição do sucesso da artista de acordo com João Araújo, como publicado pela revista *Exame*, faz parte da explicação “teórica” da capacidade de penetração da artista nos vários segmentos de público. Televisão e gravadora surgem aí como peças-chave de uma articulação empresarial. No entanto, Rita Lee Jones se coloca de maneira oblíqua a esta poderosa interpretação.

Mas os louros não cabem só a gravadora, como faz questão de lembrar a própria Rita Lee. “Não se pode subestimar a força da Globo, mas nem tudo que ela anuncia chega a ser vendido”.[...] Convencida de que seu negócio é música, investe boa parte de sua renda em equipamentos de som e instrumentos musicais, acompanhando as novidades lançadas no exterior. [...] E reforçou seu interesse por atividades ligadas a música, já revelado desde a criação (em 1980) da Trampo Produções Artísticas e de uma editora, a Rojão, que administram seus negócios e também prestam serviços para ela e para terceiros. Com isso fugindo da dependência das grandes empresas dessa

¹⁰⁸ RITA LEE: Um fenômeno que a crise dos discos não ofuscou. *Negócios em Exame*. São Paulo: Editora Abril, 16 de dezembro, 1981. p. 34.

área – que já lhe “causaram muitos prejuízos” – ela proclama, com ênfase: “ O bom é ter saúde e independência.”¹⁰⁹

O ano de 1982 não poderia começar melhor para Rita Lee. A estimativa de vendas de seu LP *Saúde* batia na casa do milhão de cópias vendidas somente no mercado interno. As expectativas logo após o disco *Lança perfume* eram altas, mas após consolidada a percepção de sucesso do disco *Saúde* expresso pelas suas vendas, em sua seção de cultura, uma matéria de destaque intitulada *Os filhos de Rita Lee*, na revista *Veja* em junho de 1982 estabelecia a seguinte relação causal:

Ao se eleger a namoradina do Brasil de 1980, a roqueira Rita Lee fez mais do que consagrar a vitória de seu estilo saudável e bem humorado entre a juventude do país. Numa manobra original, conseguiu transpor a linguagem do rock para o ouvido brasileiro, com o revolucionário LP *Lança perfume*. Ao mesmo tempo pregando a alegria, provou que roqueiro brasileiro não precisa ter, como em sua própria definição, “cara de bandido”: em vez de imitar posturas importadas, ele pode cobiçar o sucesso com um modelo nativo. Ao virar mania nacional, esse estilo Rita Lee, simples e óbvio como todo invento depois de ser inventado, acabou por lançar sementes férteis. Nos últimos meses, uma série de artistas e grupos desenvolveu ótimos trabalhos a partir das lições da madrinha pioneira. Acabaram por detonar um movimento, o rock brasileiro de bom gosto e apelo popular, que conquista espaço cada vez maior nas rádios e desperta um surpreendente interesse das gravadoras, tradicionalmente avessas ao gênero. No Rio de Janeiro, por exemplo, os bem humorados grupos Herva Doce, e Blitz, contratados de uma vez só pela Odeon [...] A Som livre apostou suas cartas no rock violento e adolescente do Barão Vermelho [...] Já no final do ano passado, o grupo paulista Radio Táxi alçava Garota Dourada ao primeiro lugar das paradas[...]¹¹⁰

Os filhos culturais de Rita Lee são identificados no momento em que uma nova cena do *rock* no Brasil se formava. Seu modelo serviu para que muitos dos que desejavam fazer *rock* que apareceram naquela década, mesmo que com identidades diversas, entendessem que arranjos modernos e linguagem despojada na fusão entre o *rock* e o *pop* eram o caminho a ser trilhado.¹¹¹

* * *

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ SOUZA, Okky de. *Os filhos de Rita Lee. Veja*. São Paulo: Editora Abril, 23 de junho, 1982.

¹¹¹ RIBEIRO, Julio Naves. *Lugar nenhum ou Bora Bora? Narrativas do “rock brasileiro dos anos 80”*. São Paulo: Annablume, 2006. p.37.

Em 1982, chegava às livrarias, após uma intensa campanha de divulgação, a obra *Sexualidade da Mulher Brasileira: Corpo e classe social no Brasil*¹¹², da pesquisadora Rose Marie Muraro, que coordenava uma extensa equipe de acadêmicos espalhados por todo o Brasil e que coligia um significativo número de dados sobre as condições sociais da mulher e seu vínculo com a sexualidade de modo amplo.

A vigência do regime ditatorial, em ritmo de lenta abertura, favorecia uma revisão das lutas do passado para publicização dos assuntos da mulher. Pela primeira vez levantava-se em nosso país, ainda que sob o cerco do AI-5, o problema da mulher. Pensava-se, no início da década de 70, quando era rigorosamente vedada a prática política, “que os problemas do comportamento começavam vir à tona, por este motivo, com grande força. Vivia-se no Brasil de então a fase hippie, que se iniciara no final dos anos sessenta.”¹¹³ Os dados do livro no Brasil foram divulgados pela revista *Playboy* e ganharam amplo debate das principais temáticas relacionadas à mulher.

Mas enquanto o livro de Rose Marie Muraro coligia os dados (a partir dos censos dos anos 1970) da presença da mulher na sociedade e trazia isso em forma de tabelas comparativas aos seus questionários, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE – começa também a produzir uma amostragem referente à pesquisa mensal de emprego, e as mulheres como força de trabalho são foco de interesse a partir de 1982.¹¹⁴

A sociedade como um conjunto pode, a partir daí, tomar pé da situação de suas mulheres, de sua importância econômica ou sexual sem, necessariamente, ter de recorrer

¹¹² MURARO, Rose Marie. *Sexualidade da Mulher Brasileira: Corpo e classe social no Brasil*. 2ªed. Petrópolis: Vozes, 1983.

¹¹³ Muraro detectava o crescimento exponencial da presença feminina na Universidade, ocorrido até 1975, e que impulsionaria efetivos grupos feministas organizados, até que em 1979 começa a lenta abertura política e de censura que caracterizou o governo de Figueiredo. Por outro lado, a lei Falcão proibia os livros anteriores de Muraro (*A mulher na construção do mundo futuro*. Vozes, 1966 e *Libertação sexual da mulher*. Vozes, 1970) qualificando-os como pornografia, numa espécie de vingança contra as feministas de primeira hora no país. É portanto no início do anos 1980, que a emergência do assunto se entrecruza à situação social ligada ao trabalho e à sexualidade feminina cada vez mais entendida como um aspecto que deveria ser desmistificado. Os temas sobre carreira, procriação, direito ao uso do próprio corpo se articulavam no trabalho de Muraro ampliando a noção de sexualidade, “... em primeiro lugar, principalmente a sexualidade feminina, pois é da mulher que, em última instância depende o controle da reprodução da espécie.” O sexo para ela se articulava em dois eixos da vida humana: seu aspecto individual e coletivo.

¹¹⁴ Hoje suas séries estão coligidas em documentos retrospectivos amplos como BRASIL. *A Pesquisa Mensal de emprego 1982-89*. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística IBGE: Rio de Janeiro, 1990 disponível em <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv21535.pdf> acesso em: 02/10/2012 às 13:23 ou BRASIL. *O trabalho da mulher principal responsável no domicílio* (pesquisa mensal de emprego) Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística IBGE: Brasília, 2006 Disponível em http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/trabalhoerendimento/pme_nova/trabalho_mulher_responsavel.pdf acesso em: 02/10/2012 às 13:30.

ao auxílio técnico de acadêmicos e especialistas, pois os dados estão à disposição e promovem uma necessária e ampla reflexão sobre um assunto tão próximo.

Em outubro de 1982 é lançado o disco *Rita Lee e Roberto de Carvalho*, que continha a canção vetada *Barriga da mamãe*, devidamente selecionada para figurar no lado B do disco. Outro foco de interesse era relativo à parceria com João Gilberto na canção *Brazil com S* que tendo sido gravada por ele com o casal aproximava mais os dois projetos modernizadores do meio cancional.¹¹⁵

A campanha promocional da Som Livre dizia “Rock é Ritmo / Rock é Rock / Rita é Rock” e trazia a imagem da capa do disco que tinha Roberto de Carvalho e Rita Lee dividindo a cena da foto, seguida da frase “Rock brasileiro tem nome próprio: Rita Lee / Já a venda em todas as lojas de discos”, além de uma chamada especial no canto esquerdo inferior para a participação de João Gilberto na canção *Brazil com s*.



Fonte: Acervo particular Norma Lima

Na canção *Cor de Rosa Choque*, da qual se viu a letra anteriormente, o conjunto do arranjo que foi pensado por Roberto de Carvalho e pelos músicos do grupo *Roupa Nova*, contratados para musicar a letra de Rita Lee.¹¹⁶ Ao mesmo tempo em que atendia

¹¹⁵GHEZZI, Daniela Ribas. *A Autonomização do Campo da MPB como “braço artístico” da Modernização Conservadora Brasileira – ou alguns porquês da Contradição sem Conflitos de João Gilberto e seus pares*. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/4encontro/files/pdf/Daniela%20Ribas%20Ghezzi.pdf> acessado em 25 de setembro 2013 às 23:11 hs.

¹¹⁶ OLIVEIRA, Vanessa. *Tudo de novo: biografia oficial do Roupa Nova*. Rio de Janeiro: Best seller, 2013. p.284.

ao formato da estandarização necessária para uma ampla penetração de público, realizava um trabalho cuidadoso de harmonias para cada timbre selecionado. A letra de Rita Lee acabava por expressar uma vontade auto-afirmativa que era, de certa forma, esperada por mulheres de vários setores da sociedade que em número cada vez maior viam suas reivindicações vindo à tona¹¹⁷, à medida que eram recrutadas no mercado de trabalho após o período de entrada maciça na Universidade na década anterior.

As brandas sonoridades selecionadas foram arranjadas de forma a construir um ambiente de brilhos e luzes que se relacionam com uma identidade feminina afirmada em tom maior e com cadências pensadas de forma a arredondar as frases da letra nos compassos. Portanto o conteúdo sonoro efetivamente era muito mais *pop* do que *rock* como se afirmava nas chamadas comerciais. Ou mesmo uma síntese precisa destes dois segmentos.

Cada frase dita pela intérprete soa com uma particularidade própria e o eu-poético que não assume rigorosamente o lugar da primeira pessoa faz com que as frases sejam proferidas como expressões do real. A encarnação de uma persona que afirma as duas breves frases do refrão só pode ser entendida plenamente no jogo das identificações, ou seja, é uma canção que é produzida para a mulher ouvinte cantar, e se colocar naquele lugar após a expressão da verdade feminina. Os acordes são tríades de valores baixos em modo maior para aquelas que se afirmam, – as mulheres –, e para aqueles que provocam – os homens, ou mesmo mulheres não identificadas com aquele lugar de reivindicação – ficam os acordes menores do refrão. A fala coloquial da canção é explorada como moeda de circulação do discurso entre artista e seu público.¹¹⁸

O ano de 1982 termina com Rita Lee na capa da revista *Pipoca Moderna* com a chamada “Rita Ri: dos políticos, da crítica, da tristeza, dos EUA”. Nesta entrevista com Pepe Escobar, segundo o colunista, “...emerge uma Rita tranquila, satisfeita, bem próxima daquilo que se chama maturidade.”¹¹⁹ A matéria apresenta suas propostas, a nova banda e o novo disco: “... uma coleção de músicas que transcende o período pubescente que Rita sempre costumou frequentar e que revela – sim – uma artista

¹¹⁷ Depois de alguns anos de ativismo de grupos feministas que estavam ativas desde o final da década de 1970 o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher-CNDM foi criado institucionalmente em 1985 vinculado ao Ministério da Justiça, para promover políticas que visassem eliminar a discriminação contra a mulher e assegurar sua participação nas atividades políticas, econômica e culturais do país.

¹¹⁸ LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. Cor de rosa choque. Nº 61696927. *Rita Lee e Roberto de Carvalho*. Som livre, 1982.

¹¹⁹ A Rita Lee é um personagem. *Revista pipoca moderna*. São Paulo nº02. dezembro, 1982. p.22.

crescida como seus 34 anos.”¹²⁰ Um questionamento sobre a busca pelo *pop* perfeito proveniente da busca da dupla Rita e Roberto, leva a uma leitura realizada pelo repórter sobre as características da canção de Rita Lee, que conduzem a uma pergunta que oferece o tom da reportagem.

Existe uma contraposição – não é rígida, é claro – entre a música feiticeira, feminina – aguda dissonante, dionisíaca, de tendência lúdica – e a música triunfante, masculina – grave, consonante, apolínea, tendendo para o estereótipo. Como se resolve essa tensão no jogo da tua sensibilidade?

- Basicamente homem e mulher sabem cozinhar, não é? O problema é que o feminino está computado diferente do masculino. É a diferença que entra no tempero da comida, da música. Por exemplo a Claudia Niemeyer agora está tocando com a gente. Ela tem uma munheca boa de menino, não tem medo de palheta, mas sabe como é sai diferente. Talvez seja por que não existam muitas mulheres baixistas. A Claudia é de câncér, ela voa bastante, mas sem perder a transação da harmonia, e sem perder a munheca. É isso ou será que eu me perdi?¹²¹

Apesar da fase reconhecidamente *pop* de Rita Lee, ainda assim, projetava-se o ambiente, ou o *ethos* da entrevista para assuntos conhecidos e dialogava-se com o passado. O aspecto mítico do *rock* como universo masculino é foco de um questionamento que polemiza e cinde as características do humor e da festa com sendo algo feminino, e os aspectos virtuosísticos no plano oposto. Escobar pergunta “- Mesmo assim você não deixa de curtir o aspecto heróico do rock?” Ao que a artista responde:

Ah, os personagens são um barato. A Rita Lee é um personagem. Por exemplo, com a garotada até dez anos eu transo muito bem, não há vergonha. A criança é tímida, meio assim, porque você vê por trás uma mãe chata – vaaai pedir autógrafo pra Rita Lee! – e ela fica inibida. Mas eu sou uma parenta deles: a tia Rita.¹²²

Estes aspectos do prazer e da festa ainda identificados como femininos retornam ao diálogo entre Escobar e Rita Lee, mesmo após uma longa tergiversação sobre o *rock* dos grupos pelos quais a artista passou e novamente o conhecido assunto dos Mutantes.

- Você explora bastante o lado da festa do prazer, cinema, amor, sorvete, pipoca beijo, baile. E o lado solitário, negro, perverso, noturno?

- É um lado humano. Mas não é da personagem Rita Lee. A Rita Lee propõe o prazer, a diversão, o deboche, isso tudo tem a ver comigo. “Doce Vampiro”, “Ovelha Negra”, são tristonhas,

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Idem.

¹²² Idem.

tem alguma coisa. Eu tenho mais que a Rita Lee, isso de esconder a tristeza.

- Por que você não passa isso para o personagem?

- Eu tenho passado... não é tão frequente porque dura pouco. O choro dura pouco.¹²³

Esta luta interna entre o indivíduo e a persona que encarna o eu-lírico idealizado se manifesta no momento contextual da história de sucesso da cantora e que é identificado pela sociedade como maturidade e responsabilidade da vida adulta. *Rock* e maturidade que, como já se viu, são em geral interpretados como aspectos inconciliáveis, assim como alienação e envolvimento político, são demandas dos indivíduos que se sobrepõem ao artista.

Em janeiro de 1983 a imprensa começava a noticiar o *Tour Brasil 83*, que é como seria chamada a grande agenda de shows prevista pelo casal para aquele início de ano. Depois do pequeno show no Morro da Urca¹²⁴ que abria a temporada de viagens para o Nordeste até retornar ao Rio novamente, foram inúmeras matérias pelo Brasil todo acompanhando a caravana de 56 pessoas, e que tinha como objetivo atingir o público de 500 mil pessoas.¹²⁵

Outra mega estrela é Elba Ramalho, que vinda do Nordeste, ganha as páginas juntamente com Rita Lee quanto à proporção dos shows do ano.¹²⁶ Embora algumas vezes as comparações sejam negativas para Rita Lee¹²⁷, o fato das mulheres serem destaques do show *businnes* é demarcado. Bem como em todas as matérias a responsabilidade pelo incentivo ao nascente panorama do *rock* nacional seja valorado, e sempre requisitado por Rita Lee, “O Blitz por exemplo, não é de verão, da moda, não é um Secos e Molhados ou uma ‘Mantchura’. Dizem que são meus filhotes, mas eu já estou esperando pelos netos. E que venham muitos.”¹²⁸

A metáfora para seus “filhos culturais” e influências sobre outros músicos no caminho do gênero musical que ela defendia funciona bem, mas nem sempre é bem

¹²³ Idem.

¹²⁴ ARAGÃO, Diana. Rita Lee mesmo desidratada leva multidão ao delírio. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 de janeiro, 1983.

¹²⁵ RITA LEE preparem-se ela está chegando ao Ibirapuera. E haja espagheti... *Jornal da Tarde*. São Paulo, 03 de março, 1983.

¹²⁶ VISUAL e som nas loucuras de Rita Lee e Elba Ramalho. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 04 de março, 1983. E RITA e Elba. Rock, xaxado, baião. *Estado de São Paulo*. São Paulo, 04 de março, 1983.

¹²⁷ SOARES, Dirceu. De volta a graça de Rita e Elba. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 11 de março, 1983.

¹²⁸ RITA e Elba. Rock, xaxado, baião... Op cit

aceita por todos aqueles que se querem denominar de roqueiros e que não necessariamente desejam ser seus filhos¹²⁹.

Já os filhos biológicos de Rita Lee Jones foram três, nascidos no curto espaço de tempo que transcorreu entre 1976 até 1983. Período em que ela sai da percepção de desacreditada, em função de sua prisão até a consagração de público e vendagem. Na maternidade Albert Einstein de São Paulo nascem, em 21 de março de 1977, Roberto Lee de Carvalho, que tem por padrinho Gilberto Gil; em 15 de julho de 1979, João Lee de Carvalho, e por fim, em 06 de agosto de 1981, nasce Antonio Lee de Carvalho. Mais tarde a artista realiza uma cirurgia e não terá outros filhos.

Os três filhos eram a prova viva de uma sólida união entre um casal que se afinava intimamente e musicalmente e também se completavam no que se referia aos aspectos técnicos e empresariais. No ano de 1981 a revista *Veja* antes mesmo dos shows que lotavam ginásios, já havia construído o discurso que “o fato é que em cinco anos de vida e trabalho em comum, Roberto, 28 anos, e Rita, desenvolveram uma parceria musical tão intensa que resolveram assumi-la também no título e nas fotos de capa do novo disco.”¹³⁰

Este casamento entre ela e Roberto Zenóbio Affonso de Carvalho, que não se efetivou como mera formalidade (ou pilhéria) como havia sido com Arnaldo Baptista, mostrou-se como uma parceria duradoura e espelhada pela mídia como mais um dos exemplos a que as mulheres poderiam se deixar influenciar em sua revolução comportamental. A revista *Nova*, no auge dos grandes shows da dupla, consegue uma entrevista exclusiva para conversar com a “mulher, mãe, artista e roqueira” e descreve os shows: “São milhares de pessoas, absolutamente encantadas com o rock afetivo do casal, cantando e dançando com eles[...]”¹³¹. Após repassar toda a conhecida história dos Mutantes quanto aos aspectos relações musicais/amorosas, a entrevista chega ao tema que é o mote central de toda a interação:

Você disse que o Arnaldo e o Sergio tinham seus casos e você?

¹²⁹ Um entre vários exemplos em cenas diferentes é o depoimento de Philippe Seabra, que declarava sua completa devoção e identificação ao punk *rock* inglês, que já estava fazendo sentir suas influências em 1978 e 1979, entre grupos que ouviam *rock* internacional, e rejeitavam a produção brasileira como legítima, ou audível. Cf. MARCHETTI, Paulo. *O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad editora do Brasil, 2001. p.91. Ou ainda a informação que deu Dapieve, reunindo elementos jornalísticos distintos do período como um todo. “O roqueiro que abria o ‘Jornal do disco’ encartado na revista Som Três de janeiro de 1980 tinha vontade de dar um tiro na cabeça” DAPIEVE, Arthur. *Brock o rock brasileiro dos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

¹³⁰ SOUZA, Okky de. Humores de estrela. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 04 de novembro, 1981. p.110.

