UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA

JOSÉ ANTÔNIO BARBOSA ALVES DOS SANTOS

As faces de Eva:
o universo feminino no léxico de Rita Lee

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA

**As faces de Eva:
o universo feminino no léxico de Rita Lee**

José Antônio Barbosa Alves dos Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Professora Dra. Beatriz Daruj Gil

VERSÃO CORRIGIDA

De acordo, _____

São Paulo
2013

Agradecimentos

Agradeço a Beatriz pela orientação acadêmica e pela leitura atenta de minhas escrituras. A Rosa e a Beth pelas observações e orientações para este trabalho.

A meus pais, Geraldo e Florisbela, pelo apoio e sustento nos anos de graduação e pós-graduação, e a meu irmão, André.

A Camis, pela amizade e pelas piadas nos momentos mais urgentes, e a Benedito Inácio, pela leitura dos meus textos, pela companhia, pela transgressão e pelo amor (da cabeça aos pés).

Resumo

A imagem da mulher e de seu universo, na canção de Rita Lee, recebe a atenção neste trabalho que visa verificar como ela é construída a partir dos usos lexicais feitos pela enunciativa num conjunto de canções. A canção, aqui abordada pela ótica da Análise Crítica do Discurso, é vista como meio de ação, sendo assim capaz de dialogar não só com a produção discursiva do mesmo gênero, mas também com aspectos sociais práticos e ideológicos, mediada pela cognição própria do enunciatador.

Visando a compreensão do discurso, tomam-se como diretrizes considerações feitas por Van Dijk (2002; 2003; 2010) acerca do percurso de produção e recepção discursivas representadas pelo *triângulo discurso, cognição e sociedade*, e das estratégias para legitimação de crenças e ideologias expressas no *quadrado ideológico*.

Para a identificação e tratamento estrutural do léxico, são retomados fundamentos da lexicologia com Biderman (1978), Coseriu (1979) e Vilela (1979), entre outros, que possibilitam destacar as lexias do enunciado para posterior agrupamento em campos léxico-semânticos sem, no entanto, se deixarem perder os sentidos construídos no discurso.

Por fim, com a análise do léxico de Rita Lee, pode-se verificar que sua canção aborda diversos aspectos do universo feminino e da mulher que ultrapassam lugares comuns tradicionais e as ideologias criadas por uma sociedade machista sem que essas sejam, entretanto, ignoradas.

Palavras chave: Análise do discurso; Lexicologia; Imagem da mulher, Canção popular brasileira

Abstract

The image of the woman and her universe, at Rita Lee's songs, receives attention in this paper that aims to verify how it is constructed from the lexical uses made by the enunciator in an amount of her songs. The songs, here addressed from the perspective of Critical Discourse Analysis, are seen as a mean of action, thus being able to engage not only with the discursive production of the same gender, but also practical and ideological aspects of our society.

Aimed at understanding the speech took as guidelines considerations made by Van Dijk (2002, 2003, 2010) concerning the progression of production and reception represented by the triangle *speech, cognition and society*, and strategies for legitimizing ideologies and beliefs expressed in the ideological square.

For the identification and structural treatment of the lexicon, we review concepts of lexicology with Biderman (1978), Coseriu (1979) and Vilela (1979), among others, that enable us to highlight the lexis of the utterance to further grouping lexical-semantic fields without however, let them fail to lose the meanings constructed in the discourse.

Finally, the analysis of the lexicon of Rita Lee, we can verify that her songs covers several aspects of the feminine world and the women that go beyond traditional commonplaces and ideologies created by a sexist society.

Keywords: Discourse analysis; Lexicology; Woman's image; Brazilian popular music

Sumário

Apresentação	06
1 Uma abordagem discursiva da canção	08
1.1 O discurso como evento comunicativo	08
1.2 Discurso e ideologia	09
1.3 Compreensão crítica do discurso e emancipação ideológica	10
1.4 As propriedades do discurso	12
1.4.1 Estruturas permeáveis do discurso	12
1.4.2 Estratégias discursivas globais para legitimação ideológica	13
1.4.2.1 O quadrado ideológico	13
1.4.2.2 Contexto e gênero discursivo	14
1.4.3 Cognição e modelos mentais	16
2 Fundamentos do léxico	19
2.1 O léxico na língua	19
2.2 A estruturação do léxico	20
2.2.1 Palavras gramaticais e palavras lexicais	20
2.2.2 Critérios para a identificação do léxico	21
2.2.3 Tipos de lexia	23
2.2.4 Agrupamento do léxico: os campos léxico-semânticos	25
2.3 O léxico no discurso	26
2.3.1 A especificação semântica	26
2.3.2 A escolha lexical	29
3 A mulher na canção brasileira	32
3.1 Origens da canção	33
3.1.1 O lundu e a modinha	35
3.1.2 O samba e a marcha	37
3.2 A era de ouro do rádio	42
3.3 A bossa nova	44
3.4 Mistura e transgressão tropicalistas	47

4 A trajetória de Rita Lee na canção brasileira	49
4.1 Formação musical	49
4.2 <i>Os Mutantes</i> e o movimento tropicalista	49
4.3 O grupo <i>Tutti-frutti</i> , e a nova imagem de roqueira brasileira	52
4.4 A parceria com Roberto de Carvalho, e o <i>pop</i>	54
4.5 Anos 90: experiência <i>bossarrock</i> e menopausa	56
4.6 Anos 2000: avó do rock, <i>independência e vida</i>	56
 5 O universo feminino pelo léxico de Rita Lee	58
5.1 O estabelecimento do <i>corpus</i>	58
5.2 Os campos léxico-semânticos	59
5.3 Análise do <i>corpus</i>	60
5.3.1 Aproximação afetiva e sexual	60
5.3.2 Comportamento na relação afetiva e sexual	63
5.3.3 Solidão feminina	65
5.3.4 Caracterização do parceiro	67
5.3.5 Visão masculina da mulher	70
5.3.6 Desqualificação da mulher vulgar	72
5.3.7 Compreensão do corpo feminino.....	75
5.3.8 Transgressão comportamental	77
5.3.9 Afirmação do poder feminino	79
 6 Considerações finais	82
 Referências	85
 Anexo A: lista das canções citadas	88
 Anexo B: letras das canções analisadas	91

Apresentação

A canção brasileira é o produto artístico mais consumido no país e explorado por sua indústria cultural, tendo assim um forte poder de disseminação ideológica. Desde as origens desse gênero discursivo, a mulher tem sua imagem nele presente, que vem recebendo atenção, nas últimas décadas, de pesquisadores do campo da Análise Crítica do Discurso (doravante ACD) e da História (MATOS, 1997).

No cenário da canção brasileira temos, até meados da década de 1960, raros exemplos de mulheres que atuam na composição de canções, como Dolores Duran e Maysa. O campo da composição é quase que exclusivamente masculino, portanto, e as canções compostas por homens refletem pontos de vista masculinos sobre a mulher e seu universo.

Uma mulher pioneira no domínio dos processos de produção e execução da canção legitima-se somente no início da década de 1970. Rita Lee, dominando o processo todo, desde a composição, a execução instrumental, até o canto, inaugura, na canção, uma nova era para as mulheres que a seguem. Só a partir de então uma compositora tem a intimidade e proximidade necessárias para falar com propriedade sobre seu universo, e, pela postura rebelde própria de uma roqueira, terá também a liberdade para tratar de assuntos antes velados ou ocultados, como o sexo e a fisiologia feminina.

Acreditando que a obra de Rita Lee tenha uma variedade de imagens da mulher de qualidade peculiar, busca-se neste estudo verificar o modo como a cantora e compositora constrói as imagens da mulher e do universo feminino em seu discurso. Por meio das diretrizes da ACD, procura-se compreender como essas imagens dialogam com as ideologias de sociedade, presentes nos mais variados discursos, e como essas mesmas ideologias determinam estratégias discursivas para a legitimação de crenças num dado grupo.

Buscando no discurso os meios de materialização dessas estratégias, elegeu-se o léxico como principal amostra das crenças e valores de um enunciador, posto que por ele é feita a categorização do mundo com o qual o enunciador se relaciona, e por meio das escolhas lexicais se põem à mostra seu posicionamento com relação àquilo de que fala e àquilo que compõe o ambiente em que fala. Um método de se tratar estruturalmente o léxico das canções

e seus aspectos semânticos é então discutido a partir de Biderman (1978), Vilella (1979), Coseriu (1979), Pottier (1972) e Bréal (1992).

Um apanhado histórico da canção e de exemplos de imagens de mulher nela construídos é aqui realizado com o objetivo de situarmos o corpus e a participação de Rita Lee na evolução desse gênero discursivo. A estruturação e análise do léxico das canções, por fim, constroem uma visão devidamente fundamentada das imagens da mulher e de seu universo na canção de Rita Lee, e evidenciam os procedimentos de seleção lexical e construção semântica envolvidos no processo discursivo.

1 Uma abordagem discursiva da canção

Visando investigar o universo feminino construído por Rita Lee em suas canções, e considerando seu caráter ideológico, optamos por uma análise linguística centrada nas escolhas lexicais da enunciativa.

Sob a ótica de um estudo discursivo, será necessário considerarmos não apenas as características sonoras, musicais, e linguísticas da canção, mas também elementos como o ambiente de fruição e disseminação, bem como o de produção, e ainda alguns modos possíveis de recepção dentro do grupo social em que esse discurso é posto em prática.

Neste capítulo, buscaremos definir conceitos-chave para o abordagem do discurso como objeto de estudo e para a compreensão de seu sistema de produção e recepção. Observar e segmentar o percurso multidirecional da produção e recepção discursiva permitirá abordarmos devidamente a escolha lexical nesse processo e enxergarmos sua função tanto na expressão de crenças, valores sociais ou individuais e ideologias, quanto na manipulação dessas mesmas categorias na mente daqueles para os quais se direciona o discurso.

1.1 O discurso como evento comunicativo

Em Van Dijk (2010, p. 135), encontramos a exposição de duas formas possíveis de se compreender o discurso. Uma delas, mais restrita, leva-nos a tratá-lo como “uma forma oral ou escrita de interação verbal ou uso da língua”. Dessa linha de compreensão ficam excluídos quaisquer elementos extralinguísticos possíveis de influenciar o sentido de um texto, pois tomam-se em consideração, na construção de seu sentido, apenas dados linguísticos, sejam eles expressos por meio de escrita ou vocalizados.

Uma segunda possibilidade de compreensão, mais ampla, leva-nos a tomar o discurso como sendo um evento comunicativo. Dessa forma, diversos elementos extralinguísticos poderão ser tomados em consideração, de acordo com a pertinência que o analista julga terem na cadeia de produção do sentido, dentre os quais os participantes do evento, a compreensão

desses participantes a respeito daquilo de que se fala, do tipo de evento em que se dá a comunicação.

Podem ser considerados, ainda, como discurso, expressões de outra natureza que não a verbal. Conforme Van Dijk (2010, p. 136) “no sentido ‘semiótico’ mais amplo, os discursos podem também apresentar expressões não verbais, tais como desenhos, imagens, gestos, expressões faciais e assim por diante”. A rigor, portanto, qualquer expressão estética poderia ser compreendida como discurso na medida em que produz sentido.

Dissociar uma produção verbal dos elementos que a acompanham, de seus disparadores e das possibilidades de recepção num meio sociocultural é limitador quando nosso principal objetivo é justamente dar conta dessas relações. E, considerando que nosso objeto de estudo, o léxico da canção, constitui parte de um discurso híbrido, que une um produto linguístico a elementos sonoros, musicais, e se associa muitas vezes a um aparato visual para sua disseminação, é imprescindível levarmos em conta as diversas formas de expressão associadas a elementos linguísticos para a compreensão precisa do sentido que o léxico, em cada enunciado, produz.

1.2 Discurso e ideologia

Os discursos funcionam como formas de ação social. Eles só existem e são produzidos na medida em que é necessária a sua oposição em relação a uma outra ação ou fato, discursivo ou não, reiterando-o, reforçando-o ou combatendo-o. Assim, são formas de afirmação de poder, de opressão, de reação e de resistência que têm como alicerce ideologias de grupos, as quais determinam o sentido que os discursos devem tomar.

De acordo com Van Dijk (2010, p. 47), o termo *ideologia* “refere-se à ‘consciência’ de um grupo ou classe, explicitamente elaborada ou não em um sistema ideológico, que subjaz às práticas socioeconômicas, políticas e culturais dos membros do grupo”. Considerando-se que o discurso é das mais significativas práticas sociais, políticas e culturais, a ele também subjazem, portanto, ideologias que, de forma indireta (como veremos ao tratarmos da cognição), determinam o modo como se configuram as estruturas discursivas na produção de um determinado sentido.

O poder do discurso na afirmação ideológica e manipulação das mentes a favor de ideologias é inquestionável. Foi justamente o rádio o principal instrumento de disseminação ideológica da primeira metade do século XX, o mesmo veículo que disseminou a canção por todo o território brasileiro, e pelo mundo. Segundo Schafer (2001, p. 135), “o alto-falante também foi inventado por um imperialista, pois respondeu ao desejo de dominar outras pessoas com o próprio som”.

A possibilidade de se produzir um som num determinado local, e de transmiti-lo a um outro local, constitui o eixo central da ideia de *esquizofonia* construída pelo autor. O advento do rádio é o maior exemplo da esquizofonia, e posteriormente teremos ainda as gravações mecânicas e elétricas, que possibilitaram a migração do som não só para outros espaços que não aqueles em que foi produzido, mas também para outros tempos, futuros.

Desde a invenção do equipamento eletroacústico para a transmissão e estocagem do som, qualquer um deles, por minúsculo que seja, pode ser movimentado e transportado através do mundo ou estocado em fita ou disco para gerações futuras. Separamos o som do produtor de som. Os sons saíram de suas fontes naturais e ganharam existência amplificada e independente. (SCHAFFER, 2001, p. 134)

Ao levarmos em consideração esses dados referentes à possibilidade de dominação e disseminação ideológica oferecida pelo rádio e pelos meios de comunicação que veiculam a canção podemos ter uma ideia do valor que o discurso produzido dentro do gênero tem numa sociedade que o cultua e em que ele está intensamente presente, como a sociedade urbana brasileira. Atingindo milhões de indivíduos, esses discursos têm influência sobre suas mentes, sobre a construção e a desconstrução de suas ideologias e, certamente, atuam mediados por fatores cognitivos, na imagem que se terá de diversos eventos dos quais ele trata.

1.3 Compreensão crítica do discurso e emancipação ideológica

A importância dos estudos discursivos não está apenas associada à relevância do objeto analisado a uma sociedade ou grupo acadêmico. Está para além de uma produção científica específica, e alcança a possibilidade de formação de uma consciência crítica, não só em acadêmicos e pesquisadores, mas nos cidadãos em geral, o que os prepara para uma relação

não de subordinação aos discursos opressores, mas de diálogo e reação, na medida em que o contato com esses estudos é capaz de preparar o olhar para uma recepção atenta e curiosa das estruturas discursivas e do modo como são utilizadas para manipular mentes, pôr em prática a dominação e mover indivíduos num sentido oposto ao da liberdade e emancipação ideológicos, sobretudo numa sociedade urbana tecnologicamente mediatizada.

De acordo com Van Dijk (2010, p. 47), “os grupos ou classes dominantes tendem a esconder sua ideologia (e, portanto, seus interesses) e terão por meta fazer que esta seja, em geral, aceita como um sistema de valores, normas e objetivos ‘geral’ ou ‘natural’”. Por isso é necessário muito rigor e espírito crítico para que seja explicitado e percebido pelos enunciatários aquilo que, num discurso que se vale de diversas estratégias, é velado e sustenta uma prática de dominação e opressão.

Dessa forma a ACD, buscando analisar como as relações de poder e dominação sociais estão refletidas nos discursos, tem um caráter engajado e busca, como afirma Van Dijk (2010, p. 138) “examinar as características detalhadas de um tipo de prática social, mas também compreender mais profundamente como os discursos EXPRESSAM e MANEJAM as mentes”. Esse engajamento de que fala Van Dijk está vinculado às minorias, aos dominados, assumindo um tom de denúncia, contestação e resistência.

Os discursos analisados em trabalhos da ACD podem não só reiterar a opressão e dominação sociais, mas também ter o caráter de resistência, de oposição ao discurso dos opressores. De acordo com Van Dijk (2010), os grupos dominados dificilmente mostram-se totalmente impotentes, podendo exercer um contrapoder que enfraqueça a dominação do opressor. Além do mais, fechar os olhos para as ações do oprimido, e considerar que o grupo mais fraco é sempre dirigido pelo mais poderoso excluiria da história a participação ativa dos grupos explorados.

Os discursos de reação e resistência não raro apropriam-se do discurso dominante para inseri-lo num processo de desconstrução ou de reversão, ou farão referência a ele para, em seguida, se colocarem em contraposição, o que mostra que a própria realização discursiva é arma de luta contra injustiças praticadas por meio do discurso.

Para se verificarem os meios de manifestação das ideologias e valores de grupos sociais no discurso, é necessário atentarmos para suas propriedades que possibilitam essa interação.

Assim, discutiremos adiante as estruturas discursivas que são alteradas por esses fatores próprios dos grupos sociais

1.4 As propriedades do discurso

1.4.1 Estruturas permeáveis do discurso

As estruturas variáveis de um discurso de acordo com o caráter ideológico a ele subjacente, as crenças e valores daquele que enuncia, são diversas. A essas estruturas chamaremos *estruturas permeáveis*, pois podem ser afetadas pelas crenças e valores daquele que enuncia.

Essas estruturas, no entanto, não são manipuláveis pelo enunciador em níveis iguais. Há umas mais permeáveis do que outras, ou seja, mais passíveis de variação de acordo com aquilo que subjaz à realização discursiva. Essa distinção entre níveis de permeabilidade é muito bem notada quando opomos gramática a léxico. A gramática de uma língua é restrita, condição necessária para que possa ser partilhada e apreendida por um grande número de falantes. Ainda que haja possibilidades de escolha e variação nesse campo, são poucas se comparadas às possibilidades de variação e escolha lexicais.

Van Dijk (2010, p. 136-137) cita diversos elementos, ou estruturas do discurso, permeáveis pelas ideologias, crenças e valores, que além de incorporá-las, influenciam as mentes dos receptores. Algumas delas são não verbais, como os aspectos gráficos de um impresso ou vídeo, gestualidade ou sonoridade. Das estruturas verbais são parte a morfologia, a sintaxe e o léxico, além de dispositivos retóricos. Aqui, ressaltamos a importância de um módulo da língua, o léxico, na produção do sentido.

As palavras lexicais, como sabemos, representam um grupo aberto, expansível e bastante amplo. Na realização discursiva são possíveis múltiplas variações lexicais e, portanto, as escolhas realizadas pelo enunciador em um vasto grupo de possibilidades é que determinarão as lexias efetivamente atualizadas. Devemos ainda considerar o potencial de criação que o sistema lexical oferece, dando margem ao seu crescimento infinito. Nesse

sentido, podemos afirmar que, no discurso, as estruturas lexicais têm um nível de permeabilidade muito maior que as estruturas gramaticais.

Esse alto nível de permeabilidade do léxico pelo caráter ideológico e pelas crenças de um grupo, e seu grande potencial de influência das mentes dos enunciatários quando comparado a elementos gramaticais, faz com que seja a estrutura discursiva aqui eleita como material para a análise crítica do discurso.

1.4.2 Estratégias discursivas globais para legitimação ideológica

Dentre as estratégias discursivas mais gerais usadas para a legitimação de uma posição ideológica, há duas que merecem nossa atenção. Uma delas diz respeito à estruturação do discurso de modo a favorecer o enunciador e a desqualificar seu opositor, e engloba os recursos já comentados, como uso de dispositivos retóricos e sintaxe. Essa estratégia pode ser denominada *polarização*, que é esquematizada por Van Dijk (2003) no *quadrado ideológico*.