¹³¹ Rita Lee Roberto de Carvalho um amor de dar água na boca. *Nova*. São Paulo: Editora Abril, fevereiro, 1983. p.81.

Rita: Olha, eu nunca fui de “dar” não. Nunca fui de noitada, Sempre fui mais caseira, sempre achei que ia encontrar meu príncipe encantado. Sempre gostei de flertar, dar colher de chá... e na hora H saltar fora. Já o Roberto chegou até a ficar noivo de aliança, entrar naquelas de ganhar presente e tudo. Mas a noivinha dele, a ave-maria-noivinha, como eu chamo, acabou queimando o braço dele com cigarro quando nos viu juntos num show.¹³²

Já Roberto de Carvalho, que na época do início da relação com Rita Lee estava tocando num show de Ney Matogrosso, assim lembra do começo de seu namoro/casamento com a artista.

Eu me lembro quando a gente começou a namorar, que a gente [o grupo] estava fazendo um temporada no Beco em São Paulo, e a Rita um show e a gente meio que começou a se encantar um pelo outro. E aí ela fez um jantar em casa, convidou os músicos e a banda. E nesse jantar, a gente sentou no piano, o piano dela, e eu comecei a tocar um boogie woogie, e ela sentou do meu lado e ela começou a tocar junto comigo. E a gente começou a tocar, e tocar, tocar. E de repente ela começou a cantar uma letra em inglês, e ela estava falando uma coisa pra mim; eu comecei a responder falando uma coisa pra ela. Aí é que a gente começou a namorar. Tanto que terminou o jantar foi todo mundo embora e a gente subiu as escadas e partiu pro abraço. Assim que começou tudo.¹³³

No contexto de megaestrelato que Rita Lee vivia, a imagem de Roberto de Carvalho emergia como uma fonte de inspiração para ela e de interesse público pela natureza do casamento estranhamente convencional, em se tratando de Rita Lee, que ambos mantinham.

Nova: Como foi com o Roberto?

Rita: Foi o primeiro cara por quem me apaixonei. Quando vi pela primeira vez, achei antipático, fiquei com ódio... mas achei lindo. Fui ver o Bandido Corazón, que ele fazia com o Ney Matogrosso e achei aquela guitarra e os arranjos geniais. “Puxa quem é esse gato?”, saí perguntando “É o Zezé (é assim que o chamavam na época) Aí o Ney foi em casa e levou ele (O Bola, meu astrólogo, tinha dito que ia pintar um escorpião na minha vida) A gente quebrou o gelo tocando piano, f... tudo, mas não queria entrar nessas. Começou na música mesmo. Sentamos juntos no piano e começamos a fazer música juntos. Aí pintou o primeiro amor mesmo, essa coisa de homem e mulher. Mas ele estava em excursão com o Ney, viajando. Mas eu sou fiel. Quando pinta alguém, não tenho mais nada pra dar pra ninguém. Com ele pintou tão bonito e forte. Aí fiquei grávida, pela primeira vez na vida.

¹³² Idem.

¹³³ CARVALHO, Roberto de Apud OLIVEIRA, Roberto de. *Baila comigo*. Biografitti. Biscoito fino, 2007 [DVD].

Nova: E ele longe?

Rita: Ninguém sabia. A empresária começou a achar que eu ia perder o público e eu entrei numa de “mulher maravilha”, tentando segurar tudo sozinha. Eu não esperava nada do Roberto. Quando telefonei pra ele contando, ele falou: “Ah é? Tenho que ir para o show”. Eu achei que ele nem queria, mas era emoção. Não falamos mais, porque ele viajou com o show. E aí eu fui presa.¹³⁴

Mas se o casal insiste na normalidade de sua relação e simplicidade do amor sentido um pelo outro e confessado por Rita Lee em várias e várias entrevistas¹³⁵ quando ela aponta que a canção *Mania de você* é declaração mútua de amor entre eles, a repórter da revista naquele momento se encontra à procura de uma revelação que esclareça além dos detalhes da relação, a procura donexo entre a mulher e a cantora/compositora.

As letras são absolutamente simples, por que a gente é igual a todo mundo. A gente casou, teve filhos, começou a chegar mais perto das pessoas. Hoje em dia não dá mais para dizer “artista” e botar num pedestal porque o artista tem uma mensagem. Eu não tenho isso. Eu acho que a música é assim como uma espécie de telepatia [...]

Nova: Sua música é uma música de liberação, fala com naturalidade de tudo que ainda é meio tabu. Você acha que ela transforma alguma coisa na vida das pessoas?

Rita: Não. O que eu faço não acrescenta nada aos outros, porque falo de coisas que já estão dentro de todo mundo. Eu só me coloco igual aos outros. [...] As vezes me perguntam se tenho consciência de que estou fazendo uma revolução das mulheres. Eu digo não é nada consciente. Falo de vivências, coisas que já passei ou que estão acontecendo por aí. Na hora em que escrevo me sinto um instrumento falando de coisas que vejo ou sinto.

Nova: você consegue separar a sua vida dos espetáculos?

Rita: Quando a gente sai pra estrada fica tudo igual, mas às vezes consigo separar a personagem Rita Lee de mim.¹³⁶

São Paulo assiste a chegada do espetáculo da *Tour Brazil 83*, e Rita afirma para o público que “São Paulo é o túmulo do samba mas o berço do rock”.¹³⁷ No contexto dos shows deste mega espetáculo um incidente com a *turnê* é noticiado, na apresentação do show em Brasília, onde ocorre uma invasão do palco por parte do público, que

¹³⁴ Rita Lee Roberto de Carvalho um amor de dar água na boca. Op cit. p.82

¹³⁵ Cf. Dez histórias incríveis da minha vida - Rita Lee. *Jornal do disco*. Rio de Janeiro: Som três, outubro, 1979. SERGIO, Renato. A Explosão de Rita Lee. *Fatos e fotos/Gente*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, novembro1980. p. 62-65.

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ FRANÇA, Jamari. Rita Lee a maior expressão de São Paulo leva o público ao delírio total. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 março, 1983.

pressionando o alambrado, fura a segurança do show, dando certo trabalho de controle aos seguranças e artistas. Notificado pelo *Correio Braziliense*, o episódio ganhou tons políticos:

Interpretando [a canção] Vote em Mim, a cantora aproveita para fazer seu discurso: “Como em Brasília gravam tudo, vou falar aqui em público. Finalmente depois de nove anos exilada da cidade, venho propor minha candidatura. Sou candidata a levar a alegria ao povo, que já está de saco cheio de política. Para a censura eu digo, não atrase a vida dos artistas. Manera Fru Fru. É proibido proibir. Vamos acabar com esta maxiesculhambação. Vote em mim e não no Delfim”¹³⁸.

A revista *Veja* dedica a sua matéria de capa à Rita Lee, qualificando-a com a recorrente e óbvia menção de “Rainha do rock”¹³⁹, coroando-a, tendo em vista que a motivação da reportagem era a notificação de encerramento de sua maior *turnê* que visitou cerca de vinte e três cidades em trinta e sete apresentações e que acabou no Rio de Janeiro, no final de semana subsequente, dia 17 de maio de 1983, no Maracanãzinho. “Nenhum artista no país tocou para um público tão grande em tão pouco tempo. Trata-se de uma proeza, mais uma da inesgotável roqueira [...]”¹⁴⁰

As comparações sobre a extensão de público, equipamentos de som utilizados e capacidade de mobilização de recursos e aparatos logísticos eram a tônica da reportagem que colocava lado a lado, Ney Matogrosso, Simone e Roberto Carlos como exemplos de artistas com poderes de atração para públicos de massa. O diferencial apontado pelo jornalista Okky de Souza situava Rita Lee Jones em situação de inovação quando apontava que ela era a única artista que levou seus espetáculos somente aos estádios de futebol, sem intercalar shows menores com casas noturnas tradicionais como o Canecão no Rio ou lugares de porte médio com o Anhembi, com públicos diferenciados pelos preços dos bilhetes como é de costume nestes espaços.

Acima dos números, porém, Rita, com o avanço contínuo e a consistência demonstrados nos últimos anos, dá uma resposta definitiva aos que a classificavam como simples modismo. [...] Rita já é um nome importante na cultura brasileira. [...] Rita Inovou ao abraçar o rock.¹⁴¹

Os números, quase todos superlativos, a que se referiam o jornalista, diziam respeito, por exemplo, ao faturamento porcentual do casal de 15% sobre cada disco

¹³⁸ VÂNDALOS tumultuam o show de Rita Lee. *Correio Braziliense*. Distrito Federal/Brasília, 18 de abril, 1983.

¹³⁹ SOUZA, Okky de. A aclamação da rainha. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 11 de maio, 1983. p72-78.

¹⁴⁰ *Ibidem* p. 72.

¹⁴¹ *Ibidem* p. 74.

vendido, maior que a média nacional que era de 7%. Este valor permitiu que Rita continuasse na Som Livre mesmo com uma proposta milionária da CBS. Ainda se referiam aos 30 mil watts de potência de som em seus shows e cerca de 100 refletores de iluminação, ou os 200 milhões de cruzeiros investidos do próprio bolso do casal na temporada, que somado ao investimento da marca de roupas Lee custeavam um dos maiores espetáculos até então. Somente perderiam o posto para Roberto Carlos tão logo ele iniciasse a sua turnê, que também realizaria a mesma escala de apresentações aproveitando parte da infraestrutura já preparada nos estádios. A ordem de valores e números investidos no show de Roberto Carlos, que chegava a fretar um Boeing da Vasp, era evidentemente maior que a de Rita Lee, mas o pioneirismo em provar que a empreitada de grandes *turnês* era viável coube a ela que vinha acompanhando passo a passo a experiência dos Rolling Stones no ano anterior.¹⁴²

Mal havia terminado sua maior *turnê* e ocorre a morte de seu pai, Charles Fenley Jones, no dia 18 de abril¹⁴³; Rita Lee Jones entra em depressão, no entanto, por força contratual com a Som Livre ela ainda tem de produzir um disco para lançamento naquele ano – é o disco *Bombom*. Lançado em novembro, a artista irá receber em 17 de março do ano de 1985 o disco de platina pelas vendas deste disco. Ocorre que além da censura haver riscado mecanicamente duas faixas do disco já prensado, (havia também a restrição à radiodifusão e execução pública)¹⁴⁴, a crítica jornalística e musical fecha o consenso que o disco no geral é fraco nos aspectos musicais e repetitivo em seus aspectos gerais. Segundo as matérias correntes, suas canções só têm suas vendas garantidas pela máquina publicitária da Sigla amparada na Rede Globo de TV; os jornalistas que realizaram críticas negativas foram Flávio Marinho, Tárík de Souza, Maurício Kubrusly, Luis André do Prado e Pepe Escobar, entre outros, em variados periódicos impressos.¹⁴⁵

¹⁴² Ibidem p. 78.

¹⁴³ NENHUM artista no enterro do pai de Rita Lee. *Estado de São Paulo*. São Paulo. 24 de abril, 1983
RITA Lee deixa o hospital e sai de férias. *Capricho*. São Paulo: Editora Abril. 02 de maio, 1983

¹⁴⁴ As canções *Arrombou o cofre* e *Degustação* receberam pareceres restritivos e na capa do LP saía a tarja de venda proibida para menores de 18 anos, identificando as duas canções proibidas de difusão pública. Já as unidades liberadas para a comercialização aos menores vinham com as duas faixas inutilizadas mecanicamente por riscos feitos no LP. Estas foram soluções encontradas pela Sigla para não terem de aguardar as liberações por parte dos censores das canções vetadas. LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. *Bombom*. Som Livre, 1983 n°403.6296.

¹⁴⁵ SOUZA, Tárík de. Recheios de confeitores de estúdio. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 02 de novembro, 1983; KUBRUSLY, Maurício. *Plenário*. Rio de Janeiro. novembro, 1983; ESCOBAR, Pepe. Excesso de sacarina no bombom de Rita Lee. *Folha de São Paulo*. São Paulo 19 de novembro, 1983. Mesmo quando há elogios como os de Escobar “Rita até intui que On the rocks o hit em potencial do LP, deve transmitir o feeling de identidade transfigurada – ela canta como um andrógino cool.”, eles são

As canções que tiveram alguma relevância neste disco para a obra de Rita Lee Jones foram, *On the rocks* (Rita Lee, Roberto de Carvalho) e *Desculpe o auê* (Rita Lee, Roberto de Carvalho), em que ela mantém sua escrita particular, tendo na primeira se defendido de fofocas ocorridas naquele ano sobre uma suposta anorexia¹⁴⁶ e, na segunda, traz outra balada romântica em que ilustra uma cena de ciúme e dá a resposta ao suposto fim de seu casamento, pela mídia e periódicos de fofocas.¹⁴⁷ Assim, o ano de 1983, após suas grandes *turnês* até abril, bem como o ano de 1984, foram anos sem a presença de Rita Lee em shows no Brasil, tendo uma breve participação em Portugal em fins de fevereiro e início de março. É lançado um disco de coletânea de seus maiores sucessos – o *Rita Hits*, que continha cerca de vinte e uma canções masterizadas eletronicamente por Max Pierre e Mug Canazio, acrescidos de alguns coros vocais.¹⁴⁸

A *Folha de São Paulo* noticiou com notas mínimas e irônicas fatos ligados à carreira de Rita Lee Jones durante todo o ano de 1984, como o lançamento de seu primeiro filme *Miss Brasil*,¹⁴⁹ inclusive noticiando incorretamente o casamento formal com Roberto de Carvalho pretensamente ocorrido no mês de outubro¹⁵⁰, e não mudaram o teor das notas, mesmo quando o novo disco é anunciado¹⁵¹ e sua participação no *Rock in Rio* começa a produzir uma onda de interesse, em função do interesse que já estava havendo em torno do próprio festival.¹⁵²

realizados de forma enviesada graças ao fato de a artista estar sempre atualizada com as tendências, o que naquele momento era visto como negativo ou artificial em função da valorização do *punk rock*.

¹⁴⁶ PICCININI, Décio; FARIA, Ricardo. Magreza de Rita Lee é doença. *Capricho*. São Paulo. Editora Abril, fevereiro, 1983.p.27.

BRAGA, Rubem. Sou magra para poder voar mais alto. *Diário da tarde*. Rio de Janeiro. 19 fevereiro, 1983. Suplemento do sábado [Revista Nacional].

¹⁴⁷ FOFOCA acaba com casamento de Rita Lee e com saúde de Tim Maia. *Contigo*. São Paulo. Editora Abril, junho, 1983.p.34. [seção Vítimas da semana]

¹⁴⁸ RITA Hits. Som livre, 1984 n°403.6315.

¹⁴⁹ Filme registrado no ano de 1980 na cinemateca brasileira sob a direção de Scarlet Moon Chevalier e produzido por Walter Clark e Ricardo Amaral, como um longa metragem musical, mas que no entanto não se encontra cópia disponível no acervo, e nem mesmo entre fãs da artista circulam cópias do material. RITA no cinema. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 15 de fevereiro, 1984.

RITA e Arrigo. *Folha da Tarde*. São Paulo, 22 de março, 1984.

CASTRO, Ruy. Invenções de Rita Lee vão ao cinema. *Folha da Tarde*. São Paulo, 11 de julho, 1984.

RITA Lee chega ao cinema com “Miss Brasil 2000”. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 13 de julho, 1984.

¹⁵⁰ CASAMENTO à vista. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 14 de outubro, 1984. O casamento formal de Rita Lee Jones e Roberto de Carvalho ocorre somente em 13 de dezembro de 1996 após um acidente do qual ela se recupera e decide não mais voltar a beber. Cf. MAIA, Gustavo. Ovelha negra de cara limpa. *Isto é gente*. São Paulo. n° 04. Outubro, 2000.

¹⁵¹ NOVIDADES pintando. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 15 de dezembro, 1984

¹⁵² RITA no Rock In Rio. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 19 de dezembro, 1984. ESCOBAR, Pepe. Quem é quem no Rock In Rio. - Rita Lee A lenda viva do rock. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 10 de janeiro, 1985.

Foram outros veículos de imprensa que deram algum tratamento particular à atuação e contratação de Rita Lee no festival, como o *Jornal Zero Hora*¹⁵³ de Porto Alegre, o *Jornal do Brasil*¹⁵⁴, ou *O Globo*, que estampou uma matéria informando detalhes das razões de uma recusa inicial do casal em participar, bem como da visita de ambos à cidade do rock e seus palcos. Suas justificativas iniciais eram que “em 1983, fizeram sua *turnê* nacional e lançaram um elepê, o que os deixou muito cansados. Por isso não fizeram nenhuma apresentação este ano e não pretendiam subir em um palco tão cedo.”¹⁵⁵ A visita de ambos aos canteiros de obras, teve faixa de funcionários que carinhosamente apoiavam a adesão de Rita Lee ao festival, e que ganhou reforço com a chegada do grupo Barão Vermelho e Pepeu Gomes, que com Baby Consuelo transformaram em festa o ato de assinatura do contrato. A revista *Afinal* noticiava as imposições da dupla para participar, e as soluções propostas pelo empresário Roberto Medina para contorná-las, ou atendê-las.¹⁵⁶

Relacionado ao megaespectáculo que seria o *Rock In Rio*, as questões quanto aos comportamentos vinham à tona quando a necessidade de definição do trabalho do *rock* nacional se fazia frente ao cenário internacional. Entre outros temas, a presença das mulheres do *rock* é assim discutida pelos colunistas da *Folha de São Paulo*:

Perto dela, Baby Consuelo é, no mínimo, comportada. Cabelos louros e rosa, sobancelhas e olhos pintados de preto, Nina Hagen não se fez de rogada quando, ao deixar o Galeão, ontem, mais de três horas depois de sua chegada lhe pediram para posar para os fotógrafos. Mostrou a língua, fez careta e acenou para a AANH (Amantes Anônimos de Nina Hagen) um grupo de fiéis, que foi esperá-la com faixa escrita em alemão e confete. [...] Sua filha Cosma Shiva (de dois anos) saiu logo depois nos braços de um dos integrantes da equipe de Nina. De vestidinho tradicional branco com avental azul, sapatos de boneca brancos com meias da mesma cor, Cosma ao contrário da mãe não tem nada de extravagante. Até o cabelo bem louro, segue o modelo tradicional das meninas da sua idade: Maria Chiquinha. Cosma Shiva, aliás, fez muito sucesso no restaurante do Galeão onde tomou café da manhã com a sua mãe.¹⁵⁷

¹⁵³ FONSECA, Juarez. Hoje é dia de Rita Lee. *Zero Hora*. Porto Alegre. 16 de janeiro, 1985.

¹⁵⁴ ARAGÃO, Diana. Rita Lee um encontro com a primeira roqueira do Brasil. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 16 de janeiro, 1985. HOMENAGEM a Rita Lee sobe em uma pipa no Rock In Rio. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 17 de janeiro, 1985.

¹⁵⁵ SILVA, Beatriz Coelho. Assinatura do contrato de Rita Lee-Roberto de Carvalho se transforma em numa festa. *O Globo*. Rio de Janeiro. 20 de dezembro, 1984.

¹⁵⁶ COM Rita Lee um final feliz. *Afinal*. 25 de dezembro, 1984.p.51.

¹⁵⁷ QUEM é quem no Rock In Rio. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 10 de janeiro, 1985, [Folha Ilustrada] p. 35.

Enquanto na editoração das matérias, Pepe Escobar em outra nota dava o título de “Rainha” do rock a Fred Mercury do grupo *Queen*¹⁵⁸, que aprovava o apuro técnico dos equipamentos de som, a mesma repórter que cobriu Nina Hagen noticiava as violências da segurança da Artplan para conter os fãs do Heavy Metal¹⁵⁹.

A comparação entre artistas do *rock* nacional e internacional tomara conta da imprensa, que ouvindo os reclames de artistas nacionais tomava ciência das distâncias que separavam os dois universos, em contato no mega espetáculo de *rock*. As críticas comuns publicadas sobre o show de Rita Lee se referiam à insegurança dela no palco. E ficou cristalizado mesmo em trabalhos que já realizaram um balanço do evento, como no livro de Luiz Felipe Carneiro:

Em entrevistas concedidas logo após o show às repórteres Glória Maria e Leda Nagle, da Rede Globo, Rita perguntou várias vezes se as jornalistas haviam gostado de sua apresentação. Também fez uma autocrítica quando saiu do palco: “é claro que eu poderia apresentar um trabalho melhor, mais estruturado, mas, além de entrar tarde no festival, tive apenas uma semana para ensaiar, e tudo foi feito por pressão dos gringos. Foi uma diferença de tratamento sem sentido, mas explicável porque eles têm de manter a freguesia para poder continuar com seus clientes da Europa e dos Estados Unidos.”¹⁶⁰

Rita Lee Jones, no entanto, relembra tudo a sua maneira, e dedicou mesmo uma canção específica, mais tarde – *Choque Cultural* (Rita Lee, Roberto de Carvalho) – para realizar o balanço de sua atuação no evento.

Rita Lee guardou muita mágoa do Rock In Rio. É o que mostrou ao falar do festival à revista portuguesa Blitz, passados 23 anos. “Só me arrependo de ter participado do primeiro Rock In Rio, em 1985, porque os artistas brasileiros foram bastante desrespeitados. Os organizadores beijavam a bunda dos gringos e cagavam para nós. Mas o pior de tudo foi o roubo de minha guitarra Telecaster Vintage. Que caia um raio na minha cabeça se algum dia vou participar daquilo novamente.”¹⁶¹

O descompasso de poderio econômico, a impossibilidade de acesso a instrumentos e equipamentos de som de primeira geração, e as diferenças comportamentais ficaram flagrantes no transcorrer do festival, e revelavam o quanto a

¹⁵⁸ ESCOBAR, Pepe. A rainha aprovou o som. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 10 de janeiro, 1985[Folha Ilustrada]. p. 35.

¹⁵⁹ CAMBARÁ, Isa. Os seguranças nem pediram crachá. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 10 de janeiro, 1985 [Folha Ilustrada]. p. 35.

¹⁶⁰ Apud CARNEIRO, Luiz Felipe. *Rock In Rio: a história do maior festival de música do mundo*. São Paulo: Editora Globo, 2011. p.129.

¹⁶¹ Idem.

situação de restrição alfandegária e de repressão sobre as artes que o Estado brasileiro impunha ao país havia levado a um estranhamento quanto ao avanço que o *rock* internacional havia atingido em suas propostas estéticas e comportamentais. Seja pela via *punk*, seja pela multiplicação dos estilos de *Heavy Metal*, que haviam aparecido no mercado fonográfico, reconhecia-se no próprio espaço, o quanto o *rock* nacional tinha de moderado em seus avanços mais expressivos.

As críticas e os consensos que a sociedade construía a respeito de Rita Lee Jones, passavam pelo filtro de sua personagem artística. No entanto, tais consensos tal como se apresentava, não eram absolutos. Na mídia impressa a editora Som três, criava um material específico para falar da presença da mulher no *rock*, e aí a artista ganhava espaço total para dar sua opinião abalizada. Com uma matéria junto com as *Frenéticas*, consideradas influentes na década de 1970, é comparada positivamente à Nina Hagen, neste espaço considerada “rainha do rock” internacional.¹⁶²

Depois das notícias sobre a participação de Rita Lee e Roberto de Carvalho com efetivo sucesso demonstrado por intermédio de um prêmio entregue ao casal, em um festival em Vina del Mar no Chile¹⁶³, saem poucas notas positivas¹⁶⁴ na imprensa. Apesar da política de pouca publicização da *Folha de São Paulo* sobre os conteúdos relacionados à Rita Lee¹⁶⁵, pontualmente começa a construção de um discurso que liga Rita Lee e a cidade de São Paulo de forma íntima, numa promoção de valores¹⁶⁶ que buscam uma identificação junto ao público de São Paulo, tendo em vista que boa parte dos assuntos tratados em seu novo LP que será lançado terá um olhar particular sobre a cidade.

Este súbito interesse pela artista vinha explicado por várias narrativas que justificavam sua ausência do *show businnes* nos dois anos anteriores e afirmavam que

¹⁶² *ROCKEIRAS*. Som três. São Paulo. 1985.

¹⁶³ RITA Lee faz sucesso no Chile. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 18 de fevereiro, 1985.

BRASILEIROS premiados no Festival de Viña del Mar. *Estado de São Paulo*. São Paulo. 19 de fevereiro, 1985.

¹⁶⁴ A exceção as breves notas negativas é uma matéria de Patrício Bisso, que promove pontualmente Rita Lee Jones rememorando a situação de compra dos equipamentos de Alice Cooper em 1974 e o confisco por Rita das cobras com as quais a artista se apresentava em seu espetáculo de *rock*. BISSO, Patrício. Momentos esquecíveis. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 30 de maio, 1985.

¹⁶⁵ RITA com tudo. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 19 de agosto, 1985.

HINO da aids. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 20 de agosto, 1985.

CARRO chefe micho. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 30 de agosto, 1985.

¹⁶⁶ ECHEVERRIA, Regina. Rita Lee uma boa moça caseira. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 30 de agosto, 1985.

ECHEVERRIA, Regina. Rita Lee sai atrás das pérolas paulistanas. *Folha da tarde*. São Paulo. 30 de agosto, 1985.

após a gravação da música que seria tema da novela *Vereda Tropical*¹⁶⁷ a partir de julho de 1984, a canção levou um veto da censura pelo seu teor agressivo.

As narrativas recuperavam os fatos pregressos em que houve problemas familiares, que passaram pela doença e morte de seu pai Charles Fenley Jones. Ali se revela que Rita Lee Jones chegou a pensar em desistir da carreira, no que foi dissuadida por Gilberto Gil, durante o período de seu show *Extra* no Canecão. Soma-se a um baque anterior pela morte da amiga Elis Regina, que era um das poucas artistas em São Paulo que mantinha relações próximas com Rita Lee, e um susto, também naquele ano, quando Roberto de Carvalho sofre um assalto próximo à casa da Serra da Cantareira, com ameaça de morte.

Os depressivos fatos se acumularam, e o uso excessivo de drogas como comprimidos barbitúricos, entre outras coisas, a levaram à internação em São Paulo para tratamento psiquiátrico. Passou por duas internações e um período de boatos, graças a sua ausência dos palcos. Boatos sobre doenças incuráveis como leucemia e câncer, de separação de Roberto de Carvalho, e um acidente de automóvel que a levou a realizar uma pequena cirurgia plástica no rosto para corrigir e disfarçar as consequências do choque.¹⁶⁸

Às vésperas do lançamento do novo disco, a *Folha de São Paulo* noticiava o “esgotamento do ‘standard’ sonoro que levou o casal a alcançar vendagens astronômicas para o mercado brasileiro”¹⁶⁹, e justificava as opções de estúdio tomadas pela dupla, e o *Jornal da Tarde* informava a volta aos palcos, no festival dos festivais promovido pela Rede Globo¹⁷⁰.

Os controles que o Estado exercia sobre os indivíduos passavam por uma transformação. O fim da censura era comemorado publicamente pela dupla e também alterava os vetores do que era ou não possível escrever. Graças a isso, Rita mudou substancialmente o teor de sua escrita, abrindo espaço para que todos os medos, raivas,

¹⁶⁷ A novela *Vereda Tropical*, depois de Roque Santeiro vetada na íntegra, foi uma das mais cortadas em trechos específicos durante a década de 1980. Fundo: Serviço de Censura e Diversões Públicas: texto de telenovelas submetidos à Censura. Inventário provisório dos documentos textuais - Equipe de Documentos do Executivo e Legislativo; 1ª. ed. - Rio de Janeiro: o Arquivo, 2013 Disponível em: <http://www.portalan.arquivonacional.gov.br/media/SCDP%20novelas%20final%2016%20dez.pdf> Acessado em 23/12/2013 às 10:35 hs.

¹⁶⁸ MAFRA, Antonio. Rita e Roberto juntos, dividindo o brilho. Uma ‘experiência incrível’. *O Globo*. Rio de Janeiro. 07 de setembro, 1985.

¹⁶⁹ GONÇALVES, Marco Augusto. Rita e Roberto. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 08 de setembro, 1985
GONÇALVES, Marco Augusto. A velha fossa em novo tom. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 10 de setembro, 1985.

¹⁷⁰ A VOLTA de Rita Lee, no show do Festival da Globo em São Paulo. *Jornal da Tarde*. São Paulo. 17 de setembro, 1985.

angústias, ironias e intrigas pudessem ser divulgados sem limites prescritivos, como confessado à repórter Maria Amélia Rocha Lopes¹⁷¹.

Em meados de setembro de 1985 é lançado o disco *Rita e Roberto*, e logo após Rita recebe um disco de ouro para a coletânea *Rita Hits*, de 1984. Àquela altura, o muito discutido disco chegava às lojas com certa expectativa. Sua capa informava o tom cinematográfico com o qual as canções eram revestidas. Com uma foto em preto e branco, convertida a partir de uma colorida, retratava em tons sombrios o casal que compõe a cena sem figurar como objeto central.

O bem produzido disco trazia as canções: *Vírus do amor* (Rita Lee, Roberto de Carvalho), *Yê yê yê* (Rita Lee, Roberto de Carvalho), *Vítima* (Rita Lee, Roberto de Carvalho), *Molambo souvenir* (Rita Lee, Roberto de Carvalho) e *Glória F* (Rita Lee, Roberto de Carvalho), no lado A, e *Nave Maria* (Caetano Veloso, Roberto de Carvalho), *Noviças do Vício* (Rita Lee, Roberto de Carvalho), *Choque cultural* (Rita Lee, Roberto de Carvalho), *Não titia* (Rita Lee, Roberto de Carvalho), no lado B.

A primeira canção fazia um referênciã ao vírus da aids em sua letra e constrói um cenário noturno para a cidade de São Paulo. Cenário que se repete na canção *Vítima*, onde o clima de janela indiscreta de Alfred Hitchcock refaz a negação da alegria contagiante pela qual ela ficou marcada anteriormente e traz uma declamação em ritmo coloquial de confissão, “Sou temperamental/ Às vezes passo mal/ no meio da festa/ Detesto multidão/ Conheço tanta gente sem atração”¹⁷², afirmação que é surpreendente para a artista Rita Lee Jones que em 1983 reunia multidões em estádios de futebol, mas não para a persona artística Rita Lee que se relacionava agora com outros aspectos da tradição musical brasileira e as novidades do *rock* internacional.

Na canção *Molambo souvenir*, um bolero de timbres escuros é assumido, sem os antigos deboches ao estilo, com uma referênciã explícita à canção de Maísa *Meu mundo caiu*; a compositora Rita Lee Jones reflete biograficamente – “A nossa fase amor e paz/ foi porra-louca demais”¹⁷³ – e o tema do suicídio que esteve presente na primeira fase das brincadeiras do grupo *Os seis* com a canção *Suicida*, retornava transformada na canção *Gloria F*, em que um eu-poético feminino se dilacera em plena cena paulista de ritmo frenético da *new wave* sobre o viaduto do chá. Mas é a canção *Yê yê yê* que se destaca do conjunto e é entendida como recado às novas gerações de roqueiros. Isso

¹⁷¹ LOPES, Maria Amélia Rocha. A dupla rock and roll. *Afinal*. 10 de setembro, 1985. p.54-55.

¹⁷² LEE, Rita; CARVALHO, Roberto. *Vítima*. Nº 62709356 *RITA e Roberto*. Som livre, 1985.

¹⁷³ LEE, Rita; CARVALHO, Roberto. *Molambo souvenir*. nº 62709399 *RITA e Roberto*. Som livre, 1985.

ocorre em função da proximidade sonora que esta canção assume em relação à própria obra, uma mistura de *pop-rock* e latinidades em tons alegres que ladeadas por sopros de harmônicas, e uma batida eletrônica remetem à própria Rita Lee da fase carnavalesca.

Yê yê yê

5:15 da manhã / De óculos ray ban / Eu vi na minha frente / Aparecer a sua irmã / Chapada, descabelada / De braço dado com um tipo mascarado / O cara tinha cara de televisão / Seu novo namorado era um roqueiro / Super estrela, sensação do verão / Ele é o rei do visual / Mendigo musical / Sucesso na parada / Com um rock comercial / Malhado, trincado / Menudo metaleiro / Michael Jackson do pandeiro / Superstar do sertão / Vanguarda moderninha / Anfetamina sonolenta / Yê yê yê dos 80 / Yê yê yê yê...¹⁷⁴

Ao contrário do irão afirmar alguns críticos na imprensa, como Cláudio Paiva,¹⁷⁵ a opção foi realizar esta narrativa em primeira pessoa. A narrativa é o foco desta letra que descreve um duplo encontro. Tal procedimento insere ao corpo da descrição um elemento de verossimilhança que indica algo com valor de testemunho – eu vi, portanto, posso falar – é como uma peça de afirmação do real e que se desdobra no decorrer da história como poder de opinião sobre determinado assunto. Este valor de testemunho se constrói tendo em vista que o 1º encontro tem hora e materialidade “5:15 da manhã/de óculos Rayban”. É o encontro entre a observadora e um casal, narrado a um suposto ouvinte que escuta sobre sua própria irmã.

O 2º encontro descrito na canção é o do próprio casal objeto da narrativa. Encontro entre a personagem feminina da irmã com o personagem masculino que é roqueiro. Uma relação amorosa e casual é sugerida pela imagem do braço dado e das condições com as quais o encontro é descrito. Enquanto a personagem feminina se encontra “Chapada, descabelada”, portanto descomposta, o personagem masculino se qualifica como “mascarado” com “cara de televisão” e mais à frente definido como “rei do visual”. A tipificação que a letrista Rita Lee realiza do personagem masculino que é o novo namorado, é a própria finalidade e objeto de toda a letra. A natureza de um sucesso passageiro é a pedra de toque da crítica que a narradora dirige ao personagem/gênero musical. A estrutura narrativa não fornece uma marca em que o refrão se construa de modo distinto do restante da canção, mas a partir do momento que

¹⁷⁴ LEE, Rita; CARVALHO, Roberto. *Yê yê yê*. n.º 62709356 RITA e Roberto. Som livre, 1985.

¹⁷⁵ Como se verá mais adiante nas declarações de Claudio Paiva na matéria do Jornal do Brasil: UMA obra corajosa, mas... *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 22 de setembro, 1985.

o personagem é apresentado efetivamente como namorado e roqueiro, suas características são deslindadas até o final da canção se confundindo com o próprio gênero musical ue a narradora reconhece como uma nova faceta de uma mesma velha proposta, o “Yê yê yê dos 80”.

Com efeito, os atributos de “Super Estrelo”, “sensação do verão”, “Sucesso na parada/ com um roque comercial” e “Superstar do sertão” designam um fato inegável da conquista de público e vendagens que os novos roqueiros começavam a atingir desde 1982, quando em setembro era lançado o disco *As aventuras da Blitz* e na editora Som três era lançada uma nova leva de artistas, como Rádio Táxi, Blitz, Barão Vermelho, Gang 90, Lulu Santos, Flávio Y Spirito Santo, Biafra, Marcos Sabino e Renato Terra, que sob a supervisão de Antonio Carlos Miguel, seu editor, misturava propostas bem diversas.¹⁷⁶

Já os atributos negativos como “Mendigo musical, Malhado, trincado” e “anfetamina sonolenta” soavam como verdadeiros torpedos de acidez crítica sobre os modelos estereotipados de construção de imagem artística que a narradora indica com as frases “Menudo metaleiro/ Michael Jackson do pandeiro” e “Vanguarda moderninha”. A indicação dos elementos contraditórios nestes três elementos preparam o ouvinte para a explicitação máxima da contradição que existe na expressão “Anfetamina sonolenta”, que encerra a narrativa e que por fim apresenta o gênero musical do *rock* como portador destes atributos: apesar de agitado ou movimentado, ele também é tedioso, reconhecível.

O *rock*, neste contexto de definição da artista, é portador de uma série de características que são curiosamente filtradas por uma nova sensibilidade. Comparando-se à narrativa de *Esse tal de roque enrow* composta com um intervalo de dez anos entre elas, a forma da construção dos personagens na composição de letras da artista não mudou essencialmente, mas nesta canção é o ponto de vista com o qual aborda o material que parece ter mudado radicalmente.

O papel feminino representado na canção pela irmã novamente tem papel central, na medida em que agora ela – esta personagem mulher – que novamente namora o tal “Roque enrow” não desempenha nenhuma ação digna de mérito a não ser acompanhar o “rei do visual” que é produto de uma campanha de imagem televisiva qualquer. Na canção *Esse tal de Roque enrow*, a personagem representada pela filha e

¹⁷⁶ BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: Cultura jovem brasileira nos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 108-111.

que namora o Roque pode até cometer suas pequenas contravenções, como fumar abaixo da idade considerada adequada, ou chegar em horários inapropriados, mas ela ainda assim é portadora de uma vontade e autonomia para decidir pelas próprias ações. Na canção “Yê yêyê” a personagem feminina além de não estar representada com nenhuma vontade ou autonomia, ainda se revela inadequada ou ridícula, pela imagem construída pela compositora, que imagina a personagem de óculos escuro na ausência de luz solar, e com falta de senso de autoestima quando não se preocupa com o visual ao lado do rei do visual. Pois nessa crítica, os atributos visuais são os que têm relevância, para que existam condições de sucesso musical. E é o personagem masculino que detém estes atributos, por mais contraditórios que eles possam ser em sua composição de imagem cabocla do *rock*.

Como sempre, o humor na obra da artista novamente opera como uma lâmina de corte e neutralização de sentidos unívocos que o texto pode apresentar. No entanto, é na sonoridade que veremos, mais adiante, que se realizará efetivamente a retomada para os ritmos e andamentos do *rock*.

Nesta canção, a fala dentro da voz que canta não necessariamente expressa a rigor uma fala da sociedade, é antes a própria narradora que assume o lugar de apontar as incongruências comportamentais percebidas na sociedade e representadas nos personagens feminino e masculino descrito. É novamente uma canção que opera como rede de recados e se insere dentro da lógica destruidora da fofoca que constrói atributos negativos para aqueles que chegaram depois ao lugar que se ocupa.

No jogo entre a fala da enunciadora e da sociedade, o papel assumido pela narradora pode ser o de uma irmã mais velha, que não está mais se relacionando amorosamente e furtivamente com o “Roque enrow”, mas estabelecida com ele, casada até mesmo quem sabe. O discurso narrativo aponta para a irmã mais nova que agora está tendo um “caso” com uma geração mais jovem deste mesmo sujeito travestido em sua nova roupagem de “Vanguarda moderninha” e chamado aqui de “Yê yê yê dos 80.

A desqualificação do novo *rock* e dos artistas que o defendem faz parte de um jogo entre estabelecidos e *outsiders* já repetido dentro deste universo cancional e que se acirra à medida que a indústria fonográfica avança. A competição pelo consumo no segmento de mercado do *rock* pelo público jovem que se entende como uma nova geração pode ajudar a entender parte das questões propostas pelas letras do disco de 1985. Esta composição acaba sendo um centro de gravidade ao qual as demais canções lançadas naquele ano irão orbitar e definir novos rumos e algumas retomadas.

Rita Lee redefine o *rock*, mais uma vez, como fez em 1975 com a canção *Essa tal de roque enrow*, uma vez mais quando em 1977 lançou o compacto com a canção *Arrombou a festa* e em 1980 com a canção *Ôrra meu*. Havia passado tempo suficiente para uma nova reinvenção do estilo e da própria artista que encarnava uma natural imagem de rebeldia frequentemente associada ao *rock*.