A segunda estratégia diz respeito a dados da situação de interação comunicativa, a saberes relativamente comuns a grupos e suas interpretações subjetivas, e resume-se à adequação do discurso ao “contexto”. Aqui, devemos salientar que o entendimento de contexto que adotamos é específico, e será exposto mais adiante, ao tratarmos da *cognição*. A adequação de um discurso ao contexto deverá incluir a seleção de um gênero discursivo, o que implicará o uso de elementos específicos próprios dele, como veremos.

1.4.2.1 O quadrado ideológico

O *quadrado ideológico* proposto por Van Dijk (2003, p. 57) sintetiza as estratégias básicas de legitimação de uma posição do enunciador no discurso que regulam as estruturas discursivas já mencionadas na seção “estruturas permeáveis do discurso”. Essas estratégias promovem a *polarização*, opondo o que é próprio do enunciador ou de seu grupo àquilo que é próprio do grupo a que ele se refere e se contrapõe.

O que caracteriza cada grupo social são suas especificidades, ou seja, suas características que se opõem às dos demais grupos. A construção de sua ideologia se dá no discurso pela abstração manipulável que ele é capaz de construir da realidade. Para que o grupo legitime suas crenças, seu discurso deve expor suas características como boas e válidas, e invalidar e negativizar as crenças do grupo alheio que ameacem a legitimidade do seu.

A polarização sempre tem, então, o sentido de valorização do “eu” e desqualificação do “outro”. Assim, aspectos positivos do “eu” são ressaltados e colocados frente aos aspectos negativos do “outro”. São ainda amenizados os aspectos negativos do “eu”, e os positivos do “outro”. O quadrado então se organiza da seguinte forma, de acordo com essas estratégias fundamentais:

Pôr ênfase em nossos aspectos positivos.
Pôr ênfase nos aspectos negativos do outro.
Amenizar nossos aspectos negativos.
Amenizar os aspectos positivos do outro.¹
(VAN DIJK, 2003, p. 58)

A polarização se realiza através da estrutura do discurso, da topicalização, da sintaxe, das escolhas lexicais e demais estratégias possíveis. No entanto, não pode se realizar independentemente de uma outra propriedade do discurso, o *contexto*, que deve ser compreendido não como a situação real em que se realiza o discurso, mas como a concepção que cada participante dessa situação constrói acerca do que é ou não pertinente nela, e do que cada um dos participantes espera dela e deve desempenhar nela.

1.4.2.2 Contexto e gênero discursivo

As estratégias úteis à legitimação de uma ideologia têm uma limitação contextual. Compreendemos aqui *contexto* não como a situação ou ambiente de comunicação, mas sim o conhecimento que cada participante da comunicação tem desses elementos, como veremos na sessão seguinte ao tratarmos dos *modelos de contexto*.

¹ “Poner énfasis en Nuestros aspectos positivos./Poner énfasis en Sus aspectos negativos./Quitar énfasis de Nuestros aspectos negativos./Quitar énfasis de Sus aspectos positivos.”

Um discurso explicitamente machista pode não ser adequado à veiculação num telejornal, por exemplo, mas eufemismos e metáforas podem fazer com que ideologias machistas estejam presentes nesse meio sem que sofra represália do editor jornalístico ou de seu público. Já num discurso realizado em situação descontraída, como numa conversa de bar, por exemplo, proferido para amigos igualmente machistas, podem-se permitir expressões explícitas de opressão e desprezo da mulher.

O mesmo é válido para a canção: um discurso linguístico contestador, de rebeldia, de desconstrução de parâmetros precisa integrar um gênero que o permita. Poderia estar numa marcha de carnaval talvez, debochada que pode ser, mas seu lugar principal seria – e é – o rock.

O que acontece é que as diversas práticas sociais originam e permitem tipos mais ou menos fixos de realizações discursivas. O enunciador crê haver expectativas em seus enunciatários, e sabe da possibilidade de uma sanção caso fuja às normas discursivas de determinado gênero. Esses “modelos” discursivos englobam uma estruturação linguística mais ou menos fixa, recorrente. Assim compreendemos o *gênero* discursivo que, segundo Van Dijk (2010, p. 141), constitui um “[...] *tipo* de prática social discursiva, normalmente definido por estruturas discursivas específicas e estruturas contextuais [...]”.

Para que uma ideia, ideologia ou crença seja legitimada por meio de um discurso, ela deve adequar-se a um gênero discursivo, que necessariamente engloba o que há de social e de conhecimento partilhado a respeito do tipo de situação de comunicação, seus participantes, seus comprometimentos ideológicos, os papéis dos que nela atuam. Ao se enquadrar no molde contextual que é o gênero, algumas estratégias dar-se-ão no discurso, costurando determinados elementos como um léxico apropriado, por exemplo, a recursos retóricos, por meio dos quais um enunciador tentará legitimar uma ideia no grupo para o qual se dirige.

Com a consideração da cognição por Van Dijk (2012, 2003b) como intermediária da relação discurso e sociedade, podemos tratar a ideia de *contexto* mais pormenorizadamente, levando em conta como se dá sua construção pela compreensão que os participantes têm dos elementos constituintes da situação de enunciação. Essa construção influenciará as escolhas feitas pelos enunciadores para compor seu discurso, seu comportamento e o uso de estratégias de legitimação ideológica.

1.4.3 Cognição e modelos mentais

Van Dijk (2012) considera a cognição uma instância intermediária no sistema de produção e recepção discursiva. Compreendida como as propriedades mentais dos enunciadores e receptores dos discursos, engloba os *modelos mentais* de *contexto* e *evento*, que regulariam a produção discursiva.

Essa proposição invalida uma relação direta entre discurso e sociedade, impedindo-nos de afirmar que uma certa configuração social determina diretamente um dado aspecto do discurso, ou que um discurso surte um efeito específico em um certo público, e nos faz colocar a cognição individual num papel intermediário, um papel de processamento de diversos dados constitutivos de cadeias complexas, resultando em compreensões particulares, de modo que dois indivíduos de um mesmo grupo social, que partilham as mesmas ideologias, numa mesma situação de comunicação produzirão discursos distintos, e serão atingidos de diferentes formas pelo mesmo discurso. A cognição tem papel determinante no discurso enunciado e no modo como a mente de cada um dos enunciatários tratará esses discursos.

A estruturação do discurso e sua compreensão dão-se, para Van Dijk (2012), a partir dos *modelos mentais* construídos pelos indivíduos participantes das situações de interação. Segundo o autor, “não é a situação social que influencia o discurso (ou é influenciada por ele) mas a maneira como os participantes definem essa situação”. (VAN DIJK, 2012, p. 11). A “definição” tanto das situações de comunicação quanto daquilo de que trata o discurso (o assunto) nessas situações é expressa nos *modelos mentais*, conjunto de crenças que um indivíduo possui, parte delas comum a um grupo social, parte subjetiva.

Os modelos mentais são, portanto, únicos para cada indivíduo, sendo que as crenças, valores e ideologias compartilhadas, junto dos saberes e conhecimentos subjetivos, formam conjuntos exclusivos e singulares para cada pessoa, o que culmina numa realização discursiva também única, subjetiva, específica e singular por parte de cada enunciator. Essa mesma singularidade se aplica, ainda, à compreensão do discurso por parte de seus receptores, que o recebem ativamente, fazendo agir sobre ele seus próprios modelos mentais.

São dois os tipos de modelos mentais que regulam a compreensão e a produção discursiva: os *modelos de evento* (ou *de situação*) e os *modelos de contexto*, frutos de uma

interpretação pessoal de dados empíricos e de conhecimentos tanto sobre o assunto de que trata o discurso quanto sobre os elementos das situações de comunicação, respectivamente.

Os *modelos de evento* representam os conhecimentos e as crenças, partilhados ou não, dos indivíduos com relação ao assunto de que se trata num determinado discurso. De acordo com Van Dijk (2012, p. 92), os modelos “não representam objetivamente os eventos de que fala o discurso, mas antes a maneira como os usuários da língua interpretam ou constroem cada um a seu modo esses eventos [...]”. Esses modelos determinarão o sentido amplo do discurso, se qualificador ou desqualificador, por exemplo.

Os *modelos de contexto* são a representação mental individual e intersubjetiva que os falantes têm da situação de interação, ou seja, dos elementos extratextuais, categorizáveis, que compõem a cena em que se dá o discurso, ou a ela se ligam. Os *modelos de contexto* são intermediários entre os *modelos de evento* e o discurso, ou seja, eles determinarão como uma fala a favor ou contra determinado evento deverá se configurar numa situação específica de comunicação.

Segundo Van Dijk (2012), a função dos *modelos de contexto* é a de garantir a adequação da produção às categorias envolvidas no evento. Essas categorias são de número limitado e essenciais, possibilitando uma fácil esquematização dos tipos de contexto pelos falantes. São algumas delas: **ambiente** (tempo, período, espaço, lugar, entorno), **participantes** (papéis comunicativos, papéis sociais, identidades sociais, relações de poder, amizade etc), **crenças e conhecimentos compartilhados** e sociais, **intenções e objetivos, ações e eventos comunicativos de outra natureza**. (VAN DIJK, 2012, grifos do autor)

No momento da produção discursiva, o enunciador fará escolhas estruturais para a composição de seu discurso com base nos seus *modelos de contexto*, compostos por essas categorias, de forma a adequar seu enunciado sobre um evento, carregada de ideologia e crenças, ao contexto. A articulação das crenças do enunciador com o que lhe parece pertinente de se dizer numa determinada situação, para um determinado público, é essencial para a eficácia da ação discursiva.

Como todas as estruturas do discurso, o léxico será condicionado pelos *modelos de contexto e de eventos*, mas há ainda um determinante que não pode passar despercebido: o repertório lexical do falante. Cada falante da língua possui um repertório lexical específico, e

ele será o primeiro determinante das escolhas que o falante fará em suas realizações discursivas. Certamente ele não poderá atualizar um lexema que não faz parte de seu acervo.

Os *modelos de evento* serão os próximos delimitadores do campo das lexias a serem empregadas pelo enunciador: o conhecimento que ele tem daquilo de que fala, já determinado por suas ideologias, crenças e valores, determinará se essa fala será positiva ou negativa em relação ao evento. Aí então estarão de fora lexias qualificadoras, de valor positivo, caso busque desqualificar o elemento de que fala, ou se excluirão lexias desqualificadoras, de valor negativo, caso deseje falar a favor de determinado assunto.

Os *modelos de contexto* levarão o falante a escolhas mais específicas, que dependerão não simplesmente dos objetivos finais que ele tem com sua fala, mas de como esses objetivos serão alcançados em um determinado ambiente, em que estão presentes pessoas específicas com seus valores e conhecimentos individuais ou partilhados.

Os conhecimentos do enunciador sobre o tipo de situação comunicativa (se formal ou não, por exemplo, entre outros), sobre os saberes dos participantes e seus papéis e objetivos ali, são tipos de fatores contextuais que determinarão as escolhas lexicais efetivas realizadas pelo enunciador que, ainda, adequa o emprego das lexias àquela situação de comunicação, objetivando a legitimação de sua posição ideológica, seja ela explícita ou velada.

A escolha lexical apresenta-se como poderosa estratégia na ação discursiva, que pretende fixar uma posição ideológica na mente dos enunciatários. Para eles, encarar o conjunto das lexias de um discurso não como uma gama de escolhas ingênuas e descomprometidas do enunciador, mas como o resultado de um percurso estratégico discursivo, consciente ou não, que visa à manipulação, faz grande diferença quanto ao tipo de recepção desse discurso, não sendo mais acatado passivamente e sim recebido de forma crítica, podendo ser refutado e desconstruído futuramente.

Para abordarmos e sistematizarmos devidamente o léxico de Rita Lee, devemos antes fazer algumas considerações a respeito dos estudos do léxico. Nas sessões que seguem a este capítulo, reunimos as considerações necessárias para sua delimitação e seu tratamento na análise de ideologias, crenças e valores expressos no discurso por meio da evocação semântica que ele possibilita.

2 Fundamentos do léxico

2.1 O léxico na língua

Pode-se entender por léxico o inventário das palavras gramaticais e lexicais de uma língua. É composto pela soma de todas as palavras que sejam do conhecimento de seus falantes, atualizadas em seu discurso ou não. Para Vilela (1979, p. 33),

[...] o léxico contacta directamente a experiência do mundo real, reflecte a multiplicidade do real e constitui o stock, o armazém donde os falantes extraem as palavras conforme as situações. Como o real é heterogéneo, complexo, também o léxico é heterogéneo e complexo.

O léxico tem uma relação estreita com os valores e as visões de mundo da comunidade de fala a que pertence. É composto e desenvolvido a partir da relação que os membros dessa comunidade estabelecem com o mundo natural, o que o faz refletir as características dessa relação. Ao mesmo tempo, determina o modo como esse mundo é compreendido e segmentado, e também possibilita o desenvolvimento do universo cultural humano.

De acordo com Vilela (1979, p. 17), “A língua é um instrumento para distinguir coisas e para comunicar sobre as coisas [...]. A intencionalidade da língua encontra-se de antemão nas suas palavras. Através das palavras está o mundo presente na língua.” Assim, é ao léxico de uma língua que a massa amorfa que é o mundo natural, contínuo e íntegro, se submete para, no universo cultural humano, tomar forma, sendo segmentada na medida em que seus elementos são nomeados, classificados.

É pelo léxico que se definem as emoções e sentimentos humanos, sendo compreendidos e formatados dentro das possibilidades que ele oferece. Possibilita ainda a construção do conhecimento humano pela criação de todas as categorias para organizar no plano das ideias os elementos físicos e conceptuais, naturais e culturais com que indivíduos e grupos sociais estão em constante relação.

É somente através dessa categorização que se dá a comunicação entre falantes, que se tem a possibilidade de se referir aos elementos dos universos cultural e natural, e de se

construir algum juízo sobre eles, que, como veremos adiante, se reflete não só na configuração do sistema léxico de uma língua, mas também nos usos lexicais do enunciador.

2.2 A estruturação do léxico

Abordaremos a seguir alguns aspectos referentes à organização e estruturação do léxico. Iniciaremos este percurso na diferenciação das palavras gramaticais e palavras lexicais, passando pelos critérios de delimitação do léxico e tratando, finalmente, das lexias simples e complexas, assunto fundamental para se compreender o isolamento de unidades lexicais num estudo lexical que se alia à ACD.

2.2.1 Palavras gramaticais e palavras lexicais

O inventário das palavras de uma língua pode ser subdividido em dois grupos amplos. Um de menor tamanho, mais restrito, limitado, e menos expansível, o das *palavras gramaticais*, e outro grupo bem maior, bastante expansível e em constante desenvolvimento, o das *palavras lexicais*. No primeiro grupo enquadram-se unidades que têm função estrutural no sistema linguístico como os pronomes, artigos, preposições, conjunções e morfemas gramaticais.

No segundo grupo, o das *palavras lexicais*, é que encontramos as unidades que fazem referência direta ao universo natural e antropocultural. São palavras que designam objetos concretos, fenômenos da natureza, fazeres humanos e elementos abstratos. A cada uma das unidades lexicais do sistema linguístico denominamos *lexema*. De acordo com Vilela (1979, p. 10-11), seriam, portanto, apenas os *lexemas* pertencentes diretamente ao léxico, pois são eles os que “configuram e representam a realidade extralinguística”.

Ao levarmos em consideração a afirmação de Vilela (1979, p. 15) de que “a palavra léxica (ou mais propriamente o lexema) apresenta a relação imediata língua – realidade extralinguística”, reconhecemos que, para um estudo como este, que se volta sobretudo para a análise semântica e discursiva do léxico, interessado, portanto, na análise de dados linguísticos em sua relação com dados sociais, será considerado sobretudo o conjunto das

palavras lexicais do discurso, portadoras de uma carga semântica complexa e particular a cada atualização.

O caráter funcional das *palavras gramaticais* faz do grupo um conjunto dificilmente mutável, pouco expansível, justamente porque a ele pertencem os elementos que sustentam a universalidade do sistema linguístico. A alteração desse sistema é extremamente lenta e quase inexistente, pois pode trazer consequências à estabilidade gramatical da língua e, como tem em sua base categorias mínimas e elementares, sua alteração raramente se faz necessária aos falantes. Para o grupo das *palavras lexicais*, ocorre um processo bastante distinto.

O conjunto das *palavras lexicais* da língua, por fazer referência direta aos fatos culturais e sociais, e aos elementos físicos do mundo natural, sofre constantes mudanças, acompanhando e adequando-se às transformações, e possibilitando a expressão daquilo que é peculiar de um grupo social, de uma época, ou dos habitantes de um determinado território. Essa mudança lexical dá-se tanto no significante quanto no significado. É mais comum o enriquecimento do léxico a partir de um novo uso de uma forma lexical já existente, conferindo-lhe novo sentido, do que a criação de um novo significante para uma nova designação. É justamente pela capacidade que as palavras lexicais têm de acompanhar a dinâmica sociocultural, por promover sua expressão, que lhes dispensamos maior atenção em nossa análise.

2.2.2 Critérios para a identificação do léxico

Às unidades lexicais atualizadas no discurso denominamos *lexias*, em oposição aos *lexemas*, unidades lexicais do sistema. Sua identificação para posterior sistematização e estudo não é tarefa simples. Já em relação à língua, Vilela (1979) ressaltava que é necessário bastante rigor no processo de isolamento dos lexemas de outras unidades linguísticas que podem ter o valor muito próximo do dos morfemas, ou mesmo constituírem sintagmas fixos, não sendo, neste caso, adequado seu desmembramento em unidades menores.

Pensar em alguns meios de delimitação pode nos ajudar a decidir qual a direção que nosso processo de identificação tomará. Conforme expõe Biderman (1978, p. 104), três critérios podem ser notados entre os vários utilizados pelos linguistas: o critério *fonológico*, o

gramatical (morfossintático), e o *semântico*. A imprecisão, no entanto, resultante da aplicação de apenas um desses critérios, isolado, deve ser atentamente observada.

Mesmo sendo um falante capaz de, quando solicitado a falar pausadamente, espaçar a pronúncia das palavras justamente em seus limites exatos, o critério fonológico torna-se frágil pelas pausas que, na fala, muitas vezes não são feitas entre palavras. Num único segmento fônico, no português brasileiro, por exemplo, estão compreendidas muitas vezes duas ou três palavras dicionarizadas, como no segmento “ele é alto”, que pode ser pronunciado naturalmente como e.λɛ.a'w.tu.

Seria pertinente, então, a adoção de um segundo critério, aliado ao primeiro. O critério gramatical, funcional, poderia ser então agregado ao critério formal fonológico. Mas a combinação desses dois critérios não nos poupará de imprecisões e incompatibilidades: há casos em que um segmento fônico constitui uma palavra que, por critérios gramaticais poderia ser decomposta em duas, como é o caso de *no*, desdobrável em *em* e *o*. Biderman (1978, p. 110) ainda aponta para casos como “tem trabalhado”, em que *tem* e *trabalhado*, isolados, assumem sentidos completamente distintos do conjunto, de significado só expresso pelo segmento completo.

Chegamos à conclusão, em acordo com Biderman (1978, p. 119), de que “[...] só a dimensão semântica nos fornece a chave decisiva para identificar a unidade léxica expressa no discurso”. Portanto, somente quando levamos em consideração o critério semântico-discursivo, aliado aos demais, podemos ter por completa a abordagem da lexia para sua delimitação. Sobretudo para a análise discursiva, é em torno de um núcleo semântico que reunimos estruturas lexicais ora reconhecíveis por sua unidade formal, ora por seu caráter funcional na composição de um determinado sentido no enunciado.

A segmentação promovida pelas ciências da linguagem serve à análise linguística e discursiva, mas como bem lembra Biderman (1978, p. 121), “[...] na realidade primeira da fala, o que existe, de fato, são apenas enunciados. [...] Assim, quando isolamos o signo linguístico para estudá-lo enquanto lexema, por razões metodológicas, isso não significa que não precisemos partir das realizações discursivas.”

Ao considerarmos, na delimitação das lexias, seu caráter semântico-discursivo, devemos entender que esse caráter não é dado pelo sistema, nem é um padrão universal como a

funcionalidade das palavras gramaticais. O caráter semântico-discursivo de uma lexia é precisado somente na relação com as demais, com as quais forma uma cadeia num determinado enunciado do qual não só aspectos linguísticos, mas aspectos extralinguísticos são formadores da carga semântica das unidades lexicais.

2.2.3 Tipos de lexias

Uma delimitação lexical pautada no caráter semântico-discursivo resultará na consideração de várias lexias compostas por mais de um lexema. Muitas lexias cujo sentido nos faz considerar seu conjunto, fora de um contexto enunciativo (num dicionário, por exemplo) poderiam ser tratadas isoladamente e assim ter seu sentido normal definido. Numa abordagem discursiva são inseparáveis, no entanto, posto que somente o grupo reflete a precisão de sentido a um ponto satisfatório com relação ao atingido no instante da atualização discursiva. Há vários tipos de lexias de acordo com o nível de mudança ocorrida no *lexema* ao se tornar *lexia* num discurso, como ora veremos.

A atualização discursiva de um lexema pode resultar numa lexia estruturalmente equivalente a ele. No entanto, terá seu sentido amplo especificado como podemos ver na atualização de “fogueira” na canção de Rita Lee e Zélia Duncan intitulada *Pagu*, cujos versos iniciais são os seguintes:

Mexo remexo na inquisição
Só quem já morreu na fogueira
Sabe o que é ser carvão

De acordo com a norma, o lexema “fogueira” assume, entre outros, o sentido de “lenha ou outra matéria combustível empilhada, à qual se lança fogo” (Dicionário Aurélio básico da Língua Portuguesa, 1988), mas na canção a lexia “fogueira” assume o sentido de um tipo específico de fogueira, a fogueira da inquisição.

Além da especificação do sentido, a variação da forma do lexema ao tornar-se lexia também é possível, sendo flexionado pela junção de morfema ou remodelado a ponto de originar um neologismo. Exemplo deste último caso é o título de uma canção de Rita Lee, “Menopower”, formado a partir dos lexemas “menopausa” e “power”. A lexia criada assume traços de sentido dos dois lexemas de que se originou, ligando a ideia de poder à menopausa

na construção de uma figura heróica feminina. Combinados, os traços semânticos dos lexemas originais constituem um campo semântico novo e único para a palavra criada.

Essa dinamicidade que um *lexema* adquire ao dar origem a uma *lexia* num determinado discurso pode chegar a um nível em que fica mais delicada a identificação lexical, sendo possível que uma sequência de lexemas origine, no discurso, uma única *lexia*. Levando em consideração as possibilidades de formação lexical a partir dos lexemas, Bernard Pottier (1972) distingue, ao nível da norma, quatro tipos de *lexias* estáveis: as *lexias* simples, correspondentes a um único lexema da língua (“cão”, “cadeira”), as *lexias* compostas, formadas pela junção de dois lexemas para a designação de um elemento único (“guarda-chuva”, “guarda-roupa”), as *lexias* complexas estáveis, formas fixas e recorrentes formadas por duas ou mais *lexias* (“a punhaladas”, “Cidade Universitária”) e as *lexias* textuais, constituídas por orações recorrentes da língua (“quem tudo quer, tudo perde”).

Além dos tipos descritos por Pottier (1972), que contemplam estruturas fixas e recorrentes de sentidos cristalizados, portanto relativas à norma, consideraremos, com relação ao discurso, a noção de *lexia discursiva*, “um enunciado lexicalizado que compõe seu sentido em uma atualização discursiva única” (GIL, 2013).

Certamente as *lexias compostas*, *complexas*, *textuais* e *discursivas* são as unidades lexicais que mais merecem cuidado no instante de sua identificação e delimitação num discurso. Compostas por um conjunto articulado de lexemas, essas *lexias* não podem ser truncadas sob o risco de não mais expressarem o sentido legítimo manifestado no enunciado em questão.

Ao identificarmos as *lexias* relevantes da canção *Pagu*, de Rita Lee e Zélia Duncan, com o objetivo de selecionarmos aquelas que caracterizam a imagem de mulher construída no discurso, encontraremos “sou mais macho que muito home”, uma *lexia textual* que só em sua integralidade é capaz de expressar o sentido que caracteriza a imagem de mulher cuja voz enuncia.

É imprescindível, portanto, que consideremos, em primeiro lugar, o sentido que a *lexia*, ou o conjunto de *lexias*, evoca no enunciado. Segundo Biderman (1978, p. 124), “para segmentar o todo nas suas partes constituintes – as unidades léxicas – temos que considerar a articulação e o significado globais do enunciado e até mesmo do discurso”.

2.2.4 Agrupamento do léxico: os campos léxico-semânticos

A análise lexical como instrumento para um estudo crítico do discurso constrói-se em torno do sentido sobretudo. O agrupamento das lexias de um enunciado deverá, portanto, obedecer a critérios semânticos e dará origem aos campos léxico-semânticos. De acordo com a definição de Vilela (1979, p. 60), “o campo lexical é um paradigma lexical formado pela articulação e distribuição de um contínuo de conteúdo lexical por diversas unidades existentes na língua (palavras) e que se opõem entre si por meio de traços simples de conteúdo (semas)”.

Assim, as lexias de um discurso possuem traços de significados, os *semas*, que determinarão seu agrupamento em campos. É o conjunto de semas de uma lexia, ou seu *semema*, e não sua configuração gráfica ou fonética, que a caracterizam, na perspectiva da análise semântica. O que uma lexia nos apresenta de significativo para seu agrupamento, portanto, não é sua estrutura, sua forma, mas seu conteúdo semântico:

A análise componencial ou sémica aparece como resultado do “caráter analisável” das unidades da língua quanto ao seu conteúdo. Aos elementos mínimos de conteúdo das unidades linguísticas dá-se o nome (consoante as escolas) de *figurae* (content), componentes (ou traços) semânticos (ou sémicos), semas, marcadores semânticos, etc. Os semas (ou traços sémicos) caracterizam todo e qualquer lexema de que se compõe o léxico duma língua.” (Vilela, 1979, p. 24)

Um lexema como *santa*, por exemplo, pode ter manifestações discursivas completamente distintas, o que daria origem a lexias distintas, como a “santa” que designa uma imagem feminina religiosa, ou a “santa” que designa uma mulher comum de “bom comportamento”, ingênua e “pura”. São lexias distintas que não podem ser identificadas pelo caráter formal, mas apenas pelo componencial (semântico), que se manifesta no discurso.

As lexias que podem constituir um campo devem ter ao menos um sema em comum. Ainda devem distinguir-se entre si por meio dos semas não partilhados por todas as lexias do grupo, de acordo com Vilela (1979). Vejamos a representação gráfica dessas relações no exemplo seguinte, cujas lexias, em *itálico*, foram extraídas da canção *Elvira Pagã*, de Rita Lee:

Figura 1. Apresentação das lexias (em itálico) e seus semas contidos nos círculos adjacentes.

A figura 1 permite visualizar as relações semânticas das lexias que compõem o campo lexical que denominaremos “Mulher objeto sexual”, de acordo com o sentido que assumem na canção. Notamos que alguns semas correspondem a mais de uma lexia. Ao passo que o sema “mulher objeto sexual” é parte da carga semântica, discursivamente construída, de todas as lexias, há semas exclusivos de cada uma delas que não fazem parte das áreas de sentido comum.

A importância do agrupamento das lexias em campos semânticos é a de deixar evidentes os aspectos de sentido reiterados no discurso por meio do emprego lexical, e ao mesmo tempo dar à vista as oposições semânticas entre as lexias. O sema componente de todas as lexias do conjunto indica seu principal e mais relevante aspecto. É ele que define o grupo, e uma lexia que lhe seja correspondente (ou equivalente a ele) nomeia o grupo, sendo denominada *arquilexema*.

2.3 O léxico no discurso

2.3.1 A especificação semântica

Numa abordagem discursiva, podemos tratar por léxico o conjunto das lexias atualizadas por um indivíduo num enunciado específico, ou num conjunto de enunciados. Ao

tratarmos desse léxico, devemos considerar cada lexia de acordo com as especificidades semânticas adquiridas no discurso em questão. De acordo com Biderman (1978, p. 139), “ao atribuírem conotações particulares aos lexemas, nos usos do discurso, os indivíduos podem agir sobre a estrutura do Léxico, alterando as áreas de significação das palavras. É por isso que podemos afirmar que o indivíduo gera a Semântica da sua língua [...]”.

A análise léxico-discursiva se debruça sobre esses usos específicos do enunciador, levando em conta a carga semântica especificada que as lexias apresentam no discurso. Essa especificidade do léxico no discurso dá-se pela complexidade semântica que a lexia atualizada adquire na presença das outras, somando-se a isso também os dados extralinguísticos da enunciação. Numa cadeia de lexias formada no enunciado, o sentido que cada uma evoca depende de todas as outras presentes no mesmo enunciado. A rigor, é somente dessa maneira que existe a significação: por oposição. O isolamento das lexias e as definições lexicográficas são apenas recursos metodológicos necessários à sistematização do léxico.

As significações ditas léxicas de certos signos são sempre apenas significações contextuais artificialmente isoladas ou parafraseadas. Considerado isoladamente, signo algum tem significação. Toda significação de signo nasce de um contexto, quer entendamos por isso um contexto de situação ou um contexto explícito, o que vem a dar no mesmo...” (HJEMSLEV, 1975, p. 50)

Isolar o sentido de uma lexia, defini-la, o que culmina na elaboração dos campos semânticos, é, portanto, um método necessário do estudo léxico-discursivo.

O nível de ação do indivíduo no sistema léxico está sujeito a variações. Os usos lexicais, numa fala corriqueira, já especificam, mesmo que de forma branda, o sentido das lexias empregadas com relação aos sentidos *standard*, generalizados e registrados nos dicionários de língua. No discurso literário, sobretudo no discurso poético, temos um exemplo de alto nível de atuação do indivíduo no sistema léxico da língua: a apropriação dos lexemas numa obra poética não só promove seu enriquecimento semântico como também é capaz de revolucionar seu sentido a ponto de invertê-lo.

A relação entre o léxico de uso específico e o léxico visto como o inventário das palavras oferecido pelo sistema linguístico pode ser enquadrada na distinção proposta por Coseriu (1979, p. 13-85) entre *sistema*, *norma* e *fala*, representada na figura 2:

Figura 2. Relação entre *sistema*, *norma* e *fala* proposta por Coseriu (1979).

Tendo em mente que, no plano da *fala*, cada atualização lexical consiste, pela especificação semântica adquirida no discurso, numa unidade lexical única e distinta, observamos que o campo das lexias próprias da *fala* deve englobar as do plano da *norma* e as do *sistema*. O plano da *norma* suporta os modelos recorrentes na *fala* – os usos *normalizados* e seus sentidos recorrentes –, e o plano do *sistema*, por sua vez, apresenta apenas o que é forma abstrata indispensável à constituição da *norma*.

Assim podemos concluir, fazendo o percurso inverso, e atentando para a semântica lexical, que o *sistema* comporta o conjunto dos lexemas possíveis na língua, com seus sentidos mais gerais e arquetípicos. A *norma*, em tensão constante com o *sistema* e a *fala*, comporta os modelos de realização enunciativa já recorrentes em grupos sociais ou no discurso de determinados enunciadores trazendo, portanto, uma variedade de unidades lexicais maior que a do *sistema*, dotadas dos sentidos mais usuais a elas atribuídos. De acordo com Biderman (1978, p. 20), “no domínio do léxico os valores semânticos tidos como ‘normais’, e igualmente as associações vocabulares consideradas ‘normais’, são função de sua frequência.”

A *fala*, por sua vez, comporta todos os empregos lexicais discursivos efetivos, sendo assim o maior campo, pois cada emprego de um lexema disponível no sistema da língua gera, na *fala*, uma lexia distinta, dada a especificidade de seu campo semântico, bastante complexo e formado por inúmeros traços de sentido que distinguem a unidade lexical de suas adjacentes.

Diferentemente do léxico inventariado de uma língua, abrangente, o léxico atualizado no discurso revela a visão de mundo de um enunciador, seus valores e ideologias. De acordo com Van Dijk (2003, p. 55-56):

É correto considerar que uma ideologia pode aparecer potencialmente em todas as estruturas da linguagem escrita ou oral, mas, por outro lado, também devemos considerar que são mais recorrentes em uma estruturas do que em outras. É provável que uma ideologia modifique mais o significado semântico e o estilo de um discurso do que a morfologia (estrutura das palavras) e certos aspectos da sintaxe (estrutura das orações), já que estas dependem muito menos do contexto [...].²

É, portanto, pela especificidade semântica que as lexias assumem no discurso que temos a análise lexical como o mais eficaz método para nos aproximarmos, pelo material linguístico, da ideologia e visão de mundo de um enunciador. À especificidade semântica deve-se somar outro fator importante, indicador da ação do indivíduo por meio da língua, e que será discutido no item seguinte, a *escolha lexical*.

2.3.2 A escolha lexical

Dentre as diversas possibilidades oferecidas ao enunciador no que diz respeito à produção discursiva, é no processo de escolha lexical que mais ocorre a sua ação por meio do sistema linguístico. Como já foi dito anteriormente, o inventário lexical de uma língua opõe-se ao conjunto de seus elementos gramaticais por conta de sua amplitude e dinamicidade, oferecendo ao enunciador uma vasta gama de lexemas, dentre os quais ele fará escolhas ao produzir determinado enunciado.

Essas escolhas dependem de uma série de fatores, dentre os quais estão a noção de adequação a um ambiente, a um enunciatário, a um gênero discursivo, e a ideais e objetivos do enunciador e do grupo que representa. São fatores imediatamente individuais de ordem

² “Es acertado considerar que una ideología puede aparecer potencialmente en todas las estructuras del lenguaje escrito u oral, pero, por otro lado, también debemos tener en cuenta que son más habituales en algunas estructuras que en otras. Es más probable que una ideología modifique más el significado semántico y el estilo de un discurso que la morfología (formación de palabras), y ciertos aspectos de la sintaxis (formación de oraciones), ya que éstos dependen mucho menos del contexto [...]”

cognitiva que guiarão a escolha lexical do falante. O léxico é o território em que o falante é livre para atuar sem colocar em choque as estruturas gramaticais do mecanismo linguístico.

Não sendo determinadas pelo sistema gramatical de uma língua, as escolhas lexicais são determinadas então pela perspectiva do falante, o que é fruto de um aprendizado individual que se dá num meio social, e está em diálogo com ideologias e valores vigentes em seu meio. Van Dijk (2003, p. 56) exemplifica bem o processo tendencioso da escolha lexical:

[...] se denominamos alguém “lutador pela liberdade”, “rebelde” ou “terrorista”, optamos por um léxico diferente que depende muito mais da opinião que temos dessa pessoa; essa opinião, por sua vez, depende de nossa posição ideológica e das atitudes que temos diante do grupo e de seus membros.³

Assim, o enunciador não só retrata um objeto de acordo com seus valores e objetivos, mas também atua na construção de uma imagem social dele em conformidade com o caráter da aproximação que dele tem, ou com o que lhe é conveniente expor dessa aproximação. A ideologia calibra o filtro que é a escolha lexical pelo qual passa o objeto ao se transpor para o discurso. O léxico efetivamente empregado no discurso é o produto desse processo de filtragem.

Se um objeto do universo conceptual humano, ou do universo físico, possui várias facetas, vários empregos lexicais podem denominá-lo ou qualificá-lo. Esse conjunto léxico de uso potencial suporta, inclusive, antônimos, o que prova o quão divergentes podem ser os aspectos ressaltados pelo léxico para referenciar um mesmo objeto. No enunciado, acaba-se por empregar a lexia tida pelo enunciador como a mais pertinente ao contexto a fim de legitimar sua ideia.

Para se fazer referencia a qualquer evento empírico, há inúmeras lexias numa língua que podem ser empregadas, salvo quando esse evento se trata de algo próprio de um campo científico fechado, que ainda não recebeu um tratamento dos discursos não tecnicistas, em que provavelmente se criariam lexias distintas para designá-lo.

³ “[...] si denominamos a alguien ‘luchador por la libertad’, ‘rebelde’ o ‘terrorista’, optamos por un léxico diferente que depende mucho más de la opinión que nos merezca dicha persona; esta opinión a su vez, depende de nuestra posición ideológica y de los actitudes que tengamos respecto al grupo y a las personas que pertenecen a él.”

Ao enunciador o que interessa é tratar de apenas alguns dos aspectos do objeto ao qual se refere. O olhar humano é capaz de se direcionar a inúmeros aspectos, de acordo com as necessidades e práticas biológicas, sociais, morais do indivíduo. As lexias eleitas pelo enunciador serão aquelas que melhor reflitam esses aspectos captados pelo seu olhar comprometido com uma herança social e uma capacidade cognitiva condicionadoras, e que sejam consideradas por ele adequadas ao contexto da enunciação.

Já em Bréal (1992, p. 123), datado do final do século XIX, temos que “os substantivos são signos ligados às coisas: eles encerram exatamente a parte da verdade que um nome pode encerrar, parte necessariamente tão menor quanto mais tem de realidade o objeto”. É interessante notarmos como o autor explicita o caráter fragmentador da linguagem, que jamais é capaz de realizar para o homem o que só a presença do objeto realiza.

Reiteramos essa condição da linguagem humana com a seguinte afirmação do mesmo autor: “Mas, se tomo um ser real, um objeto existente na natureza, será impossível a linguagem fazer entrar na palavra todas as noções que esse ser ou esse objeto desperta no espírito. A linguagem é obrigada a escolher” (BRÉAL, 1992, p. 123).

Assim, a escolha lexical deve ser objeto de análise para nós, que buscamos estudar a imagem criada sobre a mulher no discurso da canção de Rita Lee. Os empregos específicos revelar-nos-ão para quais sentidos aponta o tratamento que a enunciativa dá à mulher e ao universo feminino em seu discurso.

A análise semântica desses empregos pretende mostrar a importância da escolha e contemplará a especificação semântica já tratada neste capítulo, outra consequência da atualização do sistema linguístico no discurso.

O estudo lexical associado a pressupostos da ACD contribuirá para a aproximação da abordagem estruturalista do léxico a teorias que contemplem o mecanismo de ação social, que é a produção e recepção discursiva, e nos oferecerá uma visão crítica do léxico das canções já tratado segundo os pressupostos da lexicologia.

3 A mulher na canção brasileira

A referência à mulher, a seu comportamento e suas ações, a seu caráter e a seu papel social faz-se presente na canção brasileira desde os mais remotos registros de versos cantados às mais recentes produções musicais populares. Na canção brasileira, sobretudo na canção produzida para as mídias de grande abrangência desde o início do século XX, como o disco e o rádio, e mais recentemente a internet, as referências à mulher são muitas e dos mais variados tipos, marcando a visão de mundo daqueles que enunciam e influenciando ou reforçando o modo de ver a mulher por parte de seu público.

Muito do que se sabe sobre os cantares populares do período que vai do século XVI ao final do XIX deve-se a crônicas, versos de trovas, cantigas e romances que tratavam do cotidiano popular desse período e dos próprios cancioneiros, que registram letra, mas deixam de lado a notação musical das canções. Por um lado, a inexistência de tecnologia para a fixação sonora da produção desse período impossibilita que tenhamos noções mais precisas das inflexões do canto, dos tipos de ritmo, melodias e harmonias próprios dos gêneros estudados. Por outro lado, quando a possibilidade de gravação surgiu, ela interferiu no caráter da produção popular de que se apropriou, o que impediu a espontaneidade dos registros pelas próprias limitações técnicas dos aparelhos usados pela indústria fonográfica, que exigiam uma adequação do som à capacidade de registro.