O lado B do disco Rita e Roberto, com exceção de *Nave Maria*, que é uma composição de Roberto de Carvalho em parceria com Caetano, aparentemente responde às várias inquiuições que sociedade e imprensa realizavam sobre sua vida pessoal e escolhas estéticas que deveriam nortear o trabalho de Rita Lee Jones e seu parceiro musical. A canção *Noviças do vício* apontou para os novatos que se inspirando no trabalho profissional já realizado, seguem a trilha da publicidade na busca pelo sucesso. “As noviças do vício/ São ossos do ofício / Coqueluche indesejável / Patronesse do insuportável”¹⁷⁷. Na canção *Choque cultural* uma resposta autocrítica à mídia e aos críticos sobre sua participação no Festival do *Rock In Rio* que rendeu inúmeros comentários negativos em vários meios: “Cheguei atrasado no passado/ comprei um postal/ Verde amarelo/ Elo perdido/ ídolo/ Retornar à base /Kamikase/ Pra batalha final”¹⁷⁸. E, finalmente, em *Não titia*¹⁷⁹, um evento biográfico, baseado nas fofocas que se espalhavam sobre uma suposta doença se transforma em mote para um animado *fox trote* que fecha o disco.

Em setembro, uma audição privilegiada do disco pronto, em primeira mão, no estúdio da Rádio Cidade no Rio de Janeiro, pretendia oferecer um panorama crítico sobre como o disco poderia ser recebido. Reuniu-se uma mesa redonda de celebridades, como o frequentador do *jet set* carioca Albino Pinheiro, a atriz Debora Bloch, o cantor Lulu Santos, a Jornalista Scarlet Moon, o Diretor do Planeta Diário Claudio Paiva, e o Secretário Estadual de Esportes e Lazer Jorge Roberto Silveira, com a finalidade de dissecar o disco e suas canções, além de expressar as opiniões pessoais de cada um deles sobre o momento da carreira da própria artista. Em uma espécie de amostragem do que a sociedade considerava sobre o trabalho de Rita Lee Jones, o *Jornal do Brasil* inaugurava esta seção do caderno de cultura intitulada “Em questão”, em que toda semana, um disco, peça teatral, show, livro ou novela seriam trazidos para análises e bate papos. Com os debatedores sendo coordenados pelo jornalista Tarik de Souza e

¹⁷⁷ LEE, Rita; CARVALHO, Roberto. *Noviças do vício*. n° 62709380 *RITA e Roberto*. Som livre, 1985.

¹⁷⁸ LEE, Rita; CARVALHO, Roberto. *Choque cultural*. n° 62709402 *RITA e Roberto*. Som livre, 1985.

¹⁷⁹ LEE, Rita; CARVALHO, Roberto. *Não titia*. n° 62709321 *RITA e Roberto*. Som livre, 1985.

Luiz Antonio Mello, debateu-se sobre o que os convidados acharam do disco Rita e Roberto, que servia como ponta de lança de um novo formato de crítica que se aplicava aos produtos de cultura, muito embora poucas vezes outros produtos culturais também analisados tenham recebido tantos analistas e um espaço tão extenso na mídia impressa jornalística.¹⁸⁰

Jorge Roberto – Tem uma coisa que está clara neste disco, não é uma coisa leve. [...] como se fosse uma mágoa bem produzida. Cláudio – Rita Lee veio crescendo, crescendo neste tipo de linguagem. A música “Mania de você”, seu grande hit, era aquela coisa bem adocicada, muito bem feita, bonitinha, que de repente estourou nas paradas. Isso ao mesmo tempo sufocou ela; chegou uma hora que saturou todo mundo e ninguém queria mais este tipo de coisa. Aí ela ficou mal e sumiu. Desde então vem reciclando. Eu acho que ela está falando de sua crise. O disco é raivoso; está se queixando de todo mundo. [...] É um disco raivoso mas é um disco para vender. Hoje em dia tudo é possível. O Ultraje a Rigor bota música cheia de palavrões, as pessoas acham engraçado, as crianças gostam vira moda. Antigamente rock pesado era rotulado como música de protesto, violento.¹⁸¹

As impressões dos comentadores ao trabalho da artista, as percepções sobre os padrões de comportamento que se alteram, e o reconhecimento de seu papel no estabelecimento do *rock* no Brasil são a tônica dos comentários registrados pelo *Jornal do Brasil*, nesta matéria. Mas é o enfrentamento da artista com o choque do *Rock In Rio* que demanda a maior parte da atenção.

Lulu – A Rita Lee há cinco anos atrás, quando estourou com *Mania de você*, dificilmente poderá ser chamada de rock and roll. A música era um bolero brejeiro, que prenunciava que talvez já fosse a hora da coisa sul americana ser resgatada pela gente do rock. Se tem a questão rock hoje, o crédito é para Rita Lee, que foi a primeira a fazer em grande escala no Brasil. Ela foi a primeira estrela de rock no país e continua sendo a estrela-mãe.[...]

Jorge Roberto – Ela levou paulada por causa da crise e voltou otimamente.

Lulu – Ela poderia ter feito uma tentativa e vir por baixo, com músicas infantis. Imagine se, para salvaguardar o prestígio de venda, eles tivessem tentado uma coisa brega. Teria sido bem mais desagradável.

Claudio – Talvez até tenham tentado. No *Rock In Rio* se deu mal: quando voltou pianinha, brejeira, tomou ferro. Existe um somatório de coisas que foi acontecendo na sua música, que ela percebeu que era tudo ou nada. Ou quebrava o negócio todo e

¹⁸⁰ UMA obra corajosa, mas... *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 22 de setembro, 1985.

¹⁸¹ Idem

dava a volta, ou então não adiantava, porque não havia mais lugar para ela.¹⁸²

Outras considerações são realizadas em torno da trajetória, que retomam as comparações com o tempo d'*Os Mutantes*, por parte de Jorge Roberto, defesas da vanguarda que ela sempre representou por parte de Lulu Santos, e críticas ao comercialismo por parte de Cláudio Paiva. Mas é a canção *Yê yê yê* que é a destacada entre outras, pois ela expressa a crise da troca de estética justamente quando o *rock* dos grupos como a *Blitz*, *Ultraje a rigor* e *João penca e seus miquinhos amestrados* assumem a perspectiva de um *rock* nos modelos leves e debochados que ela própria propunha.

Lulu – O importante é que desta vez ela fez algo que queria. Tem uma autocrítica tão amarga na música *iê-iê-iê* que várias pessoas podem se identificar. [...]

Claudio – Essa música tem uma mensagem meio confusa: tem uma bronca aí do Lulu Santos que começou a vender. No Arrombou a festa, ela se incluía; no *IÊ-IÊ-IÊ* não existe primeira pessoa. Está claro. Gosto do disco, mas de repente acho que tem um ranço de “eu fui sacaneada, massacrada”. Ela deixa claro que foi sacaneada pela indústria fonográfica, pelo modismo, pelo público.¹⁸³

No final daquele ano, quando Rita Lee Jones e seu companheiro Roberto de Carvalho se preparavam para filmar mais um especial de fim de ano para a Rede Globo de televisão, o *Jornal do Brasil* descrevia o trabalho de filmagens em que Dercy Gonçalves, Dirce Migliacio, Paulo Guarnieri e André Valli, interpretam sujeitos fofoqueiros que questionam a “rainha do rock!”: “Você está se separando? É verdade que você está com leucemia?”¹⁸⁴.

A repórter Diana Aragão assume as queixas de Rita Lee Jones para com a imprensa, principalmente contra as revistas *Playboy* e *Cláudia*, e indica o mal-estar da artista, sobre aquilo que considerou invasão em sua vida pessoal, ao mesmo tempo em que é atacada profissionalmente pela crítica.

Rita Lee, roqueira que tem tietes em todas as faixas etárias, não está mais em lua de mel com a imprensa. Magoou-se com comentários desfavoráveis a seus últimos discos e agora só dá entrevistas em ocasiões especiais ou a jornalistas que de alguma forma, sejam ‘amigos pessoais’.¹⁸⁵

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ ARAGÃO, Diana. Cantora diz que não é sabão em pó. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 27 de novembro, 1985.

¹⁸⁵ Idem.

A crítica que elegeu os discos de Rita Lee como parte do *stablishment* e a atacou sistematicamente após 1981 se amparava nas reivindicações sobre o gênero de um novo grupo social roqueiro, e em uma visão do *rock* internacional, que não havia passado pelo mesmo regime repressivo do Brasil. Didaticamente Roberto de Carvalho busca um lugar de fala dentro das novas percepções que o estilo ganhava naquele momento.

Rita: mas isso é melhor, pois ficamos 15 anos fazendo rock and roll sozinhos, numa época em que roqueiro era a mesma coisa que comunista, era uma coisa pejorativa e perigosa. [...] Mas hoje é mais pop, não é rock.

Roberto: No Brasil existe uma confusão: o pop engloba o rock, quando o rock é um componente forte, enquanto o pop é mais abrangente. Quando começamos com Mania de você – pop – fomos mais aceitos.

Rita: Mas hoje não se faz mais rock como antigamente.¹⁸⁶

As críticas que não somente surgem na imprensa, mas que refletem determinadas expectativas sociais, são rebatidas por Rita Lee Jones e os elementos comportamentais em torno de assuntos recorrentes vêm à tona, revelando os novos ajustes entre o indivíduo e a sociedade, que já tem a roqueira integrada a seu modo de coexistência.

Para Rita Lee tudo não passa de uma ciúmeira geral por ser “a mais antiga na praia do rock”: – Eu não entendo bem essas coisas. Acho que são as noviças do vício me atacando novamente, as mesmas do papo de leucemia. Acho que é ciúmeira mesmo, até do nosso casamento que é uma instituição careta, mas que todo mundo quer, pois todo mundo corre atrás de sua cara metade. E esse comentário ainda tem uma coisa muito machista.¹⁸⁷

Como se vê, o “iê-iê-iê dos anos 80”, criticado por Rita Lee Jones, o choque cultural apontado pela dupla como parte de uma inadequação comportamental aos modelos internacionais, e o assunto do casamento naquele momento tido como um elemento de integração do indivíduo à sociedade, a própria história de Rita Lee Jones defendendo o gênero do *rock* no Brasil servindo como instância legitimadora, retornam nas matérias nesta incessante busca da imprensa por posicionamentos da artista que como mulher se manteve no segmento do *rock*. Segmento que naquele contexto, de acordo com Bryan, transformava-se em um novo caminho para a indústria fonográfica resolver seus problemas de fluxo capitalista¹⁸⁸.

¹⁸⁶ ARAGÃO, Diana. Cantora diz que não é sabão em pó. Op. cit.

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*: Op. cit.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rita Lee Jones participou da emergência do *rock* no Brasil, e foi uma das trabalhadoras mais incansáveis de sua proposta até 1985¹. Brincou com fogo em um campo dominado por regras ligadas a um mundo masculino e lembrou muitas vezes do machismo a que era submetida pelos grupos de músicos por onde passou.²

Somente muito recentemente os estudos acadêmicos³ têm voltado sua atenção para o fato de que mulheres participem das cenas roqueiras traz alguma luz para a compreensão de como o *rock* se difundiu pelo mundo.

De acordo com Paul Friedlander, a participação das mulheres nos grupos ou bandas está quase sempre ligada aos formatos performáticos que desde a década de 1950 se estruturaram em grupos femininos vocais, e o cumprimento de papéis conectados à interpretação de sucessos que eram portadores de um nível de rebeldia baixo e relacionados às buscas de ampla audiência no rádio.⁴ Enquanto os anos 1950 e 1960, na perspectiva do mercado americano, foram de criação do gênero e sua consolidação, os anos 1970 são interpretados como de diluição e transformação em inúmeros sub gêneros mas com um perfil geral de elementos considerados escapistas, rebeldes e sexistas.⁵

Alguns trabalhos que realizaram uma análise mais profunda sobre o campo de possibilidades que as mulheres encontraram no *rock*, permitem perceber que as mulheres cantoras-compositoras estabeleceram uma perspectiva feminina nas letras da música *rock*, muitas vezes superando as barreiras e tabus existentes contra as mulheres instrumentistas.⁶

¹ Muito embora Ana Maria Bahiana tenha afirmado que o esvaziamento do *rock* na segunda metade da década de 1970 tenha levado Rita Lee Jones a se desligar formalmente de seu compromisso com o gênero em 1977, é necessário se tomar suas afirmações sobre o “roque” à luz de sua obra que, embora se dilua, não abandona o gênero em definitivo, mesmo após muitas outras experimentações. Portanto, o que ocorre é exatamente a flexibilização da forma fechada de composição e execução e não um abandono do gênero que retorna em sua obra sistematicamente. BAHIANA, Ana Maria. Importação e assimilação rock, soul e discotheque. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005. pp.53-60. p.57.

² FAOUR, Rodrigo. *A história sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. São Paulo: Record, 2006. p. 154.

³ CARSON, Mina; Lewis, Tisa; SHAW, Susan M. *Girls in rock! Fifty years of woman making music*. University Press Kentucky, 2004 e com perfil mais jornalístico GAAR, Gilian G. *She's a rebel: The history of women in rock & roll*. New York: Seal Press, 1992.

⁴ FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 108.

⁵ FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll*. Ibidem p.342.

⁶ CHAPPLE, Steve; GAROFALO, Reebee. *Rock e indústria. Rock n' roll is here to pay. História e política da indústria musical*. Lisboa: Gráfica da venda seca, 1989.

Fica evidente também que as cantoras/compositoras/instrumentistas ainda enfrentam flagrantes padrões informados por regras de gênero, apesar dos esforços que muitas delas estão fazendo para redefinir essas representações. Nesse sentido, a antropóloga Adele Fournet centrou sua análise na posição das mulheres como musicistas e sobre como essa diferença interfere no fato de conseguirem ou não comunicar isso em sua música, dentro de grupos de músicos iminentemente masculinos.⁷

No Brasil, os estudos atuais acontecem de forma localizada como as abordagens antropológicas ou etnomusicológicas, como a de Rodrigo Savelli e Maria Mello⁸. Ao longo da pesquisa realizada, percebe-se que os lugares sociais de artistas cantoras, que tiveram sua atuação no período de vigência do Estado Novo até a década de 1960, definiram uma expectativa a partir das escutas radiofônicas e mesmo interferiram significativamente sobre a chegada do *rock* no Brasil. Quando a artista intérprete Nora Ney cantou a primeira versão, ainda em inglês, do sucesso musical *Rock around the clock*⁹ ela se inseria no espaço de definições sobre o que era este ritmo estrangeiro pouco definido, se comparado a modismos anteriores como fora o *charleston* ou o *foxtrote*. Vieram depois dela Celly Campelo, ao final dos anos 1950,¹⁰ e em meados da década seguinte, Wanderléa, acompanhando a explosão da Jovem Guarda¹¹. Nos dois casos, cantoras intérpretes do material cancional que vinha dos EUA e Reino Unido e ganhava arranjos novos e versões de letras em português. No caso de Wanderléa, já existia uma produção inicial que levava em conta sua singularidade, mas que começa em período mais avançado de sua carreira.

Rita Lee Jones se relacionou com o campo do *rock* desde muito cedo, e, diferentemente de suas predecessoras, conquistou para si um lugar como cantora,

⁷ FOURNET, Adele Keala. Women Rockers and the Strategies of a Minority Position. In: Music and Arts in Action, Volume 3. Issue 1. EUA/Flórida, Tampa, 2010.p.20-47 Disponível em <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/womenrockers> . Acessado em 25 de dezembro de 2010 às 23:49h

⁸ GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; MELLO, Maria Ignez Cruz. *Relações de gênero e a música popular brasileira: um estudo sobre as bandas femininas*. Disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_RCSGomes_MICMello.pdf Acessado em 23/09/2012 às 17:38 hs.

⁹ LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: trajetória de Nora Ney e João Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995. p.146.

¹⁰ PAVÃO, Albert. *Rock brasileiro 1955-1965: trajetória, personagens e discografia*. São Paulo: Edicon 1989. p.22.

¹¹ FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Ed 34, 2000. p.35.

intérprete, instrumentista, cancionista em sua plena acepção.¹² E ao longo do processo em que desenvolveu sua carreira e status profissional, deixou registrados elementos de sua personalidade e desejos, expressos de uma maneira muito própria. Polemizou o *rock n' roll*, este outro projeto de modernização da canção, que passava por dentro das capacidades técnicas da indústria fonográfica.

Com base nas fontes consultadas, percebe-se que além das dificuldades que o próprio segmento de produção e escuta musical ligado ao *rock* tinha para se firmar no Brasil, o fato de ser uma mulher que defendeu este espaço e direito à expressão e canto, transformaram a trajetória de Rita Lee Jones em uma conturbada relação com os meios midiáticos. Essa trajetória foi registrada pela imprensa, que lhe inquiria sobre uma série de questões, atribuições pessoais e mesmo valores morais, associando-os a sua imagem e personalidade.

A título de um balanço de sua trajetória e contribuição que esta tese pode trazer para os estudos que inter cruzam história e música, pode-se identificar os principais elementos que costuraram um *leit-motiv* da história de vida de Rita Lee no período proposto.

A contribuição que esta tese pretendeu, foi a de também esclarecer, ainda que parcialmente, uma lacuna entre os anos da explosão da Tropicália e os novos estudos que atualmente se dedicam a investigar o *rock* e a cultura jovem dos anos 1980. Muitas vezes a tendência ao esquecimento dos considerados “malditos”, ou daqueles acusados do comercialismo, produzem um apagamento das experiências dos indivíduos, e estes sobre quem recai uma dupla condenação¹³ são sempre colocados no quesito da exceção que confirmam determinadas regras. É devido a este estranho fenômeno de uma extensa publicização midiática a que estes sujeitos foram expostos, e de uma dificuldade de

¹² Sobre a participação feminina na canção, Ana Maria Bahiana, na segunda metade da década de 1970, novamente indica “Mesmo assim a presença da mulher é um dado novo: pelo trato de seu trabalho, que vai assumir, como na literatura e na poesia, um valor de depoimento, de qualidades confessionais, e pela simples existência da mulher dentro de um sistema que não só a ignorava como rejeitava. [...] A partir de Joyce e Sueli Costa, lentamente a princípio, mais aceleradamente no final da década de 70 vê surgir uma geração de mulheres compondo. A imensa maioria está na área “universitária” embora exista Leci Brandão na esfera do samba e Marina Lima e Angela RoRo devam ser consideradas antes *drop-outs*, marginais de classe média que propriamente de formação estudantil.[...] E de todas, somente Rita Lee – que fica numa espécie de limbo, entre a formação universitária que teve e a vivência de rock, que foi intensa – se afirmou como performer, como interprete das próprias obras, vencendo uma espécie de timidez, comum a todas.” BAHIANA, Ana Maria. A linha evolutiva prossegue – a música dos universitários. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, p.41-52.

¹³ Com o já se disse anteriormente no primeiro capítulo sobre Roberto Carlos, Rita Lee e Raul Seixas.

reconhecimento de importância acadêmica, que se dedicou no primeiro capítulo a uma reflexão sobre a memória histórica e social sobre o *rock* e Rita Lee.

Ao focar seu ambiente familiar, e as primeiras relações da artista com a musicalidade, compreende-se também sobre as características da socialização entre os jovens interessados nas novidades do *rock* na cidade de São Paulo. O contato com as artes e o *rock* anglo americano na escola, os primeiros grupos musicais, em ambiente conservador. Seu período como adolescente, ou como expressa o termo americanizado *tennage*, deu-se sob o impacto da beatlemania e da repercussão do filme *Os reis do iê-iê-iê*, e claro seus modelos de comportamento e moda. Daí resulta a formação de um conjunto musical com os rapazes, que viria a se chamar *Os Mutantes*. Concomitante a isto ocorrem elementos de uma sociabilidade roqueira em São Paulo nas novas áreas que se urbanizavam, e as primeiras participações de Rita Lee no rádio e na TV.

A formação do conjunto *Os Mutantes* e as primeiras gravações em discos compactos proporcionaram as primeiras possibilidades de profissionalização. Entre 1967 e 68, ocorrem as participações nos festivais da canção em São Paulo, no Paramount, e no Rio de Janeiro, no Maracanãzinho, transmitidos na TV, que são etapas de afirmação e aprendizado que ajustavam os artistas a um ambiente amplo como era o meio musical e fonográfico. Estas etapas passaram pela interação com os Tropicalistas e a descoberta de uma nova brasilidade. A partir da relação de ambiguidade frente à Jovem Guarda, e da projeção com a repercussão das controversas apresentações do grupo, lentamente começa uma particularização da imagem de Ritta Lee e os aspectos comportamentais que a ressaltavam.

Entre 1969 e 1972, a convivência de Rita Lee Jones com os *Mutantes* ocorre entre viagens internacionais para participações em eventos como o MIDEM, shows, gravações de novos discos. Vigora entre eles a ordem do “esculacho” e de uma postura *outsider* em relação à televisão e à sociedade. Neste universo é que ocorrem os primeiros enfrentamentos com a censura e com os limites cada vez mais restritivos que esse cenário impõe.

Uma das transformações ocorridas na sociedade sob o regime ditatorial foi o cenário do meio fonográfico que se organizou a partir de 1967-68, com os festivais. Os *Mutantes* e sua produção discográfica se convertem em uma singular banda naquele momento, em que as ideologias de controles que tem a “Segurança Nacional” como foco de uma política de Estado, e o ambiente autoritário-conservador recaiam sobre as atividades de diversões por meio de órgãos específicos como o Departamento de

Censura e Diversões Públicas - DCDP. O advento da Tropicália e o *rock* autoral d'Os *Mutantes* entram como elementos de novidade e mesmo de modernidade dentro do panorama discográfico nacional que se projeta a partir da instauração de transnacionais do disco.

Naquele momento não se sustenta a identificação de uma posição particular feminina dentro do *rock*, mas há uma perspectiva de ajuste no meio cancional por parte de Rita Lee, que neste sentido figurava como um elemento da modernidade. As gravações de *Banho de lua*, *Estúpido Cúpid*, *Não vá se perder por aí*, *Hey Boy*, *Ando meio desligado* e *Preciso urgentemente encontrar um amigo* começam a marcar os momentos de mudança de perspectiva do grupo. Identifica-se uma curva de importância da artista em sua participação nos discos d'Os *Mutantes* e uma mudança entendida como necessária para o foco da voz no grupo, sendo assim, os ajustes entre os integrantes do grupo por fim conduzem à separação de Rita Lee dos companheiros de banda.

No momento de uma crise no relacionamento entre Rita Lee e seu namorado Arnaldo Baptista, a Rhodia promove a *Build Up Eletronic Fashion Show*. Em convênio com a Philips se organiza a produção de um disco solo para a artista. Intitulado *Build Up*, este foi o primeiro disco em que Rita Lee atua como letrista e cantora intérprete de material pensado só para ela. Na instabilidade que se fez naquele momento, Os *Mutantes* lançam o disco *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida* sob autoria de Rita Lee, que registrou o momento de tensão que os músicos viviam. O casamento formal entre Rita Lee e Arnaldo Baptista, bem como seu subsequente rompimento, anunciavam também o fim do conjunto musical em uma espécie de ajuste interdependente. Ajustes que mostram novamente as instabilidades entre o jogo de aceitação/ rejeição das regras sociais.

As memórias da separação entre Rita Lee e o grupo e seu saldo simbólico se centram em torno de aspectos musicais e quanto ao nível de profissionalização da artista. Representações desta separação realizadas pelos seus biógrafos oferecem interpretações que podem ser enquadradas sob o signo do *leit motif* de sua trajetória: Rita Lee uma “mutante”.

Concomitante ao começo da carreira, em parceria de Lúcia Turnbull e outros músicos, identifica-se a circulação das prescrições de comportamentos relacionados às condutas das mulheres e dos jovens. Ocorre a apresentação das *Cilibrinas do éden* no festival Phono 73. As canções compostas por Rita Lee e Lúcia Turnbull, como *E você*

ainda duvida?, *Gente fina é outra coisa* e *Ainda bem que eu não desisto*, possuem uma potencialidade contracultural reconhecidas pelos censores, daí advêm os vetos da censura moral, que inviabilizam o lançamento do disco, em seu tempo. As rejeições às convenções burguesas e determinados valores sociais se expressam até o ponto limite que a sociedade e a indústria do disco poderiam aceitar. Na mesma medida em que ocorriam os vetos da censura moral, os manuais comportamentais para as mulheres orientavam as relações mediadas entre o novo mundo tecnológico, em que a televisão cada vez mais veiculava modelos de comportamento e consumo.

Com o início do grupo *Tutti Frutti*, que acompanha a artista em novos shows, uma nova abordagem começa. A imagem de Rita Lee, construída pela imprensa, valoriza os atributos técnicos, musicais e estéticos da artista, ao mesmo tempo em que documentam os níveis de maturidade profissional e contribuem para a criação de um lugar de destaque do *rock* brasileiro que começa a escapar de sua tendência *outsider* e lentamente aparecer no primeiro plano da cultura. Daí pode-se depreender elementos sobre a capacidade de autocontrole e de cumprimento de expectativas dos papéis sociais como mulher ou estrela do *rock*.

Os controles sobre a movimentação Hippie e conteúdos contraculturais em 1973, na lógica da vigilância do Estado, demonstram as preocupações sobre as atividades dos sujeitos ligados aos temas das drogas e dos desvios de comportamento que poderiam ser relacionados às atividades de lazer. O quarto capítulo, tendo acompanhado aspectos da trajetória da artista entre 1974 até 1979, identificou alguns medos sociais com os quais dialogavam as canções de Rita Lee Jones.

Na caminhada de Rita Lee, o lançamento do disco *Atrás do porto tem uma cidade*, creditado a ela, mas com canções referentes à fase com Lúcia Turnbull, em 1974, inaugura uma nova fase, mas encerra o período contratual com a Philips.

No início de 1975, acontece o festival *Hollywood rock*, um dos primeiros organizados de grande porte. E conta com a participação da artista com efetivo destaque. Ocorre o lançamento do disco *Fruto Proibido*, pela Som Livre, em 1975, e consequente reconhecimento do *Tutti Frutti*, por parte da imprensa a respeito da qualidade do trabalho musical no gênero *rock* e da artista como o grande destaque do grupo. As canções *Ovelha Negra*, *Luz del Fuego* e *Esse tal de roque enrow*, adquirem marcas distintivas da definição do *rock* dos meados dos anos 1970, e que possuem identificação autoral completa à imagem e ao repertório de Rita Lee.

A circulação das canções de Rita Lee pelo meio televisivo que se consolidava na Rede Globo, proporcionada pela empresa associada gravadora SIGLA, permite uma popularização do gênero cancional a que ela se dedica. Canções como a já citada *Essential de Roque enrow*, *Agora só falta você* e *Lá vou eu*, figuram das trilhas sonoras em novelas como *Bravo!*, *O grito* e *O Casarão* alçando Rita Lee e o *rock* cantado em português a uma condição de relativa visibilidade. Além do *Hollywood Rock*, outros festivais voltados para o gênero acontecem. Pode-se dizer que ela atingia o primeiro degrau do *Mainstream* do meio fonográfico e mudava as figurações e importância da artista frente à sociedade.

O lançamento do disco *Entradas e bandeiras*, em 1976, e a repercussão de sua gravidez na imprensa acabam sendo obliteradas pela prisão de Rita Lee Jones, acusada de uso e tráfico de drogas. O juiz que a julgou e aplicou sua pena, que consistia em prisão domiciliar devido a seu estado de gravidez, refere-se a ela como “rainha do rock”. O compacto *Arrombou a festa*, lançado logo após a prisão, atinge a marca de 200 mil cópias vendidas causando com isso repercussões. Toda uma rede interdependente de discursos valorativos na imprensa sobre sua prisão acabam a aproximando de artistas da MPB, como Elis Regina e Gilberto Gil. Na medida em que seu fazer cancional problematiza este mesmo universo que é a MPB, na canção *Arrombou a festa*, Rita Lee se insere como parte desta rede discursiva no processo dos instituídos no campo cancional brasileiro.

Rita Lee Jones, em 1977, grava o disco ao vivo *Refestança*, em parceria com Gilberto Gil, e em 1978 lança o álbum *Babilônia*, que pega uma carona no sucesso da moda de discoteca que havia tomado conta do Brasil ao final de 1977, com o lançamento do grupo das Frenéticas. Na imprensa ocorre uma procura por definição ou estabilização da imagem da artista que escapa às rotulações. Elementos como a maternidade, sua prisão e discos que foram na direção de uma convocação para a dança borram as interpretações sobre o papel de uma “rainha do rock”.

O último capítulo constatou que existiu uma incompreensão inicial sobre o gênero cancional ao qual pertence o novo trabalho lançado em 1979 – o disco intitulado somente *Rita Lee* – que indicava uma mudança de rumos. Uma compra massiva garantiu recordes de venda daquele LP, ancorada na canção *Mania de você*. Uma mudança na imagem que a imprensa constrói para a artista ocorre baseada essencialmente nos elementos de estabilidade familiar e nos aspectos românticos dados

a ver na nova proposta de Rita Lee Jones. O *rock* não é abandonado pela artista, mas acaba ganhando um lugar coadjuvante em seus repertórios discográficos até 1984.

Na sociedade, os temas ligados à mulher ganham espaço, bem como na mídia impressa e televisiva; Rita Lee, como antena da sociedade, espelha suas preocupações e opiniões. Os discursos feministas e erotizados são foco também de interesse e consequente vigilância pelos operadores das tesouras censórias que reforçam o sentido da censura moral, que atua sobre estes assuntos.

A televisão continua sendo o grande veículo de suas canções, as novelas da Rede Globo *Chega mais* e *Locomotivas*, bem como o programa *TV Mulher*, vinculados por aquela emissora, optam por seu material cancional. Enquanto o Departamento de Censura e o Conselho Superior de Censura realizavam suas interdições ao material cancional de Rita Lee, ela se aproxima do campo da MPB. Por parte do artista João Gilberto, acaba obtendo um particular reconhecimento que a convida para gravar na televisão; este por sua vez mais tarde grava uma canção em parceria no disco *Rita Lee Roberto de Carvalho* como convidado.

O álbum *Rita Lee*, de 1980, ancorado na canção *Lança Perfume*, que mistura *rock* americano e marchinha de carnaval, atinge a marca das 750 mil cópias vendidas, sendo sucesso absoluto, elogiado por setores da imprensa, e atinge o alto do *mainstream* fonográfico, ultrapassando inclusive inúmeros artistas da MPB, quanto a este aspecto. Discos subsequentes, em 1981, *Rita Lee Roberto-Saúde*, e em 1982, *Rita Lee Roberto de Carvalho*, repetem excelentes vendagens. Grande parte do sucesso obtido decorre da escrita cancional de Rita Lee Jones, bem como suas opções composicionais que com a canção *Lança perfume* e *Mutante* entre outras, relacionam-se com outros gêneros da canção brasileira. Evidente que decorre também do jogo de interdependência entre artistas, obras e crítica midiática que valora positivamente estes mesmos aspectos.

As canções *Lança perfume*, *Banho de Espuma* e *Tatibitate*, entre outras, a partir de 1980, constituem o que ela própria definiu como o gênero “mutante” rockarnaval. E, por fim, ocorre a apropriação de uma dicção feminina que assume sentidos nucleares do eu-poético feminino desligado das antigas tradições do canto feminino dos anos 1950-60, em que a passionalização do canto se situava sobre as angústias dos romances desfeitos e valores da mulher abandonada ou traída. A censura prévia sobre a canção *Cor de rosa choque* causa transtornos para a Sigla e para a cantora, interferindo nas escolhas das canções que integram os discos desta fase.

Parte da crítica jornalística que se especializa em *rock* durante a década de 1980, principia a considerar negativamente Rita Lee em função de sua produção *pop* frente às novas propostas do gênero que se manifestam. Aspectos extra musicais como vida familiar ou sua relação com Roberto de Carvalho se sobrepõem na imprensa a sua produção cancional. A chegada ao *mainstream* fonográfico é marcado por uma grande turnê no ano de 1983, que visita 23 cidades em um conjunto de shows em estádios que receberam até 500 mil pessoas, atingido uma consagração por parte da grande mídia. Naquele início da década de 1980, revistas de ampla circulação nacional, como *Isto é*, fazem dela assunto de matérias extensas, e mesmo a revista *Veja* que estampa uma foto do casal Rita Lee e Roberto de Carvalho na capa, a qualifica como rainha do *rock* brasileiro.

A maturidade de Rita Lee Jones é representada por parcelas da mídia e construída em torno de determinadas características amorosas, femininas e maternas, que se conectam ao discurso de sua ascensão artística e profissional.

Tende-se a imaginar que o indivíduo é um ser que a princípio é separado da sociedade e por isso mesmo estabelece com o Estado, sociedade ou o *stablishment* relações entre a adesão e a repulsão pura e simples das regras e modelos que lhes são afeitos. Norbert Elias afirmou que esta tendência a se distinguir o indivíduo da sociedade funciona como um padrão filosófico que vem ao longo dos tempos deformando as capacidades de julgamento e cria justamente as polarizações discursivas em torno de adesão do envolvido e do alienado.

Assim, o padrão básico da imagem do eu e do homem em geral continua a se fundamentar, mesmo nos tipos mais avançados de especialização e individualização sociais que emergiram até hoje, na idéia de um "interior" separado do mundo "externo" como que por um muro invisível.¹⁴

Neste sentido, a pesquisa aqui realizada propôs que o entendimento sobre o indivíduo, que é a artista Rita Lee, oriente-se por outros parâmetros, do que uma mera interpretação sobre o grau de alienação que se move dentro do aparato da indústria cultural fonográfica. Compreender a artista não apenas como cooptada pelo *stablishment*, mas que seja entendida como fazendo parte de uma sociedade em que ela também se insere e ajuda a construir na medida que estabelece diálogos entre o “eu” e

¹⁴ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994 p.105.

as expectativas sociais. Suas imagens em alguns momentos conflitadas e contraditórias refletiram muitas vezes a própria instabilidade do eu frente à sociedade.

Uma crise pessoal se abate com a morte do pai, gerando depressão em Rita Lee, o que motiva seu afastamento dos palcos por um tempo, sendo que o disco de 1984 – *Bom bom* – foi realizado por conta de obrigações contratuais. O resultado não corresponde aos discos anteriores, e a crítica que já elaborava outros conceitos sobre o *rock* feito no Brasil, avalia negativamente seu trabalho. Mesmo sua participação no festival Rock in Rio, como a artista brasileira mais bem paga, não consegue convencer a crítica especializada. O que resulta em uma nova reorientação em direção ao *rock* no disco de 1985 – *Rita e Roberto* – lançado em setembro, que ganha uma esmerada produção e se conecta a valores musicais ligados a outros elementos da tradição cancional brasileira, que já vinha acontecendo em suas canções. Neste disco, a canção *Yê yê yê* tem uma recepção pouco compreendida. Este retorno ao gênero coloca a rainha do *rock* numa nova “marca zero” do *rock* no Brasil, pronta para uma nova rodada após o momento autoritário em que havia transcorrido a maior parte de sua vida até então. Ou, como a própria Rita Lee diria para seu público, e para si mesma, na canção *Choque cultural*, de 1985: “Cheguei atrasado no passado / comprei um postal / Verde amarelo / Elo perdido / ídolo/ Retornar à base / Kamikase / Pra batalha final”.

Deste balanço sobram algumas questões não tão evidentes à primeira vista. De Celly Campelo, o antigo título de “Rainha do *rock*”, que existia dos tempos da *Revista do Rock*, da jornalista e *socialyte* Janette Adib¹⁵, somente se ajustou plenamente à Rita Lee Jones quando ela já contava com cerca de 34 anos. Tarde demais para que ela mesma fosse considerada ainda uma *tennage*.

Parte disto se explica justamente por aspectos de sua personalidade, sua rejeição ao estabelecido, que a mantinha como uma *outsider* nos tempos dos fins dos anos 60. Nos anos 80 afirmou lembrando: “Tenho saudade da marginalidade. Nos festivais eu ficava ensandecida, era a coisa mais divertida do mundo. Eu me lembro bem daquilo, os homens de smoking as mulheres de longo. Os mutantes destoando de tudo.”¹⁶

¹⁵ As primeiras revistas exclusivamente sobre Rock’n Roll (antes algumas revistas já abordavam o ritmo eventualmente, como a revista de letras *Eu Canto*, de 1959), visando este nascente público, surgiram no início dos anos 60, tendo sido a *Revista do Rock*, de agosto de 1960, a primeira. Esta revista, editada pela jornalista e compositora Janette Adib, foi que definiu a linguagem que seria utilizada nas publicações do tipo até o final da década. SALDANHA, Rafael. *Rock em revista: o jornalismo de rock no Brasil*. Juiz de Fora: UFJF; Facom, 1. Sem. 2005. p.25. [Monografia de Graduação Comunicação Social]

¹⁶ Entrevista com Rita Lee. *Playboy*. São Paulo: Editora Abril. fevereiro, 1981. p.29.

Sob o aspecto do meio musical ou fonográfico, destaca-se a ausência de outras competidoras para o cargo de rainha de um gênero como o *rock*, ainda incipiente enquanto cena. Seus próprios laços com artistas da MPB consagrada borravam as categorias ou classificações que se poderiam atribuir a seu artesanato musical.

Os demais rótulos e status que se seguiram durante a década de 1980, de mãe do *rock*, titia ou avó do *rock* mostram o quanto a trajetória desta singular artista rejeitou ou se amoldou ao título “rainha do rock”. É singular o fato que o designativo de “Rainha do *rock*”, para Rita Lee, nasceu antes na pena do juiz que a condenou em 1976 e depois foi transposta para a imprensa escrita. Imprensa esta que explorava a viva tensão entre o sujeito identificado com o estrelato e de quem se espera transgressão, ou em outra perspectiva, envolvimento na incorporação da chamada MPB. Como se vê, o artista é muitas vezes moldado pela máquina de produção de subjetividades que é a indústria cultural. Ao mesmo tempo, no caso de Rita Lee, se observa que o indivíduo também molda a sociedade por intermédio de sua exposição massiva e crítica dos costumes e valores moralizantes ao qual se está sujeita. Estabelece pois novas figurações.

Pode-se apontar como o traço contracultural dos tempos de hippies lentamente desapareceu das propostas discursivas e performáticas de Rita Lee Jones, ao longo de duas décadas, mas ao mesmo tempo não se pode deixar de notar o quanto a sua crítica comportamental aos valores da classe média nunca desapareceu; e manteve-se mesmo em uma posição intermediária, ora junto a uma postura política que buscava adesão às causas populares e eventualmente nacionais, ora pela adesão à simples canção comercial, com os temas típicos do consumo identificado como parte do *establishment*, e associado, de certa forma, a diretrizes comuns ao governo autoritário nas suas manifestações exteriores do “milagre econômico”. Ainda assim, a festa e a alegria constantemente propostas por Rita Lee nem sempre estiveram no mesmo compasso do ímpeto do regime ditatorial ou da pura sanha comercial dos vendedores de discos. Afinal, a ditadura era muito mal humorada para se identificar com Rita Lee.

Este diálogo, constantemente interrompido e retomado, entre a artista, a persona Rita Lee que ela encarna, e a sociedade circundante, embate-se com o problema latente da constituição de uma voz que se projeta na sociedade por meio da indústria cultural, ora questionada pelos meios da *standartização*, ora pela voz transgressiva do rompimento dos papéis esperados. Rita Lee se transforma em alvo de uma crítica que se reatualiza de tempos em tempos, mas não deixa de reconhecer sua importância, pelo fato de ser uma das poucas artistas com aproximação suficiente com variados universos

temáticos consagrados pela explosão da Tropicália, e com a batida visceral do *rock*, sem que se possa acusá-la de oportunismo. Seja como for, o que se observa é que Rita Lee se movimenta, como poucos, entre os vários meios de circulação social em que está inserida: a mídia televisiva e impressa, a radiofonia, o meio fonográfico, o *backstage* dos espetáculos, as revistas de fofocas e uma imprensa que se especializava para tratar do *rock* e suas expressões.