Veremos adiante as origens dessa canção urbana e tecnologicamente mediada, que busca nos cantos solos populares seu material constituinte e resulta no samba, primeiro gênero consolidado e apropriado para a gravação em disco e disseminação da canção como produto, levando seus compositores a se profissionalizarem, e dando início a um processo que culminará na bossa nova e se ramificará livremente na tropicália. Será possível verificarmos, em cada um desses períodos, exemplos de imagens da mulher, sempre presentes nas canções, e que refletirão, além do lugar e do papel da mulher na sociedade, também sua atividade exercida no ambiente mesmo da canção, ora como intérprete e musa, ora como compositora e autora de seu discurso.

3.1 Origens da canção

A canção, tomada aqui como gênero exclusivamente urbano, moldou-se a partir de manifestações sobretudo populares e espontâneas, como as modinhas e o lundu, e definiu-se um gênero no período que vai do final do século XIX, quando a gravação sonora mecânica chega ao Brasil, até o movimento tropicalista, de abertura estética e promotor da mistura dos subgêneros já consagrados nacionalmente a gêneros internacionais. Derivando, segundo Tinhorão (2011, p. 63), da “mais antiga forma de monodia vocal-instrumental: a recitação cantada de poemas épicos”, a canção é hoje o principal gênero artístico consumido pelas massas.

As formas de canto que antecederam e culminaram na modinha e no lundu, antecessores do samba e da marcha, são derivadas da arte de trovar praticada nos salões das cortes reais europeias. As trovas, por meio dos jograis, eram entoadas em ambiente externo ao da corte, para as camadas mais populares das cidades e passaram a ser incorporadas e reproduzidas pelos cidadãos. Quando a melodia dos cantos ganha ênfase e passa a concorrer com o texto cantado, começa a se formar uma nova prática, distinta das trovas, em que melodia e letra se equilibram num jogo perspicaz.

De acordo com Caretta (2011, p. 17), “já em meados do século XVI, havia uma distinção na concepção de poesia e letra de música popular, esta compreendida como recreação de tipo urbano. O termo ‘trovador’, que antes designava o poeta cortesão, passa a ser usado como título pelos poetas-músicos populares”.

O canto solo seria a mais forte evidência da adequação das novas formas de canto ao espírito e vida da crescente burguesia urbana. A adequação da melodia cantada ao espírito das letras passa a se dar apenas quando, segundo Tinhorão (2011), o ato de trovar deixa de ser exclusivo do ambiente palaciano, passa a ser praticado pelos músicos de capela e, então, pelos tocadores de violas e guitarras burgueses, até chegar aos “escudeiros e namorados do povo em geral”. A gente do povo usava só uma voz solo, ou, quando muito, a guitarra em acompanhamento. Nos cantos palacianos, em oposição, harmonizavam-se três ou mais vozes.

Uma nova organização social surgia com as cidades, dando origem a um novo gênero discursivo em acordo com seus valores, seu ritmo de vida, as novas possibilidades e costumes.

Nessa nova modalidade de cantar urbano já podemos identificar uma represália ao comportamento libertino feminino.

Nos versos que compõem *Conselhos para bem caçar*, do poeta lisboeta Baltazar Dias, Tinhorão (2011, p. 47) identifica uma cantiguinha colhida da boca do povo e incorporada ao poema que circulou pela cidade no início do século XVI:

Convem à mulher d'agora
temperar-se no falar:
e não ha muito de andar,
porque ir muitas vezes fora
faz a muitos mal cuidar.
E tambem há de atentar
um mote ou cantiguinha,
que a muitos ouço cantar,
que a mulher e a galinha
se percam pelo andar.

Os últimos dois versos, em que a mulher é comparada à galinha, colhidos pelo poeta da boca do povo, sendo uma “cantiguinha” já comum nas ruas, delatam a liberdade feminina, “demasiada” nas grandes cidades.

A participação feminina na composição ou no canto de cantigas é inexistente, ou não recebeu atenção por parte daqueles que compuseram os registros que hoje nos servem de fonte de dados sobre a produção desse período pré-cancionista. A mulher tem lugar apenas como personagem do canto, muitas vezes venerada e tida como musa, nos casos de cantos de galanteio, outras vezes desqualificada e vítima de uma abordagem jocosa, que a categoriza e a inferioriza.

A prática do canto melodioso chegará ao Brasil pelos europeus, assim como os hinos católicos de celebração e catequese, mais melódicos que rítmicos, segundo Tatit (2004, p. 22). Aqui, já havia a música dos rituais indígenas, marcando mais o ritmo do que seu caráter melódico. Mais tarde, chegariam os negros com seus batuques, e da mistura desses três elementos, com maior ênfase no produto dos negros e europeus, começará a se constituir o primeiro gênero de aceitação ampla popular brasileiro, e que encaminhará para o desenvolvimento do samba, cerne da nossa canção: o lundu.

3.1.1 O lundu e a modinha

A “cancionalização” dos batuques dos negros africanos trazidos para o Brasil foi a base para a criação do primeiro gênero de música popular a ser aceito pelas camadas sociais mais privilegiadas. Trata-se do lundu, constituído pela fusão dos batuques dos negros, que seriam predominantes, à melodia e harmonia próprias da música dos brancos europeus, que influenciaram o canto melodioso e o toque da viola. Soma-se a isso, segundo Tatit (2004), o estalar dos dedos típico do fandango ibérico.

O lundu é exemplar da criação de uma música para a diversão a partir das práticas dos rituais dos negros trazidos da África para o Brasil. O gênero era difundido, segundo Tatit (2004), por pequenas peças cômicas teatrais, que se apropriavam desse tipo de dança e canto popular, e o davam ao conhecimento da “classe média nascente”. Sua evolução levou à existência simultânea de duas vertentes do lundu: o lundu-dança, e o lundu-canção. De acordo com Caretta (2011, p. 39), o lundu-canção “continha versos maliciosos e satíricos, com uma melodia alegre, geralmente em modo maior, e um canto dialogado”, e valorizava o caráter falado dos diálogos no canto, incorporando a melodia, mas preservando o ritmo dos batuques.

A modinha, diferentemente do lundu, enfatiza não a marcação do ritmo, mas a melodia, através do canto, que trata de temas amorosos, apresentando “letras românticas e melodias chorosas” (CARETTA, 2011, p. 39), composta em duas partes e em modo menor.

Durante o século XIX, foi o principal gênero musical de temática amorosa. Ela popularizou-se no final do século e ganhou as ruas na voz dos seresteiros. Nesse período adquiriu bastante prestígio e, nas décadas de 1920 e 1930, uma nova geração de compositores retomaria a tradição da modinha sob o nome de canção sertaneja, valsa-canção, tango-canção, mantendo as suas influências no desenvolvimento da canção popular. (CARETTA, 2011, p. 39)

Na segunda metade do século XVIII, um mulato tocador de viola recebe destaque no papel da disseminação da modinha brasileira. Domingos Caldas Barbosa, tendo ido do Brasil para Lisboa, passa a entoar, acompanhado da viola, além da modinhas, os lundus e entremezes de sua própria autoria, ao estilo desenvolvido aqui no Brasil.

Chegou-se a acreditar que a modinha teria vindo para o Brasil trazida de Portugal justamente por ter sido lá o ambiente de atuação de Caldas Barbosa, responsável pela

estilização, estabilização e disseminação do gênero. No entanto, o que o cantor praticava na corte lisboeta teve origem no Brasil, e os cantos populares deste país já haviam tomado os rumos que levariam à constituição da modinha.

Em algumas modinhas de Caldas Barbosa encontramos referência à amada e aos sentimentos que ela provoca em seu amante. Em *Liberdade* (CALDAS BARBOSA apud TINHORÃO, 2004, p. 191) fala-se da mulher que declara amor, mas quer, na realidade, um escravo, ou seja, um homem apaixonado que lhe sirva:

Se alguma de amor vos fala
ah! fugi-lhe, não amais
não he senão apetite
de ter hum escravo amais

Encontramos também em suas composições a referência à beleza física e ao comportamento gracioso da mulher, esteja meiga, sendo engraçada, ou ainda enfadada, como em *Belezas de Nerina* (CALDAS BARBOSA apud TINHORÃO, 2004, p. 197):

Quem vir a Nerina
repare nella,
q'outra mais bella,
não ha de ver.

Tem minha amada,
graça infinita,
e mais bonita
não há ninguém

Quando está meiga,
hé engraçada
ainda enfadada
mil graças tem
[...]

A modinha e o lundu, primeiros gêneros consolidados tipicamente urbanos da canção popular conforme Tinhorão (2011, p. 143), serão as bases para a formação da canção brasileira do século XX, sendo preservadas pela indústria fonográfica muitas vezes fundindo-se a gêneros estrangeiros e modificando-se segundo as exigências do mercado e do público consumidor das classes médias. Mas é o samba, de origem das casas das tias do Rio de Janeiro, o gênero predominante e fundamental para a evolução que a canção terá até a bossa nova, que culminará no rompimento de paradigmas efetuado pela tropicália.

3.1.2 O samba e a marcha

O samba e a marcha podem ser considerados os primeiros gêneros tecnologicamente fixados da canção originalmente urbana, compostos por elementos que permearão necessariamente toda a canção brasileira produzida para as mídias até os tempos atuais. Segundo Tinhorão (s.d. a, p. 17):

Esses gêneros de música representaram, na verdade, a contribuição cultural das primeiras camadas de caráter realmente urbano do Rio de Janeiro. Até então, o que havia era a música operística da elite (que eventualmente cultivava a valsa e a modinha), os gêneros estrangeiros das polcas, *shottishes* e quadrilhas, importados para uso das camadas médias e “populares”, e, finalmente, o batuque, de sabor africano, exclusivo dos negros que formavam o grosso da camada mais baixa, mas aos quais não se poderia chamar de povo.

Ao buscarmos as origens do samba que serviu à nascente indústria fonográfica, voltamo-nos à cidade do Rio de Janeiro do início do século XX em que, por conta da repressão realizada pelo estado, os lugares mais seguros para a realização de reuniões dos imigrantes negros vindos do recôncavo baiano eram as casas das famílias dos mais bem sucedidos membros dessas comunidades, que Tinhorão (1998) caracteriza como “verdadeiros centros de diversão popular”, dentre as quais recebe especial atenção a casa de Tia Ciata.

Chamavam-se “tias” as mulheres dessas famílias mais bem sucedidas, gozando de boa condição social na comunidade, capazes de oferecer cuidado e conforto aos seus apadrinhados. Os casarões por elas alugados possuíam quintal ao fundo, sala na parte da frente e, entre esses ambientes, longo corredor que passava pelos quartos e cozinha. Segundo Tinhorão (1998, p. 276), essa disposição “permitiria, nos dias de festa, a reprodução exata da realidade dos participantes em projeção socio-cultural”, pois:

[...] na sala ficavam os mais velhos e bem-sucedidos, que constituíam o partido alto da comunidade, cultivavam seus versos improvisados entre ponteados de violão, lembrando sambas sertanejos de roda à viola; os mais novos, já urbanizados, tiravam seu samba corrido cantando em coro na sala de jantar, aos fundos, e no quintal os brabos amantes da capoeira e da pernada, divertiam-se em rodas de batucada ao ritmo de estribilhos marcados por palmas e percussão.

Foi de uma dessas reuniões em casa de Tia Ciata que surgiu a primeira composição a ser gravada e lançada em disco como “samba carnavalesco”, denominado *Pelo telefone*, de

1916. Tinhorão (1998) aponta o registro da música, em nome de Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga, na Sessão de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, como indício do processo de profissionalização dos autores das canções.

Podemos ver numa outra canção de Donga, *Este meio não serve*, feita em parceria com Noel Rosa, a referência à mulher que se desprende do lar e se insere nos meios sociais das ruas da cidade, ambiente próprio dos homens e das mulheres marginalizadas:

É feio! É feio!
Menina de família
Andar metida em certo meio
(É muito feio!)

[...]

Quando a menina travessa
Dá palpites numa roda
Papai tem dor de cabeça
Mas mamãe não se incomoda

A represália à atitude liberal da “menina de família” está nas primeiras estrofes da canção, que classificam o ato da participação feminina da vida pública como “feio”, algo próprio de uma menina “travessa”, que causa, dando “palpites numa roda” a dor de cabeça de seu pai. Vê-se, na letra dessa canção um reflexo de uma sociedade urbana que não aprova a participação da mulher na vida pública. Esse tema concorda com o da cantiguinha contida no já citado poema *Conselhos para bem caçar*, em que se desqualifica a mulher que ocupa o espaço público, a rua.

Com a indústria do disco, compositores populares passariam a ver na produção de canções a serem gravadas uma importante fonte de renda e estabilidade. Sua participação no mercado fonográfico lhes proporcionaria uma ascensão econômica e social e seria incentivo de produção, registro e procura das casas de gravação por parte dos cidadãos que compunham essas comunidades praticantes dessas atividades musicais como lazer. A tomada de consciência dos compositores de que sua produção deixava de ser algo efêmero para poder ser registrada e comercializada como mercadoria pela indústria do disco levou, certamente, a modificações estruturais daquele gênero que se praticava nas casas como lazer.

A própria limitação de tempo de gravação de um disco, a necessidade de fixação de uma letra condensada para ser apresentada à gravadora, são algumas das condições para que

as criações originadas de uma prática desinteressada e espontânea de diversão, que se tinha até então nos casarões das tias, passasse a servir ao mercado e pudesse ser registrada e pertencer a um autor.

O aproveitamento desse samba de partido alto pelas casas de discos não se deu por fatores arbitrários. O produto das classes mais baixas, base para a fabricação de discos que seriam vendidos a classes mais abastadas, era o único que se adequava às limitações técnicas da gravação mecânica: “centralidade na melodia e letra emitidas pela voz e participação cuidadosamente controlada, em termos de volume, ritmo e densidade timbrística, de instrumentos de corda (violão, bandolim e cavaquinho) e de percussão” (TATIT, 2004, p. 95).

Essas características do samba de partido alto desenvolvido nas casas das tias foram determinantes para a decisão de transformá-lo num gênero comercializável e tecnicamente reproduzível. E a partir de então, fixaram-se as características básicas, essenciais para o amplo gênero *canção*, que viria a ser, no século XX, a principal e mais assimilada forma artística popular brasileira.

Ao mesmo tempo em que se desenvolvia o samba, a marcha foi criada pela demanda de um ritmo para uma manifestação pública popular, o carnaval. Segundo Tinhorão (s.d. b, p. 121), “o estilo de passeata de ranchos, blocos e cordões estava pedindo um ritmo marchado, necessariamente binário, com acentuação do tempo forte, e cuja marcação deveria facilitar o avanço da massa dos foliões”

Se a produção de sambas estava nas mãos dos homens provenientes das comunidades marginais do Rio de Janeiro, a marcha, por sua vez, teve como principal criadora uma mulher, Chiquinha Gonzaga, a primeira compositora feminina da canção popular urbana a ser reconhecida por um grande público. Apesar de ter formação erudita e ser filha de general, frequentava os ambientes de danças e batuques africanos, como o lundu e umbigada, estando, por isso, entrosada com essa produção popular e percussiva.

A marcha *Ó abre alas*, que compôs em 1899, foi a obra de inauguração do gênero, “declaradamente inspirada na cadência que os negros imprimiam à passeata, enquanto desfilavam cantando suas músicas ‘bárbaras’” (TINHORÃO, s.d. b, p. 119). Mas a marcha teria então que esperar pelo menos vinte anos para se vulgarizar, ser difundida e definitivamente incorporada ao carnaval. Na década de 1920, então, seus compositores, da

classe média, teriam como inspiração maior os exemplos da marcha portuguesa divulgada no Brasil, e o ritmo do *ragtime* americano, segundo Tinhorão (s.d. b), em vez de a canção criada por Chiquinha Gonzaga em 1899.

Quando, nos anos 1930, o carnaval é institucionalizado a maior festa brasileira, as marchas e os sambas carnavalescos passam a ser seus maiores representantes musicais. A produção de marchas antecedia em meses a festa e cessava junto dela, quando entravam em voga canções melancólicas, de despedida e sofrimento, promovendo a neutralização da euforia presente nas marchas de carnaval, tanto em suas letras como na melodia e harmonia a elas articulada. De acordo com Tatit (2004, p. 97),

Para o carnaval, eram propostas as já comentadas “canções de encontro”, com melodia contendo temas recorrentes, centrada no refrão e com letra celebrando a união do enunciador ou dos personagens com seus objetos e seus valores. A compatibilidade era tão assegurada – como ainda o é até hoje – pelo fator identidade, que faz com que um tema melódico se integre a seu semelhante e represente, assim, as mesmas interações que, na letra, aproximam sujeito de objeto (por apropriação). A alegria provocada pelas marchinhas e pelos sambas carnavalescos provém em geral desse duplo encontro confirmado em ambas as faces da canção.

As letras de muitas marchas viriam a desqualificar a imagem da mulher por serem fruto de uma ótica masculina, reflexo dos valores de uma sociedade patriarcal. Um bom exemplo é *Maria Escandalosa* (1955, apud BASTOS, 1965, p. 383), cujos autores são Armando Cavalcânti e Klecius Calças:

Maria Escandalosa
Desde criança sempre deu alteração
Na escola, não dava bola
Só aprendia o que não estava na lição
Depois a Maria cresceu
Juízo que é bom encolheu
E a Maria Escandalosa
É muito prosa
É mentirosa
Mas é gostosa (bis)

Hoje ela não sabe nada
De História, de Geografia
Mas seu corpo de sereia
Dá aulas de anatomia.

Compositores de renome como Ary Barroso, por exemplo, foram autores desse tipo de marcha. Tendo criado clássicos da era de ouro do rádio, como a exaltante nacionalista *Aquarela do Brasil*, foi também autor da marcha *Dá nela*, cuja letra naturaliza a violência física como meio de punição à mulher que fala publicamente de seu parceiro:

Esta mulher
Há muito tempo me provoca
Dá nela! Dá nela!

É perigosa
Fala mais que pata choca
Dá nela! Dá nela!

Fala, língua de trapo
Pois da tua boca
Eu não escapo

Agora deu para falar abertamente
Dá nela! Dá nela!

É intrigante
Tem veneno e mata a gente
Dá nela! Dá nela!

Mas o caráter machista e violento da canção de Ary Barroso não passou despercebido nem aos compositores de sua geração: essa canção gerou uma canção-resposta de autoria de Sinhô, intitulada “Dá nele”, em que as injúrias dirigidas à mulher na primeira canção são atribuídas ao caráter maldoso de certo tipo de homem:

Não tens razão
Pra falar mal da mulher
Dá nele! Dá nele!
Isto é paixão
Porque ela não te quer
Dá nele! Dá nele!

Ela não teme
Que chames "língua de trapo"
Pois que o povo conhece
As maldades do farrapo

Por isso mesmo
Muito tens que apanhar
Nas vistas de toda gente
Pra língua endireitar

3.2 A era de ouro do rádio

No início, a recepção do rádio estava restrita àqueles que possuíam dinheiro para comprar os caros aparelhos, e pagar uma mensalidade que sustentava as emissoras. A popularização do rádio só se deu quando a recepção passou a ser gratuita e a programação bancada por anúncios publicitários. A abrangência de grandes públicos veio a favorecer a divulgação da produção de música popular já apropriada e moldada pelas casas de discos. Transformado em artigo de consumo, mais acessível às classes menos abastadas do que o gramofone e os discos, o rádio veio ao encontro da política do governo de Getúlio Vargas, entre os anos 1930 e 1945, que visava incentivar a produção brasileira e ampliar o mercado interno.

A incorporação da Rádio Nacional do Rio de Janeiro pelo Estado e a adesão de ouvintes de todo o território brasileiro possibilitou a execução dos gêneros consolidados entre as primeiras décadas do século e seu desenvolvimento. Com os programas ao vivo, em que os intérpretes eram acompanhados pela grande orquestra da casa, cantores e cantoras passaram a ser ídolos dos ouvintes, entoando sobretudo o samba-canção, em que a voz é o elemento de maior evidência. O poder unificador do rádio e o caráter sedutor da canção possibilitaram, pela primeira vez, através dessa mídia terciária⁴, sincronizadora e de longo alcance, a criação de massas.