Na primeira metade da década de 1980, inúmeras foram as matérias de destaque sobre a participação das mulheres no *rock*, que como na revista *Geração Pop*,¹⁷ inventariavam os nomes femininos do *rock* internacional e comparavam ao cenário brasileiro onde o nome de Rita Lee Jones despontava como figura dominante. Nora Ney, Celly Campelo e Wanderléa eram lembradas como precursoras do ritmo, mas com Rita Lee são associadas todas as características de feminilidade e graça das intérpretes como Janis Joplin, Nina Hagen, Tina Turner e Suzi Quatro, que brilharam nos palcos internacionais. Sua trajetória e aventura como uma “Mutante” foi documentada em uma destas revistas dedicadas exclusivamente à participação feminina do *rock*.

Em 1985, no ponto de chegada em que o *rock* no Brasil atingia um estatuto de reconhecimento no cenário nacional, Rita Lee Jones, pouco depois do Rock In Rio e antes de se apresentar em Vinã del Mar, no Chile, concede uma entrevista em que todas as questões do período estão postas dentro da permanente tensão de como é defender o *rock*, sendo mulher no Brasil.

P- Para você, o que é ser roqueira?

Rita – Ser roqueira é a mesma coisa que cozinheira, costureira, enfermeira. É um trabalho como outro qualquer, ou não?

P- Você é uma das únicas roqueiras brasileiras. Por que poucas mulheres vêm batalhando pelo rock no Brasil?

Rita – E o que é batalhar rock no Brasil? Hoje não precisa batalhar tanto assim não! Dê só uma espiada nessas gravadoras orgulhosas e seus grupos voadores. Quem diria meu deus! no tempo da tia Rita Lee, falar em rock no Brasil soava tão absurdo quanto a democracia. “Bota ela grávida no xadrez pra servir de exemplo pra juventude” – diziam os homens. O papo agora é outro. Rock dá grana e as portas estão abertas (Alô, alô oportunistas, façam já seu pé de meia antes que a moda passe!) Se não há mais mulheres no Brasil fazendo rock, não deve ser por falta de talento não. Eu acho melhor você pegar a primeira ativista feminista que ela explica tudo melhor do que eu. Mas uma coisa é certa, dondoca é uma espécie em extinção. E isso é ótimo pra qualquer roqueira que gostaria de ver resolvido seu

¹⁷ A MULHER no rock. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril. Maio, 1984 p.14-17[Suplemento Hitpop]

direito ao aborto por exemplo. Rockeiras brasileiras, uni-vos na Constituinte ! Vamos reclamar um pouco, agora que pode !¹⁸

A contraposição entre seu atual momento e os grupos pelos quais passou é evidente; a transformação pela qual ela entendeu o rock e sua mutação pessoal como mulher que participa destas mudanças.

P- Que tipo de barra você encontrou por ser cantora, e principalmente por ser rockeira? Existem preconceitos contra “roqueiras”?

Rita – A primeira barra, é claro foi a família né. De repente a caçula da casa entrou numas de música. O que fazer? Nada. A ovelha negra assumiu e sumiu. A estrada pela frente e a mala cheia de ilusões. O futuro é duvidoso, eu vejo grana eu vejo dor e daí? A segunda barra que atrapalha até hoje a vida. O que fazer? Rock! Preconceitos existem mas rockeira que é rockeira tira partido disso.[...] Hoje os boys são mais seguros e espertos. Eles incentivam as garotas a segurarem um *front stage* sem problemas. Acho que visivelmente o rockeiro brasileiro não tem mais cara de bandido. Tá tudo em família !¹⁹

Esta percepção de Rita Lee Jones a respeito do *rock*, como um elemento aceito e incorporado na cultura brasileira, é bem diferente do cenário a partir do final da década de 1950. Naquele momento, o *rock n’ roll* começa a ser um elemento possível de ter sua circulação na sociedade, a partir de seus elementos de uma cultura negra comum, como eventualmente havia ocorrido em outras partes do mundo com o *jazz*. Mas a cultura negra comum no Brasil havia historicamente estabelecido um forte vínculo entre o samba como gênero musical representante da cultura negra de base popular e o aparato estatal que o havia legitimado como expressão de nacionalismo.²⁰ Assim simplesmente como cópia, ou eventualmente como criação que remete a uma sonoridade estrangeira, o *rock n’ roll* no país era entendido como uma planta exótica e se configurava fortemente como imagem deste outro social que não possui as marcas da legitimidade identificadora do ser brasileiro.

Os indivíduos que o aceitaram como parte de sua identidade e se relacionaram com ele, de forma a integrarem-no a sua personalidade, o fizeram como parte de uma escolha muito pessoal. Seja em um primeiro momento pelo desvio que ele oferecia a grupos que com ele se identificavam, seja em suas possibilidades transgressoras que lhe constituíam a essência comportamental, e em alguns casos, como foi o de Rita Lee

¹⁸ SER rockeira é a mesma coisa que cozinheira, costureira, enfermeira... *ROCKEIRAS*. Som três. São Paulo. 1985.p.37.

¹⁹ Idem.

²⁰ VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed UFRJ, 2004

Jones, resolveram também mudar a sociedade no sentido em que ajudavam a derrubar mais as barreiras da definição segmentada de estilos cancionais, quais sejam, aquelas que estariam restritas aos jovens e às mulheres no mercado fonográfico.

Entre meados da década de 1960 e meados de 1980, concomitantemente ao período em que os militares haviam ocupado as cadeiras do poder executivo no país, cronologicamente quatro nomes foram responsáveis pela consolidação da cultura jovem ligada ao *rock n' roll*, com o sentido original que ela possuía em seu eixo internacional, assim um reajustamento de interpretação se fazia e permitia tentativas fragmentárias de fabricação de uma identidade *tennage* em terras brasileiras. Roberto Carlos, com a “ingênuia” ou romântica explosão da Jovem Guarda, Rita Lee e seu olhar imigrante e sempre identificada a perspectiva feminina, Raul Seixas e seu vínculo com o Brasil profundo (folclórico e místico) e Renato Russo e sua legião de inconformados, novamente românticos. Esta cultura jovem sem designativo consolidado ainda no Brasil se colocava como “o outro” do samba, eventualmente com apelos individualistas frente à sociedade homogeneizadora. Foram entendidos muitas vezes como fenômenos de alienação frente ao envolvimento das questões imediatas e nacionais. A forma pela qual o *rock* se manifestou no Brasil e que encontrou uma maneira de dizer “eu não sou um dos vossos”, nestes casos, era construída na perspectiva da criação de um estreito espaço que se situava à margem da própria margem. A primeira margem em que já estiveram anteriormente os sambistas àquela altura (até os meados do século XX) já havia sido devidamente integrada aos designios da indústria radiofônica e fonográfica e, por consequência, da sociedade de modo amplo. A segunda margem era esta massa de jovens e mulheres, que se identificavam com o *rock* e seu apelo à contestação dos costumes, mas que muitas vezes acabava na esfera do consumo, como foi o caso de Rita Lee Jones e sua ascendente trajetória conjunta à explosão do mercado fonográfico dos anos 1970-80.

Como se viu no início desta tese, no eixo internacional do *rock*, a letra J dava a tônica quanto aos aspectos comportamentais do gênero por meio dos muitos “Jonhs” e “Jimis”, que eram nomes de homens e mulheres comuns no mundo anglo-saxônico. À luz destes nomes, deve-se reconhecer, por contraditório que pareça, que definitivamente no Brasil *rock* se escreve com a letra R, dos muito “Robertos”, “Raulzitos”, “Ritas” e “Renatos”. Para aqueles que discordam, que perguntem a Rodolfo, Digão, Canisso e

Fred²¹ se o Brasil e seus acentos sonoros podem se misturar ao que “Esse tal de roque enrow”, tem de mais radical em sua postura comportamental e *outsider* ? E mais, se a letra R não é a que define o *rrrr-roquenrou* nacional.

²¹ Integrantes originais da banda de *hard rock* brasileiro *Raimundos* nascida em 1987, e que realiza uma fusão dos acentos sonoros nordestinos aos estilos e já cristalizadas convenções do rock internacional, que passa pelo *punk rock*, *heavy metal* e *hard rock* e a própria tradição musical brasileira.

CORPUS DOCUMENTAL

Instituições consultadas

Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro
Biblioteca Nacional. Brasília
Biblioteca Demonstrativa de Brasília
Biblioteca do Senado Nacional
Museu da Imagem e do Som – MIS. Rio de Janeiro
Museu da Imagem e do Som – MIS. São Paulo
Instituto Cultural Cravo Albin -ICCA

Acervos particulares consultados contendo documentos de imprensa

Dr^a. Norma Lima. Rio de Janeiro (acervo de fã clube)
Arthur Correia Teixeira. Belo Horizonte (acervo de fã)
Mario Pacheco. Distrito Federal: Brasília (acervo contracultural)

Sites consultados

<http://www.arquivonacional.gov.br/>
<http://www.bn.br/portal/>
<http://www.arqanalagoa.ufscar.br/>
<http://www.ael.ifch.unicamp.br/>
<http://ideiadeculturabrasileira.blogspot.com.br>
<http://www.ritalee.com.br/>
<http://ritalee.blog.terra.com.br/>
<http://fcmarcadazorra.blogspot.com.br/>
<http://www.bartmoraoolado.blogspot.com.br>
<http://www.ccdb.gea.nom.br/>
<http://www.dopropriobolso.com.br>
<http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/>
<http://brnuggets.blogspot.com.br/>
<http://www.fotolog.com/avelucifer/mosaic/210/>
<http://cliquemusic.uol.com.br/>
<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/>
<http://www.umquetenha.org>
<http://300discos.wordpress.com/>
<http://discotecapublica.blogspot.com.br/>
<http://www.dragaodomar.org.br/>

Páginas eletrônicas da Web contendo documentos específicos

http://ensaiosantropologicos.blogspot.com.br/2011_09_01_archive.html
<http://craifer.blogspot.com.br/2012/03/os-mutantes.html>
<http://www.youtube.com/watch?v=-P70RMoRdsA->
http://www.youtube.com/watch?v=unZY_qNYuRxc
http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1275:os-mutantes-no-pais-do-barato&catid=44:musica-brasileira&Itemid=55
<http://www.bartmoraadolado.blogspot.com.br>
<http://www.youtube.com/watch?v=3GBZO30zzlg>
http://www.lacumbuca.com/2009/09/phono-73_18.html
<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/declei/1970->
<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/declei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>
<http://screamyell.com.br/site/2014/01/08/discos-perdidos-cilibrinas-do-eden/>
<http://brnuggets.blogspot.com.br/2011/03/rita-lee-build-up-1970.html>
<http://www.youtube.com/watch?v=lQCM4xyg1VE>
<http://www.youtube.com/watch?v=rIIJUeT92Bs>
<http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/sortimento-vivo->
<http://ritaleetuttifrutti.blogspot.com.br/search/label/A%20PRIS%C3%83O>
<http://ritaleetuttifrutti.blogspot.com.br/search/label/A%20PRIS%C3%83O>
<http://ritaleetuttifrutti.blogspot.com.br/2013/04/rita-lee-gilberto-gil-refestanca.html>
http://pt.wikipedia.org/wiki/Miss_Brasil#cite_note-15
<http://www.youtube.com/watch?v=TRlth6KyQeg>
<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento /auditorio-e-variedades/tv-mulher/formato.html>
http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_17fev1985.html
<http://memoriaglobo.globo.com/main.jsp?lumPageId=FF8080813B2DDA1D013B2E2530B920C0&query=malu+mulher>
http://www.niltontravesso.com.br/nilton_travesso
http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1428&
<http://www.dicionariodoaurelio.com/Mutante.html>

Documentos de Arquivo

ARQUIVO NACIONAL / Departamento de Censura e Diversões Públicas - DCDP.

SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 644[Processo nº 520 Parecer nº7303/73].

SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 644[Processo nº 520, Parecer nº7046/73]

SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 644[Processo nº 520 Parecer nº7284/73]

SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 644[Processo nº 520 Parecer nº10763/73]

SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 644 [Processo nº 520 Parecer nº10766/73]

SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 644 [Processo nº 520 Parecer nº7285/73]
SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 645 [Processo nº 548 Parecer nº9616/73]
SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 645 [Processo nº 548 Parecer nº 9551/73, manuscrito verso do documento].
SC: Adm. Geral. CX. 06/Informações sigilosas/1968-1986/ BR AN, BSB NS. AGR. COF 151.79 Pedido de busca nº 34 S/2.
Série - Correspondência oficial. Subsérie - Ofícios de solicitação, nº 70 de 06 de julho de 1976, caixa 01.
Série – Correspondência oficial, subsérie – Manifestações da sociedade civil. Carta nº 147, n. 148 e n.157 dezembro de 1979, Caixa 04.
: Censura Prévia – letras musicais cx. 613 [Processo nº 5984/1653, 25 de junho de 1980].
SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 140 [Processo nº 12756 Protocolo nº011034/81]
SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 098. [Processo nº 004289]
SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 098. [Processo nº002615]
SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 098. [Processo nº4869/81]
SC: Censura Prévia – letras musicais cx. 098.[Processo nº008531/81]
Serviço de Censura e Diversões Públicas: texto de telenovelas submetidos à Censura. Inventário provisório dos documentos textuais - Equipe de Documentos do Executivo e Legislativo; 1ª. ed. - Rio de Janeiro: o Arquivo, 2013 Disponível em: <http://www.portalan.arquivonacional.gov.br/media/SCDP%20novelas%20final%2016%20dez.pdf>

ARQUIVO EDGAR LEUENROTH / Acervo IBOPE

Relatório de vendas discos - PD35. Pesquisa semanal de venda de discos. Período 02-07/01/1978. p.02
Relatório de vendas discos PD36-37. Pesquisa mensal de venda de discos
Relatório de vendas discos PD35.Pesquisa semanal de venda de discos. Período 09-14/01/1978. p.05
Relatório de vendas discos PD36-37.Pesquisa mensal de venda de discos. Período 07/1978. p.05.
Relatório de vendas discos PD36-37.Pesquisa mensal de venda de discos. Período 08/1978. p.05.
Relatório de vendas discos PD36-37.Pesquisa mensal de venda de discos. Período 09/1978. p.05.

ARQUIVO NACIONAL RIO DE JANEIRO. Departamento Estadual de Ordem Política e Social – DEOPS

SANTOS, Deuteronomio Rocha dos. Relatório 002. Confidencial. DEOPS. 05 de fevereiro, 1975. Arquivo Nacional Rio de Janeiro. Citado em MAGALHÃES, Mario; TORRES, Sérgio. Rock Vigiado. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 02 de julho 2000.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. MIS. Coleção personalidades

Foto realse Som Livre - Rita Lee e Roberto de Carvalho. Rio de Janeiro.[s/d]

ACERVO PARTICULAR ARTHUR TEIXEIRA.

Rita e Roberto: nosso amor nasceu da bronca que um tinha pelo outro. Entrevista concedida a Bené Pompílio/Fotos Arnaldo Silva. Pastas de recortes. Pasta 14. Fl 2617, 1978, p.13

ACERVO PARTICULAR NORMA LIMA

RUELLA, Mauricio Pio. *Raios Leenáticos*. Boletim do fã clube Ovelha negra. Ago/Set. 1986. [Fanzines anos 1980].

Documentos de Imprensa

Matérias sem autoria

10 MIL pessoas no show de Rita. *Revista Contigo*. Editora Abril: São Paulo, Agosto de 1975.

A ALEGRIA de Rita Lee e as artimanhas do consumo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01 de dezembro, 1979.

A FESTA acabou. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 11 dezembro, 1968.

A JUSTIÇA transfere Rita Lee para o presídio feminino. *Estado de São Paulo* São Paulo. 27 de agosto, 1976.

A JUVENTUDE da beleza. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 05 de novembro, 1980.

A MULHER no rock. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril. Maio, 1984 [Suplemento Hitpop]

A RITA Lee é um personagem. *Revista pipoca moderna*. Rio de Janeiro: Publicações Castro. nº 02. Nov/Dez, 1982.

A SAGA dos Rolling Stones. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 de agosto, 1975.[Caderno B]

AS INCRÍVEIS personagens de Rita Lee. *Revista rock espetacular*. São Paulo: Rio Gráfica editora, 1980.

AS MIL cores da casa de Rita Lee. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril. Novembro, 1975.

BRASILEIROS premiados no Festival de Viña del Mar. *Estado de São Paulo*. São Paulo. 19 de fevereiro, 1985.

CARRO chefe micho. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 30 de agosto, 1985.

CASAMENTO à vista. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 14 de outubro, 1984.

COM Rita Lee um final feliz. *Afinal*. 25 de dezembro, 1984.

DE NOVO no palco. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 01 de setembro, 1976.

DEZ histórias incríveis da minha vida - Rita Lee. *Jornal do disco*. Rio de Janeiro: Som três, outubro, 1979.

DO INÍCIO até os Mutantes. *Violão e guitarra*. Especial Rita Lee. São Paulo: Abril cultural Ltda, 1979. nº14.

E RITA e Elba. Rock, xaxado, baião. *Estado de São Paulo*. São Paulo, 04 de março, 1983.

ELE grava para milhares as canções dos festivais. *Veja*. São Paulo: Editora Abril. 30 de Outubro, 1968.

EM baixa rotação. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 24 de junho, 1981.

ENTRADAS e bandeiras: um show para agradar gregos e troianos. *Hoje*. São Paulo. 17 de agosto, 1976.

ENTREVISTA com Rita Lee. *Playboy*. São Paulo: Editora Abril. fevereiro, 1981

ESSE encontro virou festa, aliás refestança. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril, 1977. [Suplemento Hit Pop nº 61]

EXISTE algo de concreto nos baianos. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 13 de novembro, 1968.

FICÇÃO científica em vez de fantasia. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 de novembro, 1973 [Acervo Grupo Folha].

FOFOCA acaba com casamento de Rita Lee e com saúde de Tim Maia. *Contigo*. São Paulo. Editora Abril, junho, 1983. [seção Vítimas da semana]

FICHA de arquivo – Ano 1973. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 18 fevereiro 1973. [Folha Feminina]

HINO da aids. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 20 de agosto, 1985.

HOJE no festival: uma noite de contrastes. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 14 de outubro 1967.

HOMENAGEM a Rita Lee sobe em uma pipa no Rock In Rio. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 17 de janeiro, 1985.

LP de Rita nos EUA. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril. Setembro de 1975.

MANIAS de Rita Lee na segunda festa de arromba. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 17 de agosto, 1979.

MÚSICA popular - arte e poder. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 de agosto, 1976. [Caderno B]

MUTANTE de volta à viagem musical. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 de outubro, 1989. [Segundo caderno]

MUTANTES, as novidades do segundo LP. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 26 de fevereiro de 1969.

MUTANTES: rock, misticismo e boas vibrações. *Jornal da música e som*. Rio de Janeiro, nº 21, 26 de agosto de 1976.

NA MÚSICA jovem chegou a hora de ver Os Mutantes. *Folha de São Paulo*. 14 novembro, 1966, [Segundo caderno].

NENHUM artista no enterro do pai de Rita Lee. *Estado de São Paulo*. São Paulo. 24 de abril, 1983.

NOVIDADES pintando. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 15 de dezembro, 1984

O OSSEIS e suas Kanções do absurdo. *Folha de São Paulo*. 22 de agosto 1966.

OS MUTANTES e os Beat boys em dois discos que confirmam seu bom domínio da música jovem. *Jornal da Tarde*. São Paulo. 30 de julho de 1968.

PAIS, filhos, artistas, amor, liberdade etc... *O Globo*. Rio de Janeiro, 22 agosto, 1976.

PLANOS de Rita Lee disco e grupo novo. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril, Abril, 1975 [suplemento HitPop].

PRESA a cantora Rita Lee. *Folha de São Paulo* São Paulo. 25 de agosto, 1976.

PRIMEIRA Vítima. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 30 de julho de 1980.

PRISÃO uma resposta? *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10 fevereiro 1973. [Folha Ilustrada]

PROMOTOR quer manter Rita presa. *Folha de São Paulo* São Paulo. 31 de agosto, 1976.

REFESTEJANDO. *Jornal da Música*. Rio de Janeiro. Setembro, 1977. nº 34

RESPOSTA de Roberto Carlos às acusações de Rita Lee. *Ilusão*. São Paulo: Editora Abril. 25 de fevereiro, 1977.

REVISTA *Música*. nº 2, julho, 1976.

RITA com tudo. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 19 de agosto, 1985.

RITA começa a correr o Brasil. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril. Agosto, 1975

RITA condenada já cumpre pena na própria casa. *Folha de São Paulo* São Paulo. 03 de setembro, 1976.

RITA e Arrigo. *Folha da Tarde*. São Paulo, 22 de março, 1984.

RITA Lee - Mas eu largo tudo só pra ficar mais um pouquinho com a criançada. *Rádice Revista de Psicologia*. São Paulo: novembro, 1981.

RITA Lee apocalíptica: o fim de mundo em ritmo de rock. *O Globo*. Rio de Janeiro. 23 de julho, 1978.

RITA Lee chega ao cinema com “Miss Brasil 2000”. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 13 de julho, 1984.

RITA Lee critica ídolos da música brasileira (Nem Roberto Carlos escapa). *Amiga*. Rio de Janeiro. nº 135. 11 de fevereiro, 1977.

RITA Lee deixa o hospital e sai de férias. *Capricho*. São Paulo: Editora Abril. 02 de maio, 1983.

RITA Lee e Tutti frutti sacodem o Brasil. É o show do ano. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril. Outubro, 1974.

RITA Lee em nova fase. Romântica, maternal. *O Globo*. Rio de Janeiro. 14 de outubro, 1979.

RITA Lee em ritmo de fotoloucura. *O Cruzeiro*. Diários Associados: Rio de Janeiro. Nº51, Dezembro, 1974.

RITA Lee em tempo de mutação. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 01 de janeiro, 1973.

RITA Lee estréia hoje no Aquarius. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 13 de agosto, 1975.

RITA Lee Eu só quero brincar com a sua cabeça. *Geração Pop*. São Paulo: Editora Abril. Setembro, 1975 [suplemento Hit Pop].

RITA Lee faz sucesso no Chile. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 18 de fevereiro, 1985.

RITA Lee nega uso de cigarro, mesmo que comum. *Folha de São Paulo* São Paulo. 27 de agosto, 1976.

RITA Lee preparem-se ela está chegando ao Ibirapuera. E haja espagueti... *Jornal da Tarde*. São Paulo, 03 de março, 1983.

RITA Lee Roberto de Carvalho um amor de dar água na boca. *Nova*. São Paulo: Editora Abril, fevereiro, 1983.

RITA Lee tem liberada a letra de “Moleque sacana”. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 09 de maio, 1980.

RITA Lee tem mais um disco de platina e contrato novo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 21 de agosto, 1981.

RITA Lee vai ser interrogada hoje, na 20ª Vara Criminal. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 26 de agosto, 1976.

RITA Lee, culpada ou inocente? *Revista Mais*. São Paulo. 16 de setembro, 1976.

RITA Lee. *Amiga*. São Paulo: Editora Abril, 18 de fevereiro, 1981.

RITA Lee. Dançar, dançar... pode não ser uma solução. Mas o que seria solução? *O Globo*. Rio de Janeiro, 21 de abril, 1978.

RITA Lee. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 03 de setembro, 1974.

RITA Lee. *Jornal da tarde*. São Paulo. 17 de junho, 1978.

RITA Lee. *Revista Contigo*. São Paulo: Editora Abril, setembro, 1977.

RITA Lee. *Revista Geração Pop*. São Paulo: Abril cultural. Fevereiro de 1973. [Suplemento Hit pop]

RITA Lee: licença especial. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 13 de outubro, 1976.

RITA no cinema. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 15 de fevereiro, 1984.

Rita romântica. *Jornal do Brasil*. Revista do Domingo. Rio de Janeiro. 26 de agosto, 1979.

RITA, a prisioneira. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 de novembro, 1976.

ROCK. Enfim o rock-sério, por Rita Lee. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 18 de agosto, 1975.

ROTEIRO. Televisão. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 28 de julho, 1975.

SER roqueira é a mesma coisa que cozinheira, costureira, enfermeira... *ROCKEIRAS*. Som Três. São Paulo. 1985.

UM ano de prisão domiciliar, a pena da artista Rita Lee. *Estado de São Paulo*. São Paulo. 03 de setembro, 1976.

UM fenômeno que a crise do disco não ofuscou. *Exame*. São Paulo: Abril, 16 de dezembro de 1981.

UM festival ligado na tomada. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 20 de novembro de 1968. “UM leitor contra os festivais”. *Jornal da Tarde*. São Paulo. 18 de julho, 1968.

UM sonho de deputados: O disco é nosso! *Veja*. São Paulo: Editora Abril. 30 de Outubro, 1968.

UMA obra corajosa, mas... *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 22 de setembro, 1985.

VÂNDALOS tumultuam o show de Rita Lee. *Correio Braziliense*. Distrito Federal/Brasília, 18 de abril, 1983.

VISUAL e som nas loucuras de Rita Lee e Elba Ramalho. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 04 de março, 1983.

Matérias com autoria

ABREU, Brécio. Concursos de Beleza – a história. *O Cruzeiro*. São Paulo, 22 maio 1965.

ALMEIDA, Miguel. No disco de Rita, umas tantas coisas erradas. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 21 de novembro, 1981.

ARAGÃO, Diana. Cantora diz que não é sabão em pó. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 27 de novembro, 1985.

_____. Rita Lee mesmo desidratada leva multidão ao delírio. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 de janeiro, 1983.

_____. Rita Lee um encontro com a primeira roqueira do Brasil. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 16 de janeiro, 1985.

AZEVEDO, Luiz Carlos. Alegre e sensual, Rita Lee volta aos anos do rock. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 17 de agosto, 1973.

BEIRÃO, Nirlando. Explode Rita Lee. *Isto é*. São Paulo: Editora Três. 10 de novembro, 1980

BEUTTENMULLER, Alberto. Rita Lee vai à luta na terra do “rock”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 de outubro, 1981.

BISSO, Patrício. Momentos esquecíveis. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 30 de maio, 1985.

BRAGA, Rubem. Sou magra para poder voar mais alto. *Diário da tarde*. Rio de Janeiro. 19 fevereiro, 1983. Suplemento do sábado [Revista Nacional].

CAMBARÁ, Isa. Os seguranças nem pediram crachá. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 10 de janeiro, 1985 [Folha Ilustrada].

CASTRO, Ruy. Invenções de Rita Lee vão ao cinema. *Folha da Tarde*. São Paulo, 11 de julho, 1984.

DUMAR, Débora. Rita Lee (500 mil discos em três meses) no Maracanazinho – Um show de CR\$ 8 Milhões para encantar os cariocas. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 23 de janeiro 1981.

_____. Rita Lee em novo show: A roqueira sacode os paulistas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 22 de novembro, 1981.

ECHEVERRIA, Regina. Rita Lee sai atrás das pérolas paulistanas. *Folha da tarde*. São Paulo. 30 de agosto, 1985.

_____. Rita Lee uma boa moça caseira. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 30 de agosto, 1985.

ESCOBAR, Pepe. A rainha aprovou o som. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 10 de janeiro, 1985 [Folha Ilustrada].

_____. Excesso de sacarina no bombom de Rita Lee. *Folha de São Paulo*. São Paulo 19 de novembro, 1983.

_____. Quem é quem no Rock In Rio. - Rita Lee A lenda viva do rock. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 10 de janeiro, 1985.

FONSECA, Juarez. Hoje é dia de Rita Lee. *Zero Hora*. Porto Alegre. 16 de janeiro, 1985.

FRANÇA, Jamari. Rita Lee a maior expressão de São Paulo leva o público ao delírio total. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 março, 1983

FRANCO, Luís Carlos. Cantoras: simplesmente Rita Lee Jones. *Shopping News*. São Paulo, 08 de novembro, 1981.

GANDARA, Pedro Nella. Depois de libertada Rita Lee voltou aos palcos num embalo de fumaça colorida com força total. Oito mil pessoas curtiram seu som e todos entraram na dança. *Fatos e fotos – Gente*. [s/d] 1976

GASPERIN, Emerson. Algo mais. *Show Bizz*. Nº 184. São Paulo. Novembro, 2000.

GONÇALVES, Francisco. Censura foi arma política da ditadura militar. *Jornal do Brasil*. 19 de dezembro, 1992.

GONÇALVES, Marco Augusto. A velha fossa em novo tom. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 10 de setembro, 1985.

_____. Rita e Roberto. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 08 de setembro, 1985

KUBRUSLY, Maurício. *Plenário*. Rio de Janeiro. novembro, 1983

LOPES, Maria Amália Rocha. A dupla rock and roll. *Afinal*. 10 de setembro, 1985

_____. Rita, um Anhembi inteiro de alegria e saúde. *Jornal da Tarde*. São Paulo. 27 de novembro, 1981

_____. Travessuras de Rita. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 19 de novembro, 1981.

MACHADO, Helô. Uma estrela que gosta de divulgar sua paixão. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 07 de novembro, 1981

MAFRA, Antonio. Rita e Roberto juntos, dividindo o brilho. Uma ‘experiência incrível’. *O Globo*. Rio de Janeiro. 07 de setembro, 1985.

MAGALHÃES, João. “Vaias, vaias até o fim.” *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 03 de julho, 1968.

_____. É a Ritinha, a Rita dos Mutantes. *Jornal da Tarde*. São Paulo. 26 de outubro de 1968.

MAGALHÃES, Mario; TORRES, Sérgio. Rock Vigiado. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 02 de julho 2000

MAIA, Gustavo. Ovelha negra de cara limpa. *Isto é gente*. São Paulo. nº 04. Outubro, 2000.

MARINHO, Flávio. Rita Lee Entradas e Bandeiras. *Ilusão*. São Paulo: Editora Abril. 1ª quinzena. Agosto, 1976

MAYRINK, Geraldo. 5 minutos com Roberto de Carvalho. *Playboy*. São Paulo: Editora Abril, novembro, 1980.

MELLO, Zuza Homem de. Velhos sucessos salvam show de Rita. *Estado de São Paulo*. São Paulo. 28 de novembro, 1981.

MENDONÇA, Zéduardo. Brincando. *Veja*. São Paulo: Editora Abril. Ed. n ° 259. 22 de agosto 1973

MOTTA, Nelson. As vozes vitoriosas das fêmeas-meninas. *O Globo*. Rio de Janeiro, 28 de Dezembro, 1979

_____. Rita Lee Jones na intimidade. Senhoras e senhores vida e arte. Cenas de alguns casamentos vedete eletrônica em superprodução. *O Globo*. Rio de Janeiro, 19 de janeiro, 1979.

_____. Rita, Baby e o machismo revolucionário. *O Globo*. Rio de Janeiro, 05 de janeiro, 1980.

OLIVEIRA, José Carlos. Regina mutatis, Rita Lee Mutante. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 de janeiro, 1981

PAPON, Thomas. Mutantes: o elo perdido. *Bizz*. Abril. Ed 19 – Fevereiro, 1987.

PENTEADO, Regina. O som dos Mutantes e um rock de Elvis. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 de maio, 1973.

PICCININI, Décio; FARIA, Ricardo. Magreza de Rita Lee é doença. *Capricho*. São Paulo. Editora Abril, fevereiro, 1983.

SERGIO, Renato. A Explosão de Rita Lee. *Fatos e fotos/Gente*. Rio de Janeiro: Editora Bloch, novembro 1980.

SILVA, Beatriz Coelho. Assinatura do contrato de Rita Lee-Roberto de Carvalho se transforma em numa festa. *O Globo*. Rio de Janeiro. 20 de dezembro, 1984.

SILVA, Walter. Cinco mil e seiscentos watts de liberdade. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 de maio, 1973.

SOARES, Dirceu. De volta a graça de Rita e Elba. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 11 de março, 1983.

SOUZA, Okky; SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Elis ganha a parada. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 29 de julho, 1981.

SOUZA, Okky de. A aclamação da rainha. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 11 de maio, 1983.

_____. Humores de estrela. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 04 de novembro, 1981

_____. Os filhos de Rita Lee. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 23 de junho, 1982.

SOUZA, Tárík de. Entradas e Bandeiras. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 28 de julho, 1976

_____. Recheios de confeitores de estúdio. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 02 de novembro, 1983

_____. A volta dos ponteiros do rock. *Jornal do Brasil*. 07 de julho, 1975.

Documentos Audiovisuais

AZULAY, Tom Job. *Doces bárbaros*. Rio de Janeiro: Phonogram/ A e B Produções cinematográficas 1977 – colorido : 35 mm, 100 minutos.

BENDJELLOUL, Malik. *Searching for Sugar Man*. Sony Pictures, 2012.

FONTENELLE, Paulo Henrique. *LOKI: Arnaldo Baptista*. Canal Brasil: Brasil, 2008 [120min].

GLOBO MARCAS. *Malu Mulher*. Rio de Janeiro: Som Livre, c 1979-2006.

MELLO, Guto Graça. *Rita Lee*. Rio de Janeiro. Som livre, 2006 [DVD - Série Grandes Nomes TV Globo].
OLIVEIRA, Roberto de. *Baila Comigo*. Biografitti. Biscoito fino, 2007 [DVD].
OLIVEIRA, Roberto de. *Cor de rosa choque*. Biografitti. Biscoito fino, 2007 [DVD].
OLIVEIRA, Roberto de. *Ovelha negra*. Biografitti. Biscoito fino, 2007 [DVD].
RITA Lee. *Acústico MTV*. Universal music, 1998. [DVD]

Discografia

III FESTIVAL Internacional da canção popular – Vol. III. Odeon, 1968 MOFB 3567
BOX Festivais da canção Vol. 1
VI FESTIVAL Internacional da canção popular - Vol. I. Odeon, 1969 MOFB 3599
BOX Festivais da canção, Vol. 1
VII FESTIVAL Internacional da canção popular – Som Livre, 1972 SSIG-1017 BOX
Festivais da canção, Vol. 2
ABRIL CULTURAL. *Secos e Molhados/Mutantes/ Rita Lee*, Abril cultural, 1978
[Coleção Nova História da Música Popular Brasileira]
Ambiente de festival. Philips, 1968 N° 365.257 PB [Compacto gravado ao vivo no
TUCA]
BEN, Jorge. *Negro é Lindo*. Philips, 1971.
CAMPELLO, Celly. *Estúpido cupido*. DBox 06-Discobertas. EMI, 2011.
Parlophone, 1959 LGEP 4021
CAMPELLO, Tony. *Pertinho do mar/O meu bem só quer chorar perto de mim*. Odeon,
1965. n° 7B-125
Frenéticas. Atlantic. 1977 n° 60250291.
LEE, Rita. *Atrás do porto tem uma cidade*. Polygram, 1974 fonograma n° 5488 036,
Selo Fontana, 1980
LEE, Rita. *Babilônia*. Som Livre, 1978 n°4036149
LEE, Rita. *Build Up*. Rio de Janeiro: Philips, 1970. Fonograma n° 61494011 [Selo
Fontana, 1986]
LEE, Rita. *Entradas e bandeiras*. Som Livre, 1976, n° 403.6090
LEE, Rita. *Fruto proibido*. Som livre, 1975, n°410.6006.
LEE, Rita. *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida*. Philips/Polyfar, 1972 Fonograma
n° 829604.
LEE, Rita. *Loco-motivas*. Som livre, 1977 n° 60006374
LEE, Rita. *O Melhor de Rita Lee*. Fontana. 1976, n° 6470571
LEE, Rita. *Rita Hits*. Som livre, 1984 n°403.6315
LEE, Rita. *Rita Lee. Arrombou a festa/ Corista de rock*. Compacto-Som Livre, 1976.
n°401 6094.
LEE, Rita. *Rita Lee*. Som livre, 1979 n°403.6193
LEE, Rita. *Rita Lee*. Som Livre, 1980 n° 403.6217 [Lança perfume]
LEE, Rita. TURNBULL, Lúcia. *As Cilibrinhas do Éden*. Rio de Janeiro: Philips, 1973.
Fonograma 8025658

LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. *Rita & Roberto*. Som livre, 1981. n° 403.6243[Saúde]

LEE, Rita; CARVALHO, Roberto. *Rita e Roberto*. Som livre, 1983. n° 403.6296 [Bombom]

LEE, Rita; CARVALHO, Roberto. *Rita e Roberto*. Som livre, 1985. n° 403.6331

LEE, Rita; CARVALHO, Roberto. *Rita Lee Roberto de Carvalho*. Som livre, 1982. n°403.6266

LEE, Rita; GIL, Gilberto. *Refestança*. Som livre, 1977 n° 403.6137.

MALU Mulher. Som livre, 1980. n° 403.09196.

MUTANTES. *A Divina Comédia ou ando meio desligado*. Polydor, 1970. Fonograma n°825.885 Selo Polyfar, 1985

MUTANTES. *Mutantes* .Polydor, 1968

MUTANTES. *Mutantes e seus cometas no país dos baurets*. Polydor,1972. n° 2451010.

MUTANTES. *Mutantes*. Polygram, 1969.

MUTANTES. *O Jardim elétrico*. Polydor,1971. n°2.451.002

SIMONE. *Simone ao Vivo*. EMI, 1980. n° 064 422857.

TOBÉ, Rafael T.V. *Os 'Seis. Suicida/Apocalypse*. Continental, 1966 - 33.461.

Tropicália. Philips. 1968.

Tutti frutti. RCA-Victor, 1980, n°103.0383.

BIBLIOGRAFIA

- ALBIN, Ricardo Cravo. MPB. A provocação da integração. In: *Texts from Brazil*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores - Athalaia Gráfica, 2004. n° 11.
- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA Artes gráficas, 2002.
- ALMEIDA, Tereza Virginia de. O corpo do som. Notas sobre a canção. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Palavra cantada*. Ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. P.316-326.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Roberto Carlos em detalhes*. Rio de Janeiro: Planeta, 2006.
- AZEVEDO, Carlito. *Vozes femininas – Gêneros, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.
- BAHIANA, Ana Maria. A linha evolutiva prossegue – a música dos universitários. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.
- _____. Importação e assimilação rock, soul e disothèque. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.
- _____. *Nada será como antes: MPB anos 70 - 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.
- BAPTISTA, Claudio Cesar Dias. “*We, Mutantes*”. Fundação BIBLIOTECA NACIONAL- Ministério da cultura do Brasil. Nº389.087; livro:723;folha:247; gênero literário. 03 outubro de 2006 Revised version nº 397.510; livro: 740; folha:170 gênero ficção 06 março 2007 [versão making of]
- BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*. 1ed. São Paulo: Panda Books, 2006.
- BAY, Eduardo Kolody. *Qualquer bobagem: uma história dos Mutantes*. Brasília: Universidade de Brasília - UnB, 2009. [Dissertação de mestrado em história]
- BECKER, Howard S. Cultura de um grupo desviante: o músico de casa noturna. In: *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BONADIO, Maria Cláudia. *O fio sintético é um show! : moda, política e publicidade*. Campinas, SP : Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas [s. n.], 2005.[Tese doutorado em História]
- BOUCHEY, Philippe. *O guia do rock*. Lisboa: Pergaminho, 1991.
- BRASIL. *A Pesquisa Mensal de emprego 1982-89*. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística IBGE: Rio de Janeiro, 1990 disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv21535.pdf>
- BRASIL. *O trabalho da mulher principal responsável no domicílio (pesquisa mensal de emprego)* Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística IBGE: Brasília, 2006 Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/trabalhoe rendimento/pme_nova/trabalho_mulher_responsavel.pdf
- BRITO, Eleonora Zicari Costa de. “A música popular brasileira nos conturbados anos de chumbo: entre o engajamento e o desbunde.” *Projeto História* (PUCSP), n° 43, 2012.