Foi com o apogeu do rádio que um dos mais significativos compositores brasileiros se fez conhecer por todo o território nacional: Dorival Caymmi. Construindo uma Bahia bela e generosa em suas canções, cantou também suas mulheres em obras como *Dora* e *Lá vem a baiana*. Para elas, Caymmi dirige um olhar contemplativo. Suas mulheres são publicamente sensuais, independentes, e nem por isso repreendidas como no samba de Donga. As mulheres de Caymmi, segundo Risério (1993, p. 86)

[...] estão afastadas da figura tradicional da doméstica ou do padrão casamenteiro. Não há lugar para emílias e amélias nos sambas Caymmianos. São mulheres que, premiadas pela beleza e pela sensualidade, conhecem o

⁴ Os tipos de mídia podem distinguir-se em três, de acordo com o aparato tecnológico presente entre fonte do estímulo e seu receptor. A mídia primária é o corpo humano, do qual emanam estímulos de alcance limitado. As mídias secundárias são aparatos extracorpóreos capazes de amplificar o alcance do estímulo, que atinge diretamente o receptor. As mídias terciárias, por sua vez, compreendem um aparato que capta o estímulo e o envia a outro que o amplifica, podendo estar o segundo a uma enorme distância da fonte do estímulo (Baitello Jr, 2001, 1999).

poder que têm. Conhecem e usam: o poder do corpo. E circulam com independência [...]

Mas a independência feminina idealizada por Caymmi para a mulher baiana não se refletia nos meios de produção da canção radiofônica. Para a mulher, o que o rádio proporcionou em termos de participação na produção musical foi a possibilidade de assumir o papel de intérprete que antes não desempenhava na indústria do disco. Nomes como Emilinha Borba, Aracy de Almeida e Isaurinha Garcia compunham o grupo de cantoras de voz potente, feminina e encorpada, cujo canto sonorizava os lares brasileiros nas décadas de 1930 a 1950.

Mas as grandes damas da voz não davam corpo a letras próprias, e sim a composições de homens, que muitas vezes contribuíam para a formação de uma péssima imagem do gênero social feminino. Segundo Santa Cruz (1992, p. 16), “muitas das ‘cantoras do rádio’ e algumas da atualidade – sem qualquer consciência crítica – emprestaram seus talentos vocais à difusão de canções totalmente depreciativas da imagem feminina, reiterando preconceitos morais, religiosos e culturais da sociedade contra a mulher”.

Não raro, uma bela voz como a de Aracy de Almeida entoava letras como a de *O maior castigo que te dou*, de Noel Rosa, lançada em 1937 (apud FAOUR, 2008, p. 36), em que um “eu” masculino pressupõe que a mulher à qual se dirige gosta de apanhar, e decide castigá-la, não violentando-a fisicamente, mas moralmente, denunciando seus “instintos perversos”:

O maior castigo que eu te dou
É não te bater, pois sei que gostas de apanhar
Não há ninguém mais calmo do que eu sou
Nem há maior prazer do que te ver me provocar
Não dar implicância à tua implicância
Muito pouco me custou
Eu vou contar em versos
Os teus instintos perversos
É esse mais um castigo que eu te dou

A hegemonia masculina no campo da composição das canções do período levava à exclusividade do ponto de vista masculino nas letras cantadas tanto por homens quanto por mulheres. De acordo com Faour (2006, p. 22),

Os amantes, até cerca de 40 anos atrás, em 90% de nossas músicas, eram frustrados. Ou porque o casamento não funcionava, ou porque a saudade do

outro estava sempre “machucando com jeitinho”, ou dilacerando de uma vez as “palmas febris dos corações”.

A culpa era de quem? Na maioria das vezes da mulher, é claro, que quase nunca prestava. Não vamos esquecer que, até o final dos anos 50, 99% das canções eram compostas por homens, mesmo aquelas gravadas por cantoras. Também não eram raras as canções que traziam de lambuja uma sede voraz e iminente de vingança. Um desespero! E não é que esse tipo de letra fazia sucesso? Muito sucesso.

As marchas e sambas de carnaval terão lugar especial nas chanchadas cinematográficas dos anos 1940 e 1950, estreladas por Oscarito, Grande Otelo, Dercy Gonçalves. Os números musicais, herdados dos teatros de revista, irão garantir a presença dessas canções de ritmo mais marcado e andamento acelerado nos filmes sonoros da Atlântida e da Vera Cruz.

Emilinha Borba, no filme *Entrei de gaiato* (1959), dirigido por J. B. Tanko e produzido pela Herbert Richers, conduz um número em que canta a marcha *Menina direitinha*, cuja letra “denuncia” os comportamentos indevidos à menina que “pensa no futuro” e “não dá desgosto pro papai”:

Menina direitinha,
Que pensa no futuro,
Não chega tarde em casa
Nem namora no escuro.

Não anda em garupa de lambreta,
Sem ordem da mamãe ela não sai,
Ai, ai, ai, menina,
Cuidado pra você não dar desgosto pro papai.

Na segunda metade dos anos 1950, com o desenvolvimento da bossa nova, a violência deixará de ser associada à mulher nas letras das canções. No entanto a desilusão amorosa do homem diante da amada, a tristeza e a infelicidade serão muito cantadas, e a distância da mulher, ser sublimado, será a causa da tristeza masculina.

3.3 A bossa nova

Nos anos 1950 a canção popular estava saturada de enxertos rítmicos vindos de outros países. A chegada de canções estrangeiras por meio do disco e do rádio, as versões brasileiras

para as canções de outros países e a orquestração com que o rádio e as casas de disco envolveram as composições populares levaram o samba-canção a se tornar algo extremamente melódico, melancólico e dramático, o que era reforçado pelo canto arrastado de vozes como a de Vicente Celestino e Nelson Gonçalves.

Em contraposição aos excessos a que chegou o samba-canção, a bossa nova, cujo cerne são a interpretação de João Gilberto e as composições de Tom Jobim, constituirá uma triagem estética, segundo Tatit (2004), na canção brasileira. O canto joãogilbertiano e a complexidade das harmonias das composições bossanovistas têm forte influência do cool jazz norteamericano que chegava ao Brasil pelos músicos que, de acordo com “lá [nos EUA] se reciclavam, pelos discos, mas sobretudo pelo cinema” (TATIT, 2004, p. 48). Além da sintonia com a produção norteamericana arrojada do jazz, a bossa nova era a sonoridade perfeita para o impulso modernizador de Juscelino Kubitschek.

Se no campo sonoro o maior êxito da bossa nova foi amenizar os excessos da voz que canta e sintetizar a complexidade harmônica do jazz e o ritmo do samba num violão, no campo ideológico, as letras das canções da bossa nova trataram com amenidade a cidade do Rio de Janeiro, as tristezas, as paixões, e pintaram com tons pastéis a imagem da mulher.

Assim como nos sambas e nas marchas, nas canções bossanovistas a imagem da mulher será quase que exclusivamente construída pelos compositores homens. Nas letras de canções de Vinícius de Moraes e de Carlos Lyra a mulher já não é mais merecedora da violência física, nem é taxada de traídoeira. Ela é sublimada, e sua imagem é nutrida com a delicadeza da flor, inspirando desejos virtuosos, de carinho e amor, como na canção *Coisa mais linda*, gravada no LP *João Gilberto* (1961):

Coisa mais bonita é você
Assim,
Justinho você, eu juro,
Eu não sei porque você.

Você é mais bonita que a flor
Quem dera
A primavera da flor
Tivesse
Todo esse aroma de beleza
Que é o amor
Perfumando a natureza,
Numa forma de mulher

Porque tão linda assim não existe
A flor
Nem mesmo a cor não existe
E o amor
Nem mesmo o amor existe

Mas mesmo tão venerada, continuará sendo responsável pelo sofrimento do homem quando a relação de amor se acaba. E só haverá uma visão divergente dessa quando a mulher mesma compuser suas próprias canções. Aí então ela terá a oportunidade de expressar seu ponto de vista, de tratar das questões latentes em seu universo, através da música popular. Nesse sentido, duas mulheres merecem destaque no cenário da canção da década de 1950: Dolores Duran e Maysa. Segundo Santa Cruz (1992, p. 25),

A partir delas, muda radicalmente a concepção segregacionista relativa ao desempenho feminino na arte de compor em pé de igualdade com os homens. Essas duas mulheres propiciaram, às que lhes sucederam, mais oportunidades de atingir os espaços fechados das gravadoras e divulgadoras. Apesar de terem sido reconhecidas por seus talentos artísticos, o grande mérito (que nunca lhes foi devidamente reconhecido) consiste em terem imprimido uma nova linguagem poética do desenlace amoroso, tema muito comum na canção popular. Elas usaram e abusaram dessa temática sem se utilizarem de beligerância, como era de praxe entre os seus contemporâneos compositores.

A participação ativa da mulher na canção como compositora e intérprete terá a maior liberdade possível ainda mais adiante, a partir do final da década de 1960, com um movimento de mistura da canção brasileira, já prototipificada pela bossa nova de João Gilberto. O tropicalismo, promovendo a deglutição antropofágica das maiores tendências norteamericanas e inglesas do *rock* e do experimentalismo eletrônico, promoverá também a transgressão comportamental do autor e intérprete de canções, tanto no modo de compor as letras, nos temas abordados, quanto no comportamento em palco e na construção do artista como *persona* pública.

Nesse campo, nos finais dos anos 1960, duas mulheres tropicalistas irão se destacar: Gal Costa, pelo comportamento transgressor no vestir e no cantar jamais vistos no Brasil em uma mulher da canção popular, e Rita Lee, a integrante feminina do grupo *Os Mutantes*, essencial para a estética sonora e visual subversivas que o tropicalismo propunha.

3.4 Mistura e transgressão tropicalistas

Depois do processo de “saneamento” feito pela bossa nova de João Gilberto, jovens que beberam de seu apuro estético irão se engajar num processo que integrará à canção as tendências internacionais do *rock*, sem deixá-las intactas pela tradição dos ritmos e sonoridades brasileiros desenvolvidos a partir da cultura dos negros e europeus nos séculos anteriores. Segundo Tatit (2004, p. 58), o tropicalismo

Cumpria, na verdade, a parte que lhe coube do principal postulado da bossa nova: “Outras notas vão entrar”, já que o movimento de Tom Jobim e João Gilberto se encarregara da outra parte: “Mas a base é uma só”. Enquanto a bossa nova elaborou a triagem e a decantação da música popular brasileira, o tropicalismo promoveu a mistura e a mundanização do gênero [...].

O tropicalismo partiu mais de uma confluência de anseios dos que participaram do movimento com as tendências da indústria da música *pop* internacional do que de um conjunto de objetivos determinados e preestabelecidos pelos seus protagonistas. Transgredir e contestar o estado de diversos elementos da sociedade brasileira, desde a própria bossa nova, que seria um ponto de partida para o movimento, até o comportamento social e os valores tradicionais médios brasileiros, foi a principal preocupação dos tropicalistas, que perpassava todos os seus fazeres artísticos.

A transgressora estética sonora tropicalista tem dois grandes responsáveis: o maestro Rogério Duprat e o grupo *Os Mutantes*. De formação erudita, Duprat articulou a orquestração do álbum-manifesto *Tropicália, ou Panis et circencis* (VELOSO et al., 1968) aos sons inovadores e instrumentos elétricos e eletrônicos que o trio paulistano, composto por Rita Lee e os irmãos Arnaldo e Sérgio Dias Baptista, trazia como contribuição ao movimento, antenado com as mais recentes tendências do *rock and roll* inglês.

O encontro principal entre os baianos e os Mutantes se deu quando Gilberto Gil os conheceu, apresentados por Duprat, e decidiu colocá-los na execução de “Domingo no parque”, uma das canções-marco do início da *tropicália*, classificada em segundo lugar no III Festival de Música Popular Brasileira, transmitido pela TV Record, em 1967. Segundo Calado (1997, p. 126),

Gil encontrou no grupo o que precisava para se aproximar mais do universo pop. Não só as roupas, mas até o jeito de falar e o comportamento de

Arnaldo, Rita e Serginho eram diferentes dos conjuntos musicais que ele conhecera até aquele dia. Os Mutantes pareciam roqueiros ingleses da geração Beatles, em versão brasileira.

A incorporação do rock estava em perfeito acordo com a necessidade e possibilidade de transgressão tropicalistas. Só ao gênero musical norteamericano representativo da juventude daquela época cabia a rebeldia e o desacato à moral e às convenções das instituições que promoviam a canção e a vida social no Brasil. Se o movimento musical tropicalista buscava um comportamento social incisivo e capaz de romper paradigmas, só encontraria coerência ao se servir do *rock and roll* na construção de seu contexto sonoro, único gênero popular realmente capaz de comportar tais atitudes. Não à toa, ele muitas vezes é citado muito mais como uma forma de “comportamento” do que como um padrão musical.

Um movimento organizado como tal teria na imagem de seus artistas o reflexo dessa ousadia e transgressão. E as mulheres que dele fizeram parte não só terão a liberdade de transgredir os limites impostos às mulheres na música e na sociedade, como se empenharão insistentemente nessa conquista.

Se Gal Costa, como intérprete das revolucionárias canções de Caetano e Gil, adotou uma postura vocal agressiva ao modo de Janis Joplin e um visual chocante para o final dos anos 1960, com cabelo *blackpower* e elementos próprios da cultura negra desenvolvida no Brasil, como as roupas com espelhos usadas em rituais religiosos, Rita Lee, além de ousar no figurino apresentando-se vestida de noiva grávida, de calças *jeans* ou vinil, contribuiu como compositora de canções debochadas, bem de acordo com o tom descontraído que *Os Mutantes* propunham, sendo uma peça rara nos meios predominantemente masculinos da composição.

É da tendência tropicalista para a liberdade de assimilação e necessidade de transgressão que surge, então, a possibilidade de atuação no cenário da canção popular a mulher que será, a partir dos anos 1970, já quando está encerrado o movimento, a principal e maior roqueira brasileira. Rita Lee transitará por diversos gêneros musicais nos anos 1980 e terá, nos anos 2000, construído um legado importantíssimo para a constituição de uma imagem da mulher na canção, diferente daquela que vinha sendo sustentada há décadas pelos compositores homens, que ofereciam um ponto de vista muito comprometido com seus valores tradicionais e machistas.

4 A trajetória de Rita Lee na canção brasileira

Rita Lee é paulistana, nascida em 31 de dezembro de 1947. Filha de pai norte-americano e mãe descendente de italianos, cresceu no bairro da Vila Mariana com as irmãs Virgínia e Mary Lee. Chegou a ingressar no curso de comunicação da Universidade de São Paulo, mas logo o abandonou para se dedicar àquilo que a definiria como pessoa pública e a rainha do rock brasileiro: a música popular.

4.1 Formação musical

Sua formação musical, apesar de não seguir um caminho preciso, iniciou-se nos tempos de colégio. Mesmo não sendo grande pianista, nem especialista no instrumento, chegou a ter aulas com Magdalena Tagliaferro. Como cantora compôs no início dos anos 1960 o grupo vocal *Tulio's trio*. Em 1963 forma o grupo de jovens cantoras *Teenage singers*. Esses grupos vocais, que se apresentavam em festas de colégios, executavam predominantemente canções tradicionais britânicas. O interesse pelo produto cultural inglês foi o que certamente levou Rita a conhecer e ter interesse pelos mais jovens astros do rock de então: os *Beatles*.

4.2 Os Mutantes e o movimento tropicalista

Foi através das apresentações com seu grupo que conheceu os irmãos Sérgio e Arnaldo Baptista, do trio masculino *Wooden faces*. Fundiram-se, por afinidades musicais, o grupo dos rapazes e o trio feminino, dando origem ao grupo *O'seis*, com o qual Rita fez sua primeira gravação profissional para um disco compacto cujas faixas são as canções *Suicida* e *Apocalypse*.

Com a saída de três dos integrantes de *O'seis*, fixou-se a configuração do grupo *Os Bruxos*, com Arnaldo e Sérgio Dias Baptista, e Rita Lee, que mais tarde, por sugestão do apresentador de TV Ronnie Von, se chamaria “Os Mutantes”.

O novo nome sugerido soou coerente à proposta estética de transformação da canção que o grupo já assumia, e política, de contestação dos paradigmas, que viria assumir logo em seguida ao se unir a Gilberto Gil e Caetano Veloso no movimento antropofágico tropicalista.

Figura 3. Fotografia do trio integrado por Rita Lee, cujo nome *Os Mutantes* substituiu o original *Os Bruxos*.

Fonte: <http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2012/12/20/os-mutantes-2001-479141.asp>

Foi ao pensar o arranjo para *Domingo no parque*, que apresentou no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, que Gilberto Gil recebeu do maestro Rogério Duprat a sugestão de conhecer o trabalho do grupo. O cantor imediatamente incluiu Os Mutantes em sua apresentação, que lhe rendeu a segunda colocação. A execução da canção premiada contribuiu com a projeção nacional dos músicos participantes e a consagração no território da MPB. Junto de *Alegria alegria*, de Caetano Veloso, premiada no mesmo festival, *Domingo no parque* inaugurava uma nova estética, alicerce do movimento revolucionário da canção, de mistura e reinvenção, denominado *tropicalismo* tempos mais tarde.

Os Mutantes, em sua formação original, que incluía Rita Lee, lançaram 5 LPs entre os anos de 1968 e 1972, mas nunca foram grande sucesso de vendas por conta da estranheza causada pelo seu experimentalismo sonoro e estético, que os colocava à margem do usual e

tradicionalmente cultuado na canção de consumo: o canto grandiloquente e os robustos arranjos de orquestra acústica para o samba-canção.

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

A participação de Rita Lee no grupo foi fundamental para o tom debochado e irônico de tudo o que produziam. Deboche e ironia, aliás, foram essenciais para a postura revolucionária e contestatória que os músicos assumiam no período. Em 1972, no entanto, a cantora deixa de participar do grupo, que pretendia seguir o caminho do rock progressivo, mais centrado na instrumentação do que propriamente no caráter cancional das composições. O desfecho da participação de Rita tem como marco o álbum *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida* (LEE, 1972), assinado apenas por ela, mas produzido por todo o grupo.

O fato de que a gravadora Polydor tivesse optado por que Rita assinasse sozinha o último disco feito pelo grupo apontava pelo desejo de que a cantora construísse uma carreira solo, pautada em sua imagem unicamente. Mas o tom dessa imagem ainda não estava dado, visto que o lançamento de *Build Up* (LEE, 1970), disco solo, não delineava a imagem de roqueira que ela viria a construir nos anos seguintes. Apesar de ter forte presença do tom de deboche muito peculiar de Rita, *Build Up* apresenta uma cantora branda, de comportamento tímido e voz delicada. Os novos parâmetros que adotará em seguida, como veremos, serão bem diferentes desses, e definirão a primeira grande roqueira brasileira.

4.3 O grupo *Tutti-frutti*, e a nova imagem de roqueira brasileira

Depois de sair d'*Os Mutantes* e lançar dois discos solo, Rita Lee forma com Lúcia Turnbull o grupo *As cilibrinas do Éden*. Mesmo sem ter lançado um disco sequer nessa fase, é nela que se estrutura uma Rita com postura roqueira, agressiva, aguda, de voz destacada e, além de compositora, instrumentista. Se a complexidade musical que os irmãos Baptista proporcionavam foi, por um lado, deixada para trás com o fim da integração d'*Os Mutantes*, por outro, a complexidade como performer capaz de construir um personagem de si, uma vida pública atribulada e interessante a seu público, e uma obra coerente a isso tudo se deram nesse instante.

Rita Lee se faz, então, uma *personna* feminina que pela primeira vez na história da canção brasileira une três atributos: o domínio da composição, do instrumento e da entoação. Para Tatit (2007, p. 149), Rita é a precursora de uma “nova personagem feminina da canção brasileira – que compõe, canta, executa o acompanhamento, concebe arranjos para a banda, dirige o próprio espetáculo e responde pelo disco enquanto produto final”.

Seguindo a curta duração de *Cilibrinas*, deu-se a formação do grupo *Tutti-frutti*, com o qual Rita Lee lançou 4 LPs, alguns dos quais foram os primeiros êxitos de venda da cantora e emplacaram *hits* até hoje muito executados, como *Ovelha negra*. Merecem destaque no grupo os músicos instrumentistas Luis Sérgio Carlini e Lee Marucci.

O LP *Atrás do porto tem uma cidade* (LEE; TUTTI-FRUTTI, 1974) é o primeiro lançado por Rita Lee e o novo grupo. Dele são as faixas *De pés no chão*, em que Rita dialoga com boatos sobre sua suposta homossexualidade, a psicodélica *Círculo vicioso*, e uma canção que fez grande sucesso na época do lançamento, *Menino bonito*, cujo arranjo teve a inclusão de orquestra sem a autorização de Rita, um dos motivos que a fez romper com a gravadora e ir para a Som Livre, casa responsável pela produção de seus discos até a metade da década de 1980.

O disco seguinte, *Fruto proibido* (LEE; TUTTI-FRUTTI, 1975), é o mais conhecido de Rita Lee com *Tutti-frutti*, por meio do qual tornou-se uma artista nacionalmente conhecida como roqueira. Canções como *Ovelha negra* e *Fruto proibido* tratavam de temas existencialistas como independência e liberdade. São também deste LP duas parcerias de Rita

com Paulo Coelho: a mística *O toque* e *Esse tal de roque enrol*, que emula um diálogo em que fica evidente uma imagem de mãe conservadora oposta a uma filha moderna e rebelde, transgressora ao modo do rock.

Figura 4. Capa do LP *Fruto proibido* (1975).

Entradas e bandeiras (LEE; TUTTI-FRUTTI, 1976), o LP do ano seguinte, traz canções cujas letras respondem a provocações feitas a Rita Lee, contrárias à sua postura de roqueira rebelde no cenário da música brasileira, como *Corista de rock*, *Departamento de criação* e *Com a boca no mundo*. São desta última os versos

Quantas vezes eles vão me perguntar
Se eu não faço nada a não ser cantar
A não ser cantar

Quantas vezes eles vão me responder
Que não há saída a não ser morrer
A não ser morrer

Tenho mais é que botar a boca no mundo
Como faz um tico-tico quando quer comer
Quando quer comer

[...]

No mesmo ano do lançamento deste álbum, Rita Lee foi presa por porte de drogas quando policiais encontraram restos de maconha num cinzeiro em seu apartamento. Evidentemente as drogas eram apenas uma justificativa pública para a prisão de uma figura de comportamento transgressor, não considerada exemplar para seu público pelo governo militar ditatorial brasileiro que, naquele período, perseguiu diversos artistas transgressores como Gilberto Gil na turnê *Os doces bárbaros*. No período em que esteve presa, grávida de seu primeiro filho, sofreu maus tratos, junto com as colegas presidiárias. Elis Regina apoiou Rita nesse período, declarando-se contrária a sua prisão e visitando-a frequentemente.

No ano de 1978, encerrando o período em que era acompanhada pela banda *Tutti-frutti*, Rita Lee lança o LP *Babilônia* (LEE; TUTTI-FRUTTI, 1978). A canção que abre o disco, *Miss Brasil 2000*, reflete a postura debochada de Rita, a partir de agora mais evidente do que a rebeldia agressiva própria de uma roqueira. Construindo a imagem de uma mulher cujo beijo é envenenado e “o corpo é de veludo, as pernas de cetim / A boca é de cereja, os dentes de marfim”, questiona a postura ideológica da representante maior da beleza feminina brasileira: “Será que ela vai continuar uma tradição? / Será que ela quer modificar uma geração?”

Se nos discos de Rita de até então predominava o *rock and roll* como gênero musical, e era evidente a postura de afirmação de sua imagem e com ela a contestação da tradicional imagem de cantora da canção brasileira, a partir do final da década de 1970 e durante toda a década de 1980 acontecerá, nas músicas, uma mistura de estilos que vai do bolero à marcha, sem, no entanto, se deixar completamente o gênero predominante. De marginal, Rita Lee se tornará *pop*. Passará então a ser uma das maiores vendedoras de disco do país, e a fazer viagens nacionais e internacionais realizando espetáculos para multidões.

4.4 A parceria com Roberto de Carvalho, e o *pop*

No final da década de 1970, Rita Lee conhece seu novo parceiro musical e afetivo, o guitarrista Roberto de Carvalho, que participou da gravação de *Babilônia*, e a partir de então passará a exercer uma forte influência musical no trabalho da companheira. O álbum da cantora do ano de 1979 traz marcas dessa nova fase, que se apropria da marcha carnavalesca,

das características da *disco music*, do bolero, sem abandonar o velho *rock and roll*, agora mais brando, mais palatável. Rita Lee deixa o lugar marginal até então ocupado na canção popular, e passa a ser uma estrela *pop*. Viaja com shows de grande proporção pelo país, e tem um público de número comparável apenas ao do “rei” Roberto Carlos.

Do álbum Rita Lee (LEE, 1979) merecem destaque canções como *Chega mais*, *Doce vampiro* e *Mania de você*, em que enuncia-se um discurso sobre o amor, a relação conjugal e o desejo sexual de forma despojada e nunca antes explicitamente tratada na canção de uma compositora e cantora feminina. Em *Elvira Pagã*, do mesmo álbum, põem-se em discussão as imagens de mulher sustentadas pelos homens de uma sociedade machista e opressora do sexo feminino. Verificamos, sobretudo a partir das canções desse disco, o ponto de vista de uma mulher tratando de assuntos de que antes praticamente só homens tratavam nas canções.

O período de maior prestígio comercial de Rita Lee se estenderá até a metade da década de 1980. Seus álbuns lançados nesse período atingiram, até hoje, a vendagem de cerca de 1.500.000 cópias cada álbum. A divulgação de suas canções, nessa época, foi intensa no rádio e na TV, nessa última por meio das trilhas de novelas da Rede Globo, videocliques exibidos em programas como o *Fantástico* e concertos musicais televisivos, como o produzido pela série *Grandes Nomes* (1980), ambos da mesma emissora. Desse modo, são desse período as canções de Rita Lee mais conhecidas e presentes na consciência popular.

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

À primeira metade da década de 1980 segue-se um período de abrandamento das vendas de discos e sucesso popular. São lançados os LPs *Rita e Roberto* (LEE; CARVALHO, 1985), *Flerte fatal* (LEE; CARVALHO, 1987) e *Zona zen* (LEE; CARVALHO, 1988).

4.5 Anos 90: experiência *bossarrock* e menopausa

No início da década de 1990 Rita Lee se afasta de seu parceiro Roberto de Carvalho. Decide realizar uma experiência independente de todo o aparato tecnológico de que sempre fez uso em seus discos e dos arranjos mais elaborados, influenciados sobretudo por Roberto. Sai em turnê pelo país com o *Bossa n'roll*, espetáculo em que, cantando e tocando violão, é acompanhada por mais um único músico. As vendas do álbum homônimo resultante do espetáculo não alcançaram um terço das vendas de seus discos de maior sucesso na década de 1980, mas o experimento rendeu a Rita ótimas críticas, elogiando sua performance vocal e instrumental, e reanimando a artista que, na segunda metade da década anterior, fora bastante criticada pelos últimos álbuns não muito bem sucedidos comercialmente.

Se o álbum *Bossa n'roll* (LEE, 1991) atesta a maturidade artística de Rita, o disco de estúdio que se seguirá a ele, em 1993, terá reflexos de sua experiência fisiológica. Intitulado *Todas as mulheres do mundo* (LEE, 1993), o álbum toma temas do universo feminino explicitamente como unidade que lhe confere coesão. A começar pela canção homônima, que apresenta uma variedade imensa de imagens de mulheres complexas, as canções do disco tocam em temas como a menopausa (*Menopower*), o poder feminino na sedução e dominação sexual e afetiva (*Benzadeusa*), a masturbação (*Deprê*) e a maternidade (*Filho meu*). Ainda sem o parceiro Roberto, Rita dá ao disco uma sonoridade mais pura e pesada, mais próxima do *rock*.

Na segunda metade desta década retomará a parceria profissional e afetiva com Roberto de Carvalho. Farão juntos o disco *Santa Rita de Sampa* (LEE; CARVALHO, 1997) e gravarão ao vivo o *Acústico MTV* (LEE, 1998), disco e *homevideo* pautados nas canções mais populares de sua carreira.

4.6 Anos 2000: avó do rock, *independência e vida*

Os anos de rebeldia e experimentação do início de sua carreira solo, e os discos pop que venderam milhões de cópias em um curto período de tempo possibilitaram que Rita Lee alcançasse a consolidação de uma figura pública e a possibilidade de produção musical

independente, uma tendência geral entre os grandes artistas por conta do fechamento de grandes gravadoras, cuja operação tornou-se inviável depois da internet e da troca online de músicas.

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

Seus dois últimos discos, *Balacobaco* (LEE; CARVALHO, 2003) e *Reza* (LEE; CARVALHO, 2012) têm cada vez mais fortemente refletidos a ironia e o deboche próprios da cantora que, anunciando a aposentadoria dos palcos em 2012, não deixou de fazer seus shows, sempre para grandes plateias, em diversas cidades do país. Seu caráter rebelde e contestador não mudou muito: no mesmo show em que anunciou a aposentadoria, causou polêmica e foi levada à delegacia por contestar, de cima do palco, a ação de policiais violentos que agrediam seus fãs por estarem, supostamente, usando maconha no momento do show.

Tendo se consolidado como cantora e compositora da canção brasileira, sendo a mulher que mais vendeu discos no Brasil, e a quarta maior vendedora de discos nacionais, atrás somente de Tonico e Tinoco, Roberto Carlos e Nelson Gonçalves, Rita Lee é sem dúvida uma enunciativa privilegiada, que tem espaço nos maiores meios de comunicação do país, e a possibilidade de contribuir para a reformulação ou perpetuação de valores e crenças dos grupos de nossa sociedade. Para Tatit (2007, p. 151),

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

Uma amostra de sua obra, analisada a seguir por meio do léxico de algumas de suas canções, numa abordagem discursiva crítica, irá nos proporcionar uma visão do tipo de tratamento que a cantora e compositora confere à imagem da mulher e seu universo.

5 O universo feminino no léxico de Rita Lee

5.1 O estabelecimento do *corpus*

Dentre toda a obra de Rita Lee produzida entre 1968 e 2012, selecionamos um conjunto de 21 canções que tratam da mulher e do universo feminino. A seleção das canções restringiu o período de abrangência do *corpus* para os anos de 1975 a 2000, estando elas distribuídas por 11 dos 21 álbuns de estúdio e uma coletânea de autoria coletiva. Vejamos a seguir o quadro de distribuição das canções selecionadas por álbum:

Quadro 1. Distribuição por álbuns das canções selecionadas.

Canção	Álbum
Esse tal de Roque Enrol	<i>Fruto proibido</i> (1975)
Fonte da juventude	<i>Convocação geral carnaval 78</i> (1977)
Miss Brasil 2000	<i>Babilônia</i> (1978)
Chega mais Doce vampiro Mania de você Elvira pagã	<i>Rita Lee</i> (1979)
Bem me quer	<i>Rita Lee</i> (1980)
Barata tonta Cor de rosa-choque	<i>Rita Lee e Roberto de Carvalho</i> (1982)
Strip tease	<i>Bom bom</i> (1983)
Noviças do vício	<i>Rita e Roberto</i> (1985)
Flerte fatal Pega rapaz	<i>Flerte fatal</i> (1987)
Tipo inesquecível	<i>Rita Lee e Roberto de Carvalho</i> (1990)
Menopower Benzadeusa	<i>Todas as mulheres do mundo</i> (1993)
Você vem Entre sem bater Rebelde Pagu	<i>3001</i> (2000)

As canções escolhidas podem ser agrupadas em dois conjuntos amplos, de acordo com os temas *relação afetiva/sexual* e *caracterização feminina*. No primeiro enquadram-se as canções em que um “eu” feminino enuncia um discurso sobre o seu parceiro afetivo/sexual ou sobre seu próprio comportamento físico e emocional na relação afetiva/sexual. No conjunto

caracterização feminina situam-se as canções em que o enunciador comenta aspectos comportamentais e físicos do “eu” ou de outra personagem feminina. As canções estão, por esses conjuntos, distribuídas da seguinte maneira:

Quadro 2. Distribuição das canções por temas amplos.

relação afetiva/sexual	caracterização feminina
Você vem Entre sem bater Benzadeusa Tipo inesquecível Flerte Fatal Pega rapaz Strip tease Barata tonta Bem me quer Chega mais Doce vampiro Mania de você	Fonte da juventude Rebeldade Pagu Menopower Noviças do vício Cor de rosa-choque Miss Brasil 2000 Esse tal de Roque Enrow Elvira Pagã

A partir desse agrupamento por temas organizaremos nossas análises. Desse modo, poderemos tratar de um conjunto de canções, comparando aspectos da imagem feminina em uma e outra canção, verificando recorrências e mudanças.

5.2 Os campos léxico-semânticos

Nas letras das canções selecionadas para análise identificamos 188 lexias, que organizamos em 9 campos semânticos. Cada campo abriga aquelas cujos traços de sentido são comuns entre si e recebe o nome que reflete o traço de sentido comum mais relevante ao tema do trabalho.

A distribuição de lexias nos campos deu-se de acordo com os dados apresentados no quadro seguinte:

Quadro 3. Quantidade de lexias por campo léxico-semântico.

Campo léxico-semântico	Número de lexias
Aproximação afetiva e sexual	27
Comportamento na relação afetiva e sexual	16
Solidão feminina	25
Caracterização do parceiro	34
Visão masculina da mulher	12
Desqualificação da mulher vulgar	18
Compreensão do corpo feminino	10
Transgressão comportamental	29
Afirmação do poder feminino	17

Nossa análise orientar-se-á pelos campos constituídos e estará centrada em aspectos do universo feminino fortemente presentes no conjunto das canções de Rita Lee. A representação gráfica dos campos semânticos tem as lexias, organizadas em sentido horário a partir do topo, na ordem em que aparecem no texto da análise subsequente.

5.3 Análise do *corpus*

5.3.1 Aproximação afetiva e sexual

Das lexias relativas à mulher e seu universo identificadas nas letras das canções de Rita Lee, 27 formam o segundo maior campo, fazendo referência ao comportamento feminino no momento da aproximação afetiva e sexual. Esse campo léxico-semântico aqui denominado *postura feminina na aproximação afetiva e sexual* está nas canções *Chega mais* (1979), *Doce Vampiro* (1979), *Striptease* (1983), *Flerte fatal* (1987), *Tipo inesquecível* (1990), *Benzadeusa* (1993), *Entre sem bater* (2000), *Bem me quer* (1980), *Você vem* (2000) e *Pega rapaz* (1987):

As lexias deste campo representam ora uma voz feminina que se dirige diretamente ao homem, ora uma voz que relata ao enunciatário o comportamento do eu feminino no momento da aproximação afetiva/sexual. Das lexias que se encaixam no primeiro caso, a maior parte consiste em ordens ou instruções de como o homem deverá se comportar na relação que se seguirá. É o caso das lexias, “me leve pra casa”, “me prenda nos braços”, “me torture de carinhos, beijinhos, abraços”, “me coce” e “me adoce” identificadas na canção *Chega mais*.

Essas lexias expressam o desejo feminino por determinados tipos de práticas e comportamentos do homem, como acolhimento e proteção, e caracterizam uma postura ativa da figura feminina, que deseja direcionar a ação do homem. O mesmo se dá pela lexia “faz amor comigo” de *Benzadeusa* e pelas lexias da canção *Pega rapaz* em que a voz feminina enuncia “pega, rapaz”, “me pega, rapaz”, “me puxa pela cintura”, “prova o gosto desse ton-sur-ton do meu batom na sua boca”.

Na canção *Doce vampiro* as lexias “venha me beijar” e “venha sugar o calor de dentro do meu sangue vermelho” caracterizam, mais uma vez, uma voz feminina que instiga o

homem à relação afetiva e sexual, e é capaz de dirigi-la sugerindo ao parceiro o comportamento desejado.

Além de contribuírem para a caracterização de uma imagem feminina ativa e opinativa na relação com o homem, as lexias desse campo têm traços de sentido que caracterizam o enunciador como receptivo e simpático ao parceiro, como na canção *Entre sem bater* as lexias “entre” e “entre sem bater”. Em “entre” vemos a figura feminina numa postura diretora favorável à relação. “Entre sem bater” sugere recepção, simpatia e permissividade na aproximação, assim como as lexias “chega mais” (*Chega mais*), “não sei dizer não pra quem gosta de mim” e “então eu digo sim” (*Benzadeusa*), e “meu bem, vá fundo” (*Flerte fatal*).

A permissividade na aproximação afetiva e sexual não é ilimitada, nem contribui para uma imagem de mulher submissa. Há lexias nas canções *Entre sem bater* e *Bem me quer* que mostram limites para a ação do homem diante da figura feminina: “entre sem bater em mim”, “rasgue minha roupa, mas, por favor, não dê beliscão”, “xingue minha laia, mas venha me fazer cafuné” e “diga que me odeia, mas diga que não vive sem mim”. Essas lexias tanto revelam aquilo que a figura feminina quer de um homem quanto deixam claro aquilo que não quer, no caso a violência física. Polarizam em dois extremos os comportamentos possíveis do parceiro: em um, positivo, o homem acolhedor, presente, sexualmente satisfatório; em outro, negativo, o violento e desrespeitoso.

As demais lexias deste campo caracterizam uma figura feminina predisposta ao relacionamento com seu parceiro, ativa e tomadora das iniciativas. “Nós dois afim” (*Flerte fatal*) e “vem que eu vou com você fazer amor” (*Você vem*) indicam o desejo comum de ambos os membros do casal por fazer amor. As lexias “eu avistei um garotão”, “vi que ele era bom de amor” e “eu só queria aquele gato na veia” mostram uma predisposição feminina pela relação sexual exposta abertamente na canção descontraída *Strip tease*. Essa predisposição ao sexo é oposta à expectativa de recato e castidade que uma sociedade tradicionalmente machista tem para a mulher.

No que diz respeito à postura feminina na aproximação afetiva e sexual construída pelo léxico de Rita Lee nas canções analisadas, pudemos observar o caráter ativo e imperativo amplamente presente, ora através da prática da ação física atribuída à figura feminina no relato, ora através da expressão por parte da voz feminina de seus desejos e das regras que lhe convêm para a futura ação do homem, o que caracteriza uma postura feminina sempre

participativa das ações que lhe dizem respeito e não simplesmente submissa ao homem, colocando em cheque ideais tradicionais de comportamento feminino.

5.3.2 Comportamento na relação afetiva e sexual

No grupo de lexias que fazem referência ao comportamento ou estado feminino na relação afetiva e sexual estão 16 lexias pertencentes às canções *Strip tease* (1983), *Mania de você* (1979), *Flerte fatal* (1987), *Benzadeusa* (1993), *Barata tonta* (1982), *Doce vampiro* (1979) e *Bem me quer* (1980).

As lexias deste campo apresentam uma imagem bastante heterogênea da mulher no que diz respeito à sua postura na relação afetiva e sexual. Podemos dizer que há um contraste entre sua postura na relação afetiva e sua postura na relação sexual. Enquanto lexias como “eu assaltei o garotão na caixa forte”, “de frente, de trás, eu te amo cada vez mais” e “mordo tua nuca, mas um beijo anestesia a dor” contribuem para a construção de uma imagem ativa e segura da mulher com relação ao desejo físico e ato sexual. As lexias que se referem ao seu estado psíquico numa relação afetiva constroem ora um caráter feminino de outra natureza,

mais dócil e frágil, ora a imagem de uma mulher que luta corajosamente pela manutenção do amor.