- _____.A Jovem Guarda em narrativas. (trabalho apresentado). *VI ConLaCol – Congresso Latino-Americano de Compreensão Leitora*. 2013.
- _____.Rebeldes alienados ou o que? A Jovem Guarda nas narrativas midiáticas dos anos 1960. In: BRITO, Eleonora Zicari Costa de; Pacheco, Mateus; ROSA, Rafael (orgs.). *Sinfonia em prosa: diálogos da história com a música*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- _____.; OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Roberto Carlos no altar de Nelson Lierner. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 197-209, jul.-dez. 2009 .
- BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna no rock pós-tropicalista. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: RelumeDumará/ Faperj, 2003
- BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: Cultura jovem brasileira nos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004
- BUSARELLO, Camila. *O que dizem as capas: uma análise semiótica sobre os discos da banda Os Mutantes*. Florianópolis: UDESC, 2011.[trabalho de conclusão de curso Departamento de design]
- CABRAL, Sérgio. *Nara Leão: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.
- CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Ed.34, 1995.
- _____. *Tropicália a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed 34, 1997.
- CALDAS, Waldernyr. *Luz Neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1995
- CARLOS, Erasmo. *Minha fama de mau*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- CARNEIRO, Luiz Felipe. *Rock In Rio: a história do maior festival de música do mundo*. São Paulo: Editora Globo, 2011.
- CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções. Um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. [Dissertação de Mestrado]. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2007
- _____. *Seu medo é o meu sucesso: Raul Seixas, Rita Lee e a censura musical durante a ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, 2005. [Monografia de graduação em História]
- CARSON, Mina; Lewis, Tisa; SHAW, Susan M. *Girls in rock! Fifty years of woman making music*. Universtity Press Kentucky, 2004
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Eu não tenho nada a ver com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira. Música, história e cotidiano sob o susto da pós modernidade brasileira. In: BRITO, Eleonora Zicari C. de; PACHECO, Mateus de Andrade; ROSA, Rafael (orgs.). *Sinfonia em Prosa: diálogos da história com a música*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- _____. *Os últimos dias de Paupéria: Torquato Neto e uma contra- história da Tropicália*.Recife: Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, 2004 [Tese de Doutorado em História].
- CHEDIAK, Almir. *Rita Lee*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990. (Songbook; v.2)

- CHERENSKY, Isidoro; CHONCHOL, Jacques. *Crise e transformação dos regimes autoritários*. São Paulo: Editora Universidade de Campinas, 1986.
- CLEMENTE, Ana Teresa (Org). *Que rock é esse? A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones*. São Paulo: Globo, 2008.
- CLEMENTE, Ana Tereza. *Leila Diniz*. São Paulo: Globo, 2007.
- COHN, Sergio; JOST, Miguel. Entrevistas *O Bondinho*. Rio de Janeiro: Beco do azougue, 2008.
- COMBLIN, Joseph. *A ideologia da segurança nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- COSTA, Caio Tulio. *Cale-se*. São Paulo: Girafa editora, 2003.
- COSTA, Nelson Barros da. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso lítero musical brasileiro*. Curitiba: Apris, 2012.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.
- DAPIEVE, Arthur. *Brock, o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DINIZ, Julio. A voz como rasura. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova a Tropicália*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, FAPERJ, 2003.
- DOURADO. Henrique, Autran. *Dicionários de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed34, 2004.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP, 2009.
- ECHEVERRIA, Regina. Rita uma mutante de coração. In: CHEDIAK, Almir. *Rita Lee*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. (Songbook; v.1)
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELIAS, Norbert. *A busca da excitação*. Lisboa: Difel, 1992.
- _____. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- _____. *Estabelecidos e outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2000.
- _____. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994.v.2
- ESQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- ESTEVES, Carlos. Mutante cor de rosa choque. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito.(orgs.) *Vozes femininas – Gêneros, mediações e práticas de escrita*.;Rio de janeiro: 7letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.
- FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria, alegria*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2007.
- FERREIRA, Gustavo Alves Alonso. *Wilson Simonal... Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.
- FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília 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.

FICO, Carlos. Prezada censura. *Topoi*. Revista de História, Rio de Janeiro: UFRJ. n. 5, pp. 251-286, set. 2002.

FLINCHY, Paul. *Las multinacionales del audiovisual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

FOURNET, Adele Keala. Women Rockers and the Strategies of a Minority Position. In: *Music and Arts in Action*, Volume 3. Issue 1. EUA/Flórida, Tampa, 2010.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008

FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda em ritmo de aventura*. São Paulo: Ed 34, 2000.

FUEGO, Luz Del. *A Verdade nua*. 2ª ed., Rio de Janeiro: s/ed, 1950.

GAAR, GilianG .Hear me roar. In: GAAR, Gilian G. *She's a rebel: The history of women in rock & roll*. New York: Seal Press, 1992.

GARCIA, Maria Lúcia Teixeira; LEAL, Fabíola Xavier e ABREU; Cassiane Cominoti. A política antidrogas brasileira: velhos dilemas. *Psicologia & Sociedade*; 20 (2): 257-266, 2000.

GARCIA, Miguel A. *Rock em papel: bibliografía critica de la producción académica sobre el rock em Argentina*. La Plata: Universidade Nacional de La Plata, 2010

GARCIA, Miliandre. *Do Teatro Militante à Música Engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. SP: Perseu Abramo, 2007.

GAROFALO, Reebee; CHAPPLE, Steve. *Rock & indústria: história e política da indústria musical*. Lisboa: Gráfica da Venda Seca Ltda, 1989.

GASPARI, Elio. *A Ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GHEZZI, Daniela Ribas. A Autonomização do Campo da MPB como “braço artístico” da Modernização Conservadora Brasileira – ou alguns porquês da Contradição sem Conflitos de João Gilberto e seus pares. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/4encontro/files/pdf/Daniela%20Ribas%20Ghezzi.pdf>

GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e a música popular brasileira: um estudo sobre as bandas femininas. Disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etno_m_RCSGomes_MICMello.pdf .

GOUDSBLOM, Johan and MENNELL, Stephen. *The Norbert Elias Reader – a biographical selection*. Oxford, UK: Blackwell, 1998.

GROPPO, Luís Antonio. *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80*. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas -UNICAMP, 1996. [Dissertação de mestrado em sociologia].

- HAMBURGUER, Ester. A construção da verossimilhança nas novelas. In: FARIAS, Patricia; STROZENBERG, Ilana; TRAVANCAS, Isabel. *Antropologia e comunicação*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- HOBBSAWM, Eric. *A história social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- HOBBSAWM, Eric. O artista se torna pop nossa cultura em explosão. In: *Tempos Fraturados: Cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia da Letras, 2013.
- HOBBSAWM, Eric. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980
- JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: As condições de produção*. São Paulo, Pioneira, 1975.
- KEMP, Kênia. *Grupos de estilo jovens: o rock underground e as práticas (contra) culturais dos grupos punk e thrash em São Paulo*. Campinas, SP: UNICAMP, 1993 [Dissertação de Mestrado em Antropologia]
- LARANJEIRA, Emília; FREITAS, Isaac Nunes; COSTA; Tatyane, Castro. *Texts from Brazil*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores - Athalaia Gráfica, 2004.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEE, Rita. *Storynhas /Rita Lee; ilustrações Laerte – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das letras, 2013*.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas SP: UNICAMP, 1995.
- LIVRO DA MULHER. *A vida da mulher*. São Paulo: Editora Formar, 1970/71.
- LIVRO DA MULHER. *Secretária do lar*. São Paulo: Editora Formar, 1970/71.
- MACHADO, Regina. *A voz na Canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2011.
- MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and Roll é o nosso trabalho: A Legião Urbana do underground ao mainstream*. São Paulo: Alameda, 2013.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola editorial, 2010.
- MARCATTI, Isabella. Da surpresa à espera: a voz de Ângela Rô Rô em Caio Fernando Abreu. SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito. *Vozes femininas – Gêneros, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.
- MARCHETTI, Paulo. *O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad editora do Brasil, 2001.
- MATOS, Maria Izilda S. de. Por uma história das sensibilidades: poética e música em Dolores Duran. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito. *Vozes femininas – Gêneros, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7 letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

- MATOS, Marlise. Movimento e teoria feminista: é possível reconstruir a teoria feminista a partir do sul global? *Revista Sociologia Política*. Curitiba, v. 18, n. 36, p. 67-92, jun. 2010 Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/06.pdf>
- MEMÓRIA GLOBO. Dicionário da TV Globo. Programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. Coita, SP: Ateliê editorial, 2001.
- MERHEB, Rodrigo. *O som da revolução: uma história cultural do rock (1965-1969)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao dowload*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2008.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX. Neurose*. Rio de Janeiro: Forense, 2005.
- MORIN, Edgar. Não se conhece a canção. In: MOLES, Abraham A.; GLUCKSMANN, A.; FRIEDMANN, Georges (orgs.). *Linguagem da cultura de massas*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1973.
- MUGNAINI JUNIOR, Ayrton. *“O futuro me absolve”*. São Paulo: Nova Sampa Diretriz editorial, 1995.
- MULHOLLAND, Garry. *O almanaque dos filmes do rock*. São Paulo: Seoman, 2011.
- MURARO, Rose Marie. *Sexualidade da Mulher Brasileira: Corpo e classe social no Brasil*. 2ªed. Petrópolis: Vozes, 1983.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964. História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- _____. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990) síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006
- _____. *A Música popular brasileira em 1968*. In: FICO, Carlos; ARAUJO, Maria Paula. 1968: 40 anos depois: história e memória. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.
- _____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- _____. O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo. *Vária história*. Belo Horizonte: Depto. de história FAFICH. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG . Vol.21 nº34, 2005
- _____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- OLIVEIRA, Vanessa. *Tudo de novo: biografia oficial do Roupa Nova*. Rio de Janeiro: Best seller, 2013.
- ORTIZ, Renato. *A moderna Tradição brasileira: cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006
- PACHECO, Maria Abília de Andrade de. *Taiguara: a volta do pássaro ameríndio*. Mestrado em História. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Brasília- UnB, 2013.
- _____. *O subversivo amor de Taiguara*. Monografia final do curso de Especialização em História Cultural: identidade, tradições, fronteiras. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Brasília- UnB, 2008.
- PACHECO, Mario. *Balada do louco*. Brasília: Editor independente, 1991.
- PACHECO, Mateus. *Elis de todos o palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em História. Brasília: Universidade de Brasília - UnB, 2009
- PAIANO, Enor. *Berimbau e som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. SP: ECA/USP, 1994. [Dissertação de mestrado em comunicação].
- PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. *Os Mutantes: Hibridismo Tecnológico na Música Popular Brasileira dos anos 60/70* In: III Encontro da ABET. *Anais do III Encontro da Associação Brasileira de Musicologia*, São Paulo, 2006.
- PAVÃO, Albert. *Rock brasileiro (1955-65): Trajetória, personagens e discografia*. São Paulo Edicon, 1989.
- PÊRA, Sandra. *As frenéticas*. São Paulo: Ediouro, 2008.
- PEREIRA, Valéria Cristina Ribeiro. *Rita Lee. Letras e acordes: inscrições do feminino na cultura*. [Dissertação de mestrado em Letras]. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, PUC Rio, 2000.
- PIMENTEL, Glaucia Costa de Castro. *Mutações em cena: Rita Lee e a resistência contracultural*. *Revista de Ciências Humanas. Ciências Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes*. Ponta Grossa: UEPG, 11 (2): 7-20, dez. 2003.
- _____. *Guerrilha do Prazer: Rita Lee mutante e os textos de uma transgressão*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2001. [Dissertação de Mestrado em Teoria Literária]
- POLETO, Fabio Guilherme. *Saudade do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976)* São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, 2010. [Tese de doutorado em História].
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos* [Online], 5, n.10, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/Article/1941>.
- RADA NETO, José. O rock 'n roll invade os palcos da MPB: a performance de Raul Seixas nos festivais da canção. *Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade*. ANPUH/SP – UNESP-Franca. 06 a 10 de setembro de 2010.
- RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2013.
- RIBEIRO, Julio Naves. *Lugar nenhum ou Bora Bora? Narrativas do “rock brasileiro dos anos 80”*. São Paulo: Annablume, 2006.
- RIBEIRO, Pery. *Minhas duas estrelas*. São Paulo: Globo livros, 2006.

- RIBEIRO, Santuza Naves; BOTELHO, Isaura. A televisão e a política de integração nacional. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70 – Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.
- RIBEIRO, Solano. *Prepare seu coração. A história dos grandes festivais*. São Paulo: Geração editorial, 2002.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- ROCHER, Guy. *Talcott Parsons e a sociologia americana*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SAGGIORATO, Alexandre. *Rock brasileiro dos anos 1970: transgressão comportamental x censura moral*. I Encontro Internacional de estudos do Rock. UNIOESTE: Cascavel, PR, 25 a 27 de setembro de 2013 Anais [CD Rom]
- SALDANHA, Rafael. *Rock em revista: o jornalismo de rock no Brasil*. Juiz de Fora: UFJF; Facom, 1. Sem. 2005. p.25. [Monografia de Graduação Comunicação Social]
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- _____. *Como dois e dois são cinco*: Roberto Carlos (Erasmus & Wanderléa). São Paulo: Boitempo, 2004.
- SANTA CRUZ, Maria Aurea. *A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Ventos, 1992.
- SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo: Annablume, 2010.
- SAVAGE, Jon. *A criação da juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- SCOVILLE, Eduardo. *Na barriga da baleia: Rede Globo de televisão e música popular brasileira na primeira metade da década de 1970*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2008. [Tese de doutorado em História].
- SENNET, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira: Das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzana Homem de. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras- vol.2: 1958-1985* São Paulo: Ed 34, 1998.
- SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal Fechado: A música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.
- SILVA, José Maria Garcia de Medeiros. *Music as a vehicle for self-transformation: an organic inquiry in to the experience of Rita Lee's songs*. San Francisco/Califórnia: California Institute of Integral Studies, 2010. [Tese de Doutorado interdisciplinar filosofia/psicologia].
- STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2002

- _____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- TEIXEIRA, Arthur Correia. *Rita Lee: Departamento de criação*. Belo Horizonte: UNI-BH - Centro Universitário de Belo Horizonte, 2006. [Monografia de conclusão de curso em Comunicação social].
- TEIXEIRA, Rosana da Câmara. *Krig – há, bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.
- TOFFANO, Maria Jaci. Caetano Veloso e a Tropicália: releitura da antropofagia. In: LARANJEIRA, Emília; FREITAS, Isaac Nunes; COSTA; Tatyane, Castro. *Texts from Brazil*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores - Athalaia Gráfica, 2004, nº11.
- VAZ, Toninho. *Solar da Fossa: um território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed UFRJ, 2004.
- VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira-1965/1999. In: *Artcultura*. Revista de História, Cultura e Arte. v.10, n. 16. jan-jun. 2008. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.
- VILLAÇA, Renato Costa. *A Passagem do som: uma análise da produção fonográfica Pop no panorama da cultura brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2001[Dissertação de Mestrado em Comunicação social.]
- WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversa com músicos brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- WILCZEK, Leonardo Allen. *Besouros não são Mutantes: explorando a comparação entre Os Mutantes e os Beatles*. Faculdade de Artes do Paraná – FAP : Curitiba, 2011[Monografia de especialização em Música Popular].
- WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano-Editora Senac Rio, 2005.
- XAVIER, Nilson. *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Panda Books, 2007
- ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade. In: *Eccos*. Cultura e Identidade. N. 1, Vol. 3. 2001.

ANEXO 1

Disco	Canções	Ano
O CD rom que acompanha a tese foi organizado de modo a compor um álbum de 12 canções contendo as canções selecionadas para a análise completa perfazendo uma espécie de trilha sonora do período estudado. As demais canções acrescentadas devem ser compreendidas como faixas bônus que também foram escolhidas por sua relevância com a pergunta problema inicial.	Total:83canções Recorte amplo: 71 (Ficha de audição simplificada) Recorte específico: 12canções ¹ (Ficha de audição completa)	
Os Mutantes (0A) ²	Panis et circenses Minha Menina Baby	1968
Os Mutantes (0B)	Banho de lua (Tintarella di Luna) Rita Lee 2001	1969
Os Mutantes -A Divina Comédia ou Ando meio desligado (0C)	Quem tem medo de brincar de amor Hey Boy Preciso urgentemente encontrar um amigo	1970
Build Up <i>Rita Lee</i> (01)	Sucesso aqui vou eu (Build Up) Prisioneira do amor Macarrão com lingüiça e pimentão José	1970
Jardim Elétrico <i>Os Mutantes</i> (0D)	Benvinda It's very nice pra xuxu Virginia	1971
Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida <i>Rita Lee</i> (02)	Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida De novo aqui meu bom José Beija-me amor	1972
Mutantes e seus cometas no país dos baurets <i>Os Mutantes</i> (0E)	Posso perder minha mulher, minha mãe desde eu tenha o rock and roll Beijo exagerado Vida de cachorro	1972
Cilibrinas do Éden <i>Rita Lee</i> <i>Lucia Turnbull</i> (03)	Cilibrinas do éden Bad trip Paixão da minha existência Gente fina é outra coisa E você ainda dúvida Minha fama de mau Mamãe natureza	1973
Atrás do porto tem uma cidade <i>Rita Lee</i> (04)	De pés no chão Ando Jururu Tratos a bola	1974

¹ As doze canções selecionadas para análise em profundidade se encontram negritadas na lista abaixo, as demais entraram como trechos específicos ou fragmentos textuais ou sonoros, em que a construção da narrativa histórica permitiu. As canções se encontram no Cd rom em formato mp3, numericamente dispostas na ordem em que foram analisadas ao longo do trabalho.

² Os números indicam o álbum de procedência de cada canção, na organização das faixas dentro do CD rom na pasta identificada por "Faixas bônus", sendo alfanumérica quando Rita Lee participa com Os Mutantes e somente numérica quando são discos atribuídos a ela.

	Menino bonito	
Fruto proibido <i>Rita Lee/Tuti Fruti (05)</i>	Agora só falta você Fruto Proibido Esse tal de roque enrow Luz Del Fuego Ovelha Negra	1975
Entradas e bandeiras <i>Rita Lee/Tuti Fruti(06)</i>	Corista de rock Coisas da vida Lady Babel Departamento de criação	1976
Bandido <i>Ney Matogrosso</i>	Bandido corazón	1976
Refestança <i>Rita Lee</i> <i>Gilberto Gil (07)</i>	Refestança É proibido fumar Arrombou a festa	1977
Frenéticas	Perigosa	1977
Babilônia <i>Rita Lee (8)</i>	Miss Brasil 2000 O futuro me absolve Agora é moda Eu e meu gato Que loucura	1978
Rita Lee <i>Rita Lee (9)</i>	Chega Mais Papai me empresta o carro Elvira Pagã Doce vampiro Mania de você Arrombou a festa II	1979
Rita Lee <i>Rita Lee (10)</i>	Lança Perfume Bem me quer Baila comigo Caso sério Orra meu	1980
Saúde <i>Rita Lee /Roberto de Carvalho</i> (11)	Tatibitati Mutante Banho de espuma Favorita	1981
Rita Lee e Roberto de Carvalho <i>Rita Lee /Roberto de Carvalho</i> (12)	Vote em mim Brazil com S Cor de rosa choque	1982
Bom bom <i>Rita Lee /Roberto de Carvalho</i> (13)	On the rocks Desculpe o auê Menino Strip tease Yoko Ono	1983
Rita e Roberto <i>Rita Lee/ Roberto de Carvalho</i> (14)	Ye ye ye Molambo Souvenir Glória F Noviças do vício Choque cultural Não tia	1985
Flerte fatal <i>Rita Lee /Roberto de Carvalho</i>	Flerte fatal Pega rapaz	1987