Em *Doce vampiro*, “me acostumei com você sempre reclamando da vida” e “nada disso importa, vou abrir a porta pra você entrar” apontam para uma imagem de mulher tolerante aos aspectos incômodos do parceiro que a fere e a cura, sendo capaz de relevá-los.

A luta pelo amor e sua manutenção e a coragem em encará-lo está expressa nas lexias “te mato de carinho em legítima defesa do meu amor” (*Benzadeusa*) e “eu não tenho medo de me expor aos perigos do amor” (*Flerte fatal*). O amor é tido como mais difícil de se conseguir, mais incerto do que o sexo, ao qual se chega com naturalidade. Despudorada, em *Striptease* a figura feminina é a primeira a se despir dentro do elevador (“primeiro andar: blusa, calcinha, tênis, saia de prega / segundo andar: meia, sapato, cinto, calça, cueca”), e em *Bem me quer* “topa tudo” e é “flor que se cheire em qualquer lugar”. Em *Barata tonta* a ideia de fragilidade diante do parceiro afetivo irá surge com o emprego das lexias que caracterizam o eu feminino que enuncia: “me desmancho toda”, “sem eira nem beira”, “cabreira”, “feito barata tonta”.

Assim como é frágil e desnorteada a mulher face ao parceiro afetivo, o casamento também é fragilizado. O tempo de duração da relação afetiva é incerto. Em “a gente se casa por um segundo, por um século, talvez” (*Benzadeusa*) temos a insegurança da relação afetiva mais uma vez afirmada.

Este campo semântico mostra a existência de duas posturas distintas e opostas atribuídas à imagem da mulher na canção de Rita Lee no que diz respeito ao modo como se relaciona afetiva e sexualmente com o homem: uma postura sempre ativa e objetiva quando o que está em questão é o comportamento feminino na relação física, sexual, encarada com naturalidade pela mulher que fica “molhada de suor de tanto a gente se beijar”, e um comportamento frágil e docilizado quando há a presença do homem num papel de companheiro afetivo.

5.3.3 Solidão feminina

Um grupo de 25 lexias foi formado em torno do traço semântico *solidão feminina* comum a todas elas. As lexias desse campo são parte das canções *On the rocks* (1983), *Tipo inesquecível* (1990), *Você vem* (2000), *Entre sem bater* (2000) e *Benzadeusa* (1993).

Como podemos ver, a maior parte das lexias do campo carrega traços de falta e ausência. Elas expressam sempre os aspectos negativos da falta do companheiro e o desejo de se suprir essa necessidade de tê-lo. Para a figura feminina solitária, o beijo do parceiro adquire um valor especial, grande, na canção nostálgica *Tipo inesquecível* em que se enuncia que “só quem vive só sabe quanto vale um beijo”. Esse beijo pressupõe a presença, num passado, do companheiro capaz de reverter o aspecto de “vida tão besta” daquela que dele está distante.

A espera por companhia afetiva também é parte da caracterização feminina na obra de Rita Lee. Essa espera ora possui caráter exclusivista no cotidiano feminino (“passo o dia inteiro imaginando meu bem”), preenchendo totalmente os pensamentos da figura feminina que não se ocupa de outra coisa que não pensar no companheiro ausente que seguramente

virá, ora tem o caráter urgente, pois o companheiro virá transformar uma situação ruim causada pela solidão (“meu amor é tão urgente” [*Entre sem bater*]).

A falta de autoestima também surge como consequência da solidão. Sem o companheiro, a figura feminina construída por Rita Lee se vê como “um bagaço”, seu “ego vai pelo ralo”, fica desorientada, “meio perdida”, e sua vida, morta. Acredita ser “meio ruim de cama”, e isso lhe causa insegurança, pensando poder perder o parceiro para outras mulheres de melhor desempenho sexual.

A ideia da mulher se enfraquecendo, sem o companheiro, a ponto de perder sua essência e descaracterizar-se é construída na canção *Entre sem bater* por meio do recurso de se oporem nomes de mulheres famosas e personagens femininas de canções clássicas da MPB a características que as contradizem. O recurso consiste na polarização dos personagens descaracterizados por Rita Lee e dos personagens originais já conhecidos pelo ouvinte da canção.

Dessa forma, a mulher dona da voz que enuncia se metaforiza em uma “Juju sem Balangandã” em oposição ao casal de personagens homônimo da marcha carnavalesca de encontro de Lamartine Babo, *Joujoux e Balangandãs*. Transforma-se em uma “Luz sem Fuego” que se contrapõe a Luz del Fuego, a dançarina naturalista sensual, em uma “Elvira cristã”, oposta à Elvira Pagã, o primeiro nu brasileiro em revista, e em outras personagens cujo caráter principal é desconstruído de forma descontraída: “Maria Escandalosa recatada” em referência à Maria Escandalosa, da marcha homônima de Klecius Caldas e Armando Cavalcanti, “Carolina vendo a banda parada”, inspirada na canção *Carolina*, de Chico Buarque, “Marcianita sem disco voador”, referindo-se à personagem de *Marcianita* gravada por Caetano Veloso e *Os mutantes*, “nem sorriso a Rita levou”, em referência à Rita de *A banda* de Chico Buarque, que leva o sorriso do enunciador, “Lindoneia desaparecida”, a moça reclusa linda e feia da canção de Caetano Veloso e Gil, “Amélia vaidosa”, o oposto da Amélia que “não tinha a menor vaidade” de Mário Lago e Ataulfo Alves, a “Conceição rica e famosa”, diferente da do morro, “que vivia a sonhar com coisas que o morro não tem”, da canção de Jair Amorim e Dunga, “a Chiquita que não era bacana” e a “Kátia Flávia sozinha na cama”, solitária demais para a “louraça belzebu” e provocante do *hit* de Fausto Fawcett. O recurso irônico de Rita Lee é usado para expressar a quebra de identidade e abalo de personalidade pelos quais passa a figura feminina na canção *Entre sem bater*.

Mas nem só desejo, insegurança e desnorteamento causa a ausência de companhia afetiva na mulher construída por Rita Lee. Há também traços de rebeldia e força na mulher abandonada ou não satisfeita pelo parceiro. Essa mulher pode se transformar em “bandida” quando “mal fodida”, e castigar o parceiro dando-lhe “um tiro no escuro”. Além disso, sem a distração e afeto de um parceiro, ela volta a atenção a outros aspectos do seu entorno, revoltando-se com a vida social, como em “me revolto com a vida, morre-se de fome em câmera lenta”, em *Você vem*.

O que predomina na imagem da mulher solitária na canção de Rita Lee é, sobretudo, a descaracterização de si, a quebra da identidade e ausência de autoestima. O discurso de Rita Lee, nesse ponto, deixa predominar a ideia de que o homem traz segurança e apoio à mulher. No entanto, como vimos, algumas lexias de *Benzadeusa* contribuem para com a imagem de uma mulher revoltada e pronta para fazer justiça contra o homem que não a satisfaz. A imagem de mulher solitária construída por Rita engloba, então, tanto um comportamento romântico, de melancolia, desolação e sofrimento (“a vida para mim estava morta” [*Você vem*]), quanto um comportamento arrojado, de quem se vinga, de quem mostra sua força, ainda que dependente do outro, sendo usada contra o que lhe causa o mal da solidão (“te dou um tiro no escuro” [*Benzadeusa*]).

5.3.4 Caracterização do parceiro

Um grupo de 34 lexias das canções de Rita Lee faz referência à figura masculina. Essas lexias são dados importantes para nossa análise por serem empregadas pelo enunciador feminino e nos levarem a compreender como a figura feminina da canção de Rita encara o parceiro afetivo e sexual, como se relaciona com ele e qual o sentido dele no universo feminino construído na obra da compositora.

As lexias deste campo foram identificadas nas canções *Doce vampiro* (1979), *Barata tonta* (1982), *On the rocks* (1983), *Strip tease* (1983), *Pega rapaz* (1987), *Tipo inesquecível* (1990), *Chega mais* (1979), *Você vem* (2000) e *Bem me quer* (1980):

A imagem do homem com relação à mulher no discurso de Rita Lee vai do amante selvagem ao companheiro afável, sendo polarizados esses dois tipos: o homem sexualizado e selvagem, e o companheiro afetivo terno, sentimental e acolhedor. Na canção *Doce vampiro*, a figura masculina que vive “sempre reclamando da vida” é sedutora e provoca a dor na mulher que, mesmo sofrendo, se mantém ao lado do “doce vampiro”, cuja mordida é também um beijo pelo qual a “bebe quente como um licor”. Com esse homem vampiro a mulher mantém uma relação dúbia de ser ferida para ser, depois, cuidada (“me ferindo, me curando a ferida”).

Em *Bomba H*, a imagem de homem construída pelo discurso feminino possui características próximas à do homem de *Doce vampiro*: comporta-se mal inicialmente, depois agrada a mulher, que releva as falhas do parceiro seduzida por seus carinhos e amores: “você me apronta”, “depois me dá um beijo”, “me faz um gracejo”.

Se em *Tipo inesquecível* a voz feminina desconhece por onde anda seu seu “Tipo inesquecível”, o parceiro ideal que a abandonou, conformando-se pacificamente com sua

partida, em *Você vem* é a figura masculina quem diz “não me deixe”, preocupando-se e incomodando-se com a possibilidade de ser deixado pela companheira.

Duas lexias da canção *Bem me quer* dão ao homem o caráter de quem restringe a liberdade feminina: “reclama quando chamo atenção” e “tem ciúme, mas gosta de me ver rebolar” expressam um comportamento machista masculino, que restringe a atuação pública da mulher ao reclamar de sua exibição e demonstrar ciúme. Esse homem teria prazer ao vê-la praticar, no espaço privado, as mesmas ações que ele reprime nela quando em espaço público. É a imagem de um homem exige exclusividade, que trata a companheira como propriedade.

O conjunto de lexias “quer me sequestrar” (*Chega mais*), “rouba a cena” e “entra pela minha frente” (*Tipo inesquecível*) caracterizam o homem como ser que surge subitamente e viola o espaço da mulher que ele “quer sequestrar”. Essa invasão do homem na vida feminina não é tomada como negativa pela voz que enuncia, pelo contrário: no caso de “quer me sequestrar”, ele é correspondido com um “chega mais” que o convida a prosseguir nessa ação. Em *Tipo inesquecível*, ao “roubar a cena” e “entrar pela frente”, ele se porta como o super herói que “salva do caos” a mulher e acaba com seu tédio.

Enquanto lexias como “escandaloso”, “tara de louco” (*Chega mais*), “faz piada” (*Você vem*) e “um pouco louco” (*Tipo inesquecível*) expressam a imagem de um homem despojado, expansivo e divertido, voltado para as práticas descompromissadas com o afeto e o amor, tendendo mais ao comportamento inconstante, outro grupo de lexias construirá um homem protetor, reparador dos abalos que o mundo caótico causa na mulher: “me alimenta”, “me dá Sonrisal”, “pega na direção”, “me leva embora”, “me acalma” (*Você vem*) e “sempre tão blasé” (*On the rocks*) contribuem para uma imagem de homem cuidador, condutor e tranquilizador da mulher com que se relaciona.

Um conjunto de lexias destaca uma visão bastante sexualizada do homem: “garotão”, “gato”, “bom de amor” (*Strip tease*), “irresistível” (*Tipo inesquecível*), “guloso”, “esse fogo” (*Chega mais*) e “me assanha” (*Você vem*). Em *Strip tease*, a mulher “assalta o garotão na caixa forte”, relembra do homem “irresistível” em *Tipo inesquecível*, e pede a aproximação do “guloso” e feroso na marcha carnavalesca *Chega mais*. Em *Você vem*, elevando a autoestima feminina, o homem a assanha, mostrando a ela que tem capacidade de despertar desejo sexual no parceiro.

O fato de este campo semântico, organizado em torno da representação do homem pela ótica feminina no discurso de Rita Lee, ser o mais numeroso, aponta para uma valorização do papel masculino no universo feminino que, como vimos, não é um só, ou voltado para um único setor da vida feminina. O homem está presente tanto no nível afetivo como no sexual, desempenhando o papel de sedutor, de seduzido e desejado, sendo companheiro e oferecendo segurança emocional.

5.3.5 Visão masculina da mulher

Duas canções de Rita Lee tratam especialmente da visão que o homem tem da mulher. Em uma delas, *Mania de você*, a voz masculina em primeira pessoa dirige-se à parceira sexual comentando o instante da relação. Outra, *Elvira Pagã*, que leva o nome da primeira brasileira a posar nua para uma revista nacional, traz uma voz feminina comentando e julgando um discurso masculino machista. Nessas canções identificamos as seguintes lexias componentes do campo *visão masculina da mulher*:

As lexias que compõem este campo dizem respeito a como o homem encara a mulher no papel de parceira sexual, e ao julgamento que faz do comportamento feminino com relação ao seu corpo, a seus relacionamentos afetivos, sua sexualidade e atividade social.

Ao homem, pelo discurso de Rita Lee, a mulher dá “água na boca vestindo fantasias, tirando a roupa”. Ela é vista por ele como ser desejado, como estimulante do apetite sexual quando se põe nua e serve a suas fantasias. A imagem de uma mulher que possa compartilhar das fantasias do homem se opõe a uma imagem tradicional prestigiada e opressora de acordo com a qual a mulher deveria se privar do prazer do sexo, sendo ele útil apenas para a reprodução.

Tradicionalmente, a mulher com quem o homem realizaria suas fantasias seria a prostituta, a mesma “dama da noite” em que “não dá pra confiar”, segundo um discurso machista relatado pelo enunciador da canção *Elvira Pagã*. Esse mesmo discurso machista dá à mulher o posto de objeto sexual que, quando bonita, não interessa ser ouvida (“moça bonita, só de boca fechada”) ou, quando feia, ainda é sexualmente útil ao homem, pois na “menina feia” coloca-se “um travesseiro na cara”. Sexo com a dona de casa, já sem valor pelo desgaste da vida doméstica de casada e da rotina, “só é bom no café da manhã”. Essas três lexias que dispensam propriedades femininas que não sirvam para o estímulo sexual masculino denunciam um comportamento machista que reduz a mulher à subserviência sexual.

Colaborando para a manutenção na sociedade de uma imagem da mulher como traiçoeira e cínica, o discurso masculino visto pela ótica de Rita Lee na canção *Elvira Pagã* recupera o mito bíblico cristão de que Eva levou Adão a provar do fruto proibido, o que lhes privou do Paraíso e constituiu o pecado original (“conta a história que Eva inventou a maçã”). Assim, educados por uma moral cristã e falocêntrica, enuncia Rita: “todos os homens desse nosso planeta pensam que mulher é tal e qual um capeta”.

Dessa imagem de mulher sedutora e associada ao demônio derivam imagens estereotipadas que recebem o aval de instituições conservadoras e machistas. Algumas dessas imagens ecoam nas lexias “amiga do peito fala mal pelas costas”, “namorada sempre dá a mesma resposta”, das quais é comum o traço semântico que remete ao cinismo, e “dama da noite não dá pra confiar”, que denigre o caráter da mulher que não se encaixa nos moldes da santa e casta justamente pela promiscuidade sexual.

É interessante notarmos que esse grupo de lexias reproduz discursivamente uma ideologia dominante que dá ao homem a permissão e obrigação do sexo livre e prazeroso, e priva a mulher disso tudo. Assim se polarizam num discurso machista a mulher casta e a mulher promíscua, a prostituta que incita ativamente ao sexo e a mulher resignada, bela ou feia, que serve passivamente ao sexo.

A imagem da mulher casamenteira (“noiva neurótica sonha com noivo galã”) é tratada como “um lixo” pela enunciativa que também relata o discurso intolerante à mulher que foge dos padrões de disposição para a união conjugal heterossexual, preferindo unir-se a outra mulher em vez de a um homem (“Cinderela quer um sapatão pra calçar”).

Por fim, rememora-se a nudez r de Elvira Pagã, vedete que ficou famosa ao distribuir, na década de 1950 um cartão postal com fotografia em que deixava os seios recém operados à mostra. Encerrando-se então a enunciação das falas que seriam próprias do discurso machista dos homens. Toma então lugar a voz com que a enunciativa se identifica, defendendo que “santa, só a minha mãe, e olhe lá”. Denunciando e refutando um discurso machista que o enunciado exhibe, Rita Lee mostra que, na prática, nem a figura materna goza do *status* de santa, e que essa não correspondência da vida feminina aos anseios de uma sociedade machista não é algo negativo, não causa grande preocupação para uma mulher como ela (“é canja-canja. O resto põe na sopa pra temperar”).

5.3.6 Desqualificação da mulher vulgar

O discurso de Rita Lee não é permissivo com relação a qualquer imagem e comportamento femininos. Há, em suas canções, imagens de mulher que são desqualificadas por apresentarem certas características como submissão a padrões de beleza e supervalorização do corpo. As lexias que representam as características femininas ou as imagens de mulher desqualificadas compõem o campo *desqualificação da mulher vulgar*, formado a partir das letras das canções *Você vem* (2000), *Noviças do vício* (1985), *Pagu* (2000) e *Fonte da juventude* (1977).

Na canção *Você vem*, “piranhas dando sopa” é uma lexia empregada para se fazer referência a um conjunto de mulheres ameaçadoras para o relacionamento afetivo do enunciador. Aqui animalizadas, essas mulheres são desqualificadas pela capacidade e empenho em seduzir o parceiro da enunciadora.

A canção *Noviças do vício* é toda dedicada a criticar um tipo de mulher: a mulher que deseja *status* no meio artístico *pop*. Mas a voz que enuncia a canção adverte: “elas jamais serão Marlene Dietrich”. Essas também são animalizadas ao serem nomeadas “ratazanas da publicidade”, seguindo o mesmo recurso da lexia também desqualificadora “piranha”, já de uso corrente na língua para a designação dada no discurso em questão, ou seja, a de mulheres vulgarmente sedutoras.

Por serem frequentadoras do mesmo meio artístico em que está a enunciadora, cantora popular, as “noviças” são caracterizadas como “ossos do ofício”, sendo um incômodo aos artistas populares. Chegam a ser comparadas a uma doença, uma “coqueluche indesejável”. A lexia “noviças do vício” dá a ideia de que esse tipo de mulher tem pouca idade, pois “noviças”, na canção, caracteriza um grupo de jovens que está tentando entrar numa vida

artística, além de fazer referência à jovem freira cristã. A noviça da letra da canção realiza um trabalho vicioso, oposto ao virtuoso trabalho do outro tipo de noviça. Essa possibilidade de polarização entre o sentido normal de “noviça” e o sentido subversivo construído no discurso cria o paradoxo central dessa canção, por meio do qual é desqualificada a mulher sobre a qual se enuncia.

As noviças da canção são “pecadoras pelos excessos” que cometem, segundo o enunciador, pois “não medem sacrifícios” mas “morrem pela falta”, ou seja: trabalham inutilmente, pois tudo o que fazem é desnecessário e sem efeito: “altas baixarias por um resto de sucesso”, caracterizando-se como “pérolas da vulgaridade”. O enunciador ainda as taxa de “patronesses do insuportável”, finalizando por desqualificá-las completamente.

A negativização de artistas que usam o corpo como principal instrumento de trabalho ocorrida em *Noviças do vício* dá-se também numa lexia de *Pagu*, enunciada da seguinte forma: “não sou atriz-modelo-dançarina”, seguida pelo comentário “meu buraco é mais em cima”. A canção, composta e gravada por Rita Lee e Zélia Duncan, é dedicada à desconstrução de certos estereótipos e à potencialização da figura feminina. Ao se ressaltar a força psíquica da mulher, desvaloriza-se o uso do corpo que, numa sociedade machista, acaba sendo eficiente em alguns momentos por servir aos desejos do homem simplesmente.

Na canção *Fonte da juventude*, a mulher que faz sacrifícios para manter a beleza jovial é tratada de forma debochada numa sátira que a desqualifica totalmente. É dona de muitas contradições, cometendo excessos como as noviças, sem ter bons resultados no final das contas: “jura gostar de homem erudito”, mas “procura um tipo burro e bonito”, ou seja, aparenta buscar uma qualidade intelectual no parceiro, mas se preocupa mesmo é com sua beleza física.

Os cuidados consigo mesma são muitos: “ela passou creme Ruguina, ela usou Anti-sardol, ela fez plástica pra ter cara de menina”, mas do principal vilão para sua beleza ela não cuidou: “não esfriou o sol”. No final das contas, as “as pernas que um dia abalaram paris” são metonimicamente transformadas em “dois abacaxis”, processo que reflete a instabilidade e fugacidade que o enunciador atribui à beleza física feminina.

A mulher absurdamente vaidosa dessa canção, como enuncia Rita Lee, “morreu com a cara que nasceu”, mas mesmo assim “não deu pra gostar do que era seu”. É a imagem de uma

mulher que, atenta apenas às suas qualidades estéticas, supervalorizadas por uma sociedade machista que encara a beleza feminina como o mais significativo aspecto de uma mulher, faz sacrifícios para gozar de algum *status*, mas deixa de lado qualidades intelectuais que poderiam fazê-la gozar de uma melhor autoestima e maior amor por si mesma.

5.3.7 Compreensão do corpo feminino

O corpo feminino como objeto estético é comentado algumas vezes na canção de Rita Lee. Aqui apresentamos algumas lexias identificadas nas canções *Pagu* (2000), *Fonte da juventude* (1977) e *Miss Brasil 2000* (1978):

Pelas lexias presentes neste campo, a referência ao corpo feminino é feita para se desconstruirmos certos estereótipos e se desqualificarmos, por meio da sátira ou do deboche, a valorização da beleza feminina tradicional.

A desconstrução de estereótipos dá-se pelas lexias da canção *Pagu*, em que a enunciadora entoia “meu peito não é de silicone” e “nem toda brasileira é bunda”, buscando afirmar uma imagem de mulher independente das características físicas que

possua. Ao mesmo tempo, busca desassociar a função social da mulher de uma característica física específica: “nem toda feiticeira é corcunda”.

Em *Fonte da juventude*, como já se comentou na análise anterior, há a desqualificação da mulher extremamente vaidosa, buscando-se mostrar a fugacidade da beleza física que persegue padrões impostos e impede a valorização do corpo feminino tal qual ele efetivamente é. Assim, “as pernas que um dia abalaram Paris” um dia transformam-se em “dois abacaxis”, e a mulher que viveu toda a vida sofrendo intervenções estéticas morre sem gostar do que é seu, enquanto o enunciador, que condena todos esses processos, afirma, opondo-se à mulher vaidosa: “eu tenho o corpo que pedi a Deus”.

Na debochada canção *Miss Brasil 2000*, o enunciador elenca as propriedades da mulher esteticamente perfeita segundo os padrões institucionais de uma sociedade machista: em “corpo de veludo” e “pernas de cetim” sugere que esse corpo humano tenha a textura de tecidos e sirva, como eles, à vista e ao toque, em “boca de cereja”, metaforiza em fruta a boca feminina que serve à degustação, não ao falar, e refere-se aos “dentes de marfim” que servem à contemplação, sendo claros e belos.

Essas propriedades físicas são anunciadas, mas o enunciador questiona: “será que ela quer modificar uma geração?” e “será que ela vai continuar uma tradição?”, chamando a atenção para o poder que essa mulher perfeita e admirada por uma sociedade de homens que valorizam sua beleza física tem de modificá-la, de agir sobre ela.

Portanto, desconstruindo estereótipos, desqualificando a busca frenética pelos padrões de beleza, e questionando o sentido dessa beleza nos eventos sociais, Ria Lee trata das propriedades do corpo feminino de modo não a colocá-lo como subordinado aos padrões para a mulher na sociedade, mas como propriedade individual de uma mulher que se valoriza como é, admirada por si mesma, não por outros, e que é não dependente de padrões estéticos. A cantora polariza a imagem da mulher escrava dos padrões estéticos, desqualificando-a ao mostrar o quanto sempre foi infeliz com o corpo que produziu, e a da mulher que assume o corpo que tem, sendo contente com ele embora fora das expectativas dos outros. Por fim, a enunciativa demanda um sentido para a beleza perfeita de uma *miss*, questionando o quão insignificante para os rumos de uma sociedade pode ser atingir a perfeição física.

5.3.8 Transgressão comportamental

As 29 lexias do campo *transgressão comportamental* foram identificadas nas canções *Bem me quer* (1980), *Pagu* (2000), *Esse tal de roque enrow* (1975) e *Rebeldade* (2000):

As lexias da canção *Bem me quer* caracterizam uma mulher desobediente em relação ao parceiro, que lhe exige recato nos espaços públicos, embora lhe agrade o reboledo da parceira nos espaços privados, ou seja, feito exclusivamente para o deleite dele. Essa figura feminina desacata a ordem social de submissão ao homem e “fica nua”, comportamento que a torna, como ela mesma classifica, “uma praga” para o homem. Da figura masculina essa voz feminina cobra uma posição: “diga que me odeia, mas diga que não vive sem mim”, respondendo com uma greve à indiferença do parceiro que precisa decidir entre “amar ou dar um pontapé”.

Em *Rebeldade* faz-se uma reverência à figura da jovem rebelde, enaltecida e elogiada por seu comportamento transgressor e incômodo. Nessa canção, lexias construídas no discurso da cantora trazem traços semânticos de atividade, movimento e não submissão associados a imagens positivas. É o caso de “rebelada vedete”, em que a figura feminina é caracterizada pela associação do traço rebeldia aos traços semânticos beleza e prestígio

trazidos por “vedete”. O mesmo processo de associação semântica dá-se em “rainha anarquista”, “carismática da insolência” e “abusada porreta”. Em “rebeldade”, um neologismo formado por aglutinação, são associados os traços semânticos dos lexemas “rebelde” e “beldade”, constituindo um único nome para a figura que, transgressora, é bela.

As características revolucionárias dessa figura transgressora são reforçadas ao longo de toda a letra da canção por lexias que incluem “sem vergonha na cara”, caracterizando um comportamento que o enunciador considera uma “talentosa atitude”, por “gauche personalidade”, em que se valoriza a personalidade avessa à norma, “desacato”, que expressa a não submissão, “roda a baiana no ato”, exprimindo a ideia de revolta, “não joga confete”, e “sola na pausa da hora”, contrariando os demais e destacando-se.

A imagem de mulher construída nessa letra de canção, elogiada pela voz que enuncia, não serve, submissa, a normas; foge dos modelos de comportamento feminino, e é enaltecida como a “cigarra anti-holliwood”.

Na canção *Esse tal de roque enrow* mais uma figura feminina rebelde e transgressora se constrói: a filha que, envolvida com a música do momento, associada a novos comportamentos libertários, é descrita ao médico pela voz de sua mãe, conservadora, que busca curá-la.

As lexias que, na voz de sua mãe, caracterizam a jovem, trazem traços de desapego pelos deveres e desleixo com relação às expectativas para o seu gênero social: “dança o dia inteiro”, “só estuda pra passar”, “fuma com essa idade”, “ainda está solteira”, “não pensa no futuro”. As imagens da filha e da mãe conservadora se polarizam por meio das lexias que mostram como a filha desconsidera e contradiz sua mãe: “não fala comigo”, “não me leva a sério”, “nem vem mais pra casa”, “odeia meus vestidos”.

A mãe, cuja figura é satirizada nessa canção de Rita Lee, encara o comportamento transgressor da filha como patologia a ponto de ir ao médico tratar do assunto: “ela não quer ser tratada” e “minha filha é um caso sério” expressam a compreensão do comportamento da filha como uma insanidade. Mas, criticando o desacato da filha a mãe também se revela incompreensiva: confunde o nome de um gênero musical popular, o *rock*, com o nome de uma possível pessoa com quem a filha, que “não pensa no futuro”, vem se relacionando: “ela agora está vivendo com esse tal de *Roque Enrow*”.

Do comportamento feminino no âmbito do relacionamento íntimo de *Bem me quer* à postura feminina na esfera pública vista em *Rebeldade* e *Esse tal de Roque Enrow*, a rebeldia faz-se presente nas imagens de mulher construídas por Rita Lee em suas canções. A cantora frequentemente une em uma só figura de mulher aspectos normalmente polarizáveis como nos pares rainha/anarquismo e carisma/insolência, nesse caso com vistas a positivizar o aspecto que seria, pela norma, negativo.

Por fim, como enunciado em *Pagu*, ter “fama de porralouca, tudo bem”, quando essa fama diz respeito a uma mulher que se comporta preocupada mais consigo mesma do que com as correspondências a padrões comportamentais vindos da sociedade, muitas vezes machista e opressora com relação a seu gênero social.

5.3.9 Afirmação do poder feminino

Um conjunto de canções de Rita Lee formado por *Cor de rosa choque* (1982), *Pagu* (2000), *Benzadeusa* (1993) e *Menopower* (1993) é responsável pela construção de uma imagem de mulher poderosa e independente. As lexias dessas canções que caracterizam essa imagem de mulher estão no campo a seguir denominado *afirmação do poder feminino*.

Há uma associação positiva da mulher ao animal selvagem, que visa aproveitar os traços de poder e força que lexias como “fera” e “bicho esquisito” podem carregar. No caso de “fera”, em *Cor de rosa-choque*, é feita a oposição com “bela”, mostrando um contraste entre duas possibilidades para a mulher, a de bela, clássica e bem vista pela sociedade, e a de fera, mal encarada pelos que esperam da mulher a fragilidade e submissão. Na canção de Rita Lee essas duas características coabitam um só caráter de mulher representado pela personagem bíblica invocada, Eva, desprendida de um ou outro polo, transitória, de várias faces possíveis.

O “bicho esquisito” que “todo mês sangra” não é por isso desqualificado, mas sim especialmente poderoso, pois é dotado de um “sexto sentido maior que a razão” associado à menstruação feminina, que confere à mulher um poder a mais e não é defeito sendo sinal da não fecundação, pois aqui a mulher não é vista como mera reprodutora,

A fragilidade tradicionalmente atribuída à mulher é contratastada com sua característica de não fugir à luta e de possuir força, embora não bruta (“sexo frágil, não foge à luta”/ “minha força não é bruta”). Ela chega a ser “mais macho que muito homem” tendo autonomia seja no palanque, sendo “Pagu indignada”, ou no tanque, reinando como “rainha”. É “pau pra toda obra” e pode, assim, dominar qualquer esfera da vida, seja doméstica, seja íntima, seja pública e política.

A mulher como ser dotado de poder constrói-se pelo emprego das lexias “não provoque”, que adverte sobre sua força e perigo; “cor de rosa-choque”, que une a cor atribuída ao gênero feminino ao “choque”, fenômeno de alta intensidade, e Menopower, neologismo que designa a mulher potente que, na menopausa, “foge às regras”, tanto no sentido de ter deixado o período de menstruação, quanto no de fugir do padrão ideal de mulher fértil procriadora.

Os lugares tradicionais da mulher são revirados e figuras femininas são desassociadas de seus postos naturais e colocadas em postos ocupados por homens: “não sou freira, nem sou puta” coloca a mulher fora dos lugares idealizados para ela por uma sociedade machista que quer casta e pura, como virgem, quando esposa, e que demanda à prostituta o serviço sexual prazeroso e descompromissado de união estável e maternidade. Com “nem só de cama vive a mulher”, combate-se a associação da mulher à subserviência sexual.

O posto heróico é atribuído à mulher em “hoje sou tua heroína”, de *Benzadeusa* e, na mesma canção, o enunciador anuncia: “*habemus papisa!*”, ficcionalmente feminilizando um papel social exclusivamente masculino em nossa sociedade, o de representante maior da igreja católica, instituição dirigida por homens cujo discurso não raro sustenta a opressão da mulher.

6 Considerações finais

No conjunto de canções de Rita Lee eleito para nossas análises está presente uma grande variedade de características femininas que refletem a mulher como ser complexo, mutável, transcendente. Em seu discurso, a cantora trata, por meio dos usos lexicais, da freira, da puta, da dona de casa, da revolucionária, da rebelada, da artista, da promíscua. Ao referir-se à mulher não a encaixa em um ou outro desses postos necessariamente: muitas vezes a faz transitar de um polo ao outro, coloca-a numa posição intermediária em que os extremos se interceptam.

Por isso não podemos falar em “imagem de mulher” na canção de Rita Lee, mas sim em “imagens de mulher”, pois há uma variedade de características atribuídas ao caráter feminino em sua canção que dá conta das contradições em que a mulher se insere em sua vida numa sociedade que a idealiza para bem servir aos anseios machistas, e a oprime por, obviamente, não ser, na prática, rasa e limitada como prega esse ideal.

O discurso de Rita Lee, estando mais próximo da complexidade do real, opondo-se à simplicidade do ideal, pode ser visto como contraideológico. Inserindo seu produto num gênero próprio à contestação como o *rock*, Rita vê-se num contexto em que é livre para romper com paradigmas sociais e afirmar um universo feminino amplo e expansível sobre o qual enuncia com propriedade.

Rita Lee desconstrói a castidade e santidade da figura feminina ideal. A mulher, por uma ótica machista, é “tal e qual o capeta” simplesmente por fazer aquilo que o homem, com a maior naturalidade, pratica: sexo por prazer, perversão, autoafirmação. O discurso machista, pela observação da enunciativa, polariza a mulher que ou é santa, ou capeta, ou é bela, ou inteligente, ou promíscua, ou confiável. Esse processo é denunciado, e o discurso machista polarizador é desprestigiado e desdenhado quando a voz que representa a enunciativa entra em cena: “então eu digo: santa, santa, só a minha mãe, e olhe lá. É canja-canja. O resto põe na sopa pra temperar”.

Desfazendo as amarras que obrigam a mulher à santidade, abre-se espaço para a construção de figuras altamente sexualizadas de mulher. E nem por serem sexualizadas essas

mulheres são tratadas com desprestígio pela enunciadora, muito pelo contrário: ela está junto delas, declarando “eu assaltei o garotão na caixa forte”.

O homem ocupa dois lugares principais no universo feminino composto por Rita Lee: ora é parceiro para as aventuras sexuais, sendo desejavelmente “guloso”, ora é um companheiro afetivo que traz conforto e eleva a autoestima da companheira. Se o primeiro tipo de homem é o desejado pela mulher sexualizada com que o enunciador muitas vezes se identifica, o segundo, par afetivo que traz segurança e, quando ausente, deixa a mulher desolada, faz reforçar uma imagem feminina romântica e “dependente do amor”.

A mulher solitária é insegura e predominantemente angustiada, esperando aflitamente a chegada do parceiro ou rememorando, saudosista, o quanto era boa a companhia do “tipo inesquecível” que partiu. Mas a passionalidade da mulher melancólica solitária não a faz o tempo todo resignada: essa mulher pode também se tornar agressiva, violenta ao se ver abandonada, preenchendo assim não só o pólo do sofrimento passivo, mas seu oposto, o da vingança.

A imagem do corpo feminino subserviente aos padrões de beleza que visam ao agrado do olhar masculino é desconstruída por Rita Lee. Seu “peito não é de silicone”, e “nem toda brasileira é bunda”, afirma em *Pagu*. A enunciadora orgulha-se de ter o corpo que pediu a Deus, segundo afirma em *Fonte da juventude*, mesmo sendo esse corpo diferente daquele com o qual se polariza: o da mulher que “passou creme Ruguina”, “usou Anti-sardol” e “fez plástica pra ter cara de menina”. Ao colocar a imagem de seu próprio corpo ao lado da do corpo da mulher que se mutila em busca do ideal, valoriza o seu, e desvaloriza o outro, evidenciando seus aspectos negativos em “as pernas que um dia abalaram Paris hoje são dois abacaxis”, realizando assim as estratégias básicas do *quadrado ideológico* proposto por Van Dijk (2003).

A transgressão e a rebeldia são aspectos privilegiados na figura feminina. Não raro características que tradicionalmente são consideradas negativas por irem de encontro a padrões legitimados são positivadas no discurso de Rita Lee ao serem associadas a lexemas de aspectos positivos, resultando em lexias como “rainha anarquista” e “abusada porreta” de *Rebeldade*, com as quais se desconstrói a relação polarizada entre, por exemplo, uma mulher de atitudes anarquistas, e uma mulher de atitudes nobres. A anarquia e o abuso são qualidades em seu discurso.

Por fim, uma mulher potente e autônoma na vida pública e privada é afirmada em um conjunto de canções. Desde a autonomia na relação sexual até a autonomia para participação política são aspectos dos quais a enunciativa orgulha de ter para si como vimos, respectivamente, nas canções *Strip tease* e *Pagu*. Nessa última, a mulher é autônoma do tanque ao palanque. Tem participação na vida pública e isso é visto como positivo, em contraposição ao modo repreensivo com que a mulher de opinião pública fora tratada no samba de Noel Rosa e Donga (*Este meio não serve*).

O discurso de Rita Lee tende, por meio do conjunto das escolhas lexicais realizadas, a desconstruir estereótipos de mulher, ampliando simbolicamente o universo e as possibilidades de comportamentos femininos. Uma estratégia de seu discurso contraideológico é complexificar a imagem da mulher, tornando-a ampla demais para a adequação a um ou outro pólo. O discurso machista sobre a mulher, esse sim é polarizado, desqualificado com relação ao discurso da enunciativa, assim como é desqualificada a imagem da mulher que busca a beleza ideal para que se afirme e se valorize uma imagem mais próxima da mulher real.

Suas canções dialogam com práticas de opressão à mulher, algumas das quais exemplificadas por canções como a de Ary Barroso (*Dá nela*), e a de Donga e Noel Rosa (*Este meio não lhe serve*) comentadas no terceiro capítulo deste trabalho. Expressam um ponto de vista de uma enunciativa que tem intimidade com o assunto sobre o qual enuncia e, por isso, podem ser tidas como uma fonte de expressão sobre o universo feminino mais legítima do que aquela de autoria masculina, que é fruto de uma visão vinda de fora. Essa proximidade com o universo feminino que se reflete em seu discurso faz da enunciativa uma disseminadora de imagens de mulheres dotadas de inúmeras facetas, portanto imagens complexas, possivelmente contraditórias. Nem somente belas, nem sempre feras: Evas pagãs cujas faces são infinitamente variáveis.

Referências

- BAITELLO JR, Norval. A mídia antes da máquina. In: *JB Online, caderno Idéias*. CISC, 1999.
- BAITELLO JR, Norval. O tempo lento e o espaço nulo. Mídia primária, secundária e terciária. In: FAUSTO NETO, A. et al. (org). *Interação e sentidos no ciberespaço e na sociedade*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001.
- BASTOS, Alencar. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1965.
- BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. *Teoria lingüística*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1978.
- BRÉAL, Michel. *Ensaio de semântica*. São Paulo: EDUC, 1992.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CARETTA, Álvaro Antônio. *A canção e a cidade: estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira e seu papel na constituição do imaginário da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP, 2011.
- COSERIU, Eugenio. *Teoria da linguagem e linguística geral: cinco estudos*. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: Edusp, 1979.
- FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- GIL, Beatriz Daruj. A mulher no léxico da canção de consumo: um discurso polarizado. In: MELO, Iran Ferreira de (org.). *Introdução aos estudos críticos do discurso: teoria e prática*. Campinas: Pontes Editores, 2012
- _____. Vocabulário e ensino: uma análise léxico-semântica da canção Batelaje, de Edvaldo Santana. In: GIL. B. D; AMADO, R. S. (org.). *Reflexões sobre o ensino de português para falantes de outras línguas*. 2012, p. 5-.
- GILBERTO, João. *João Gilberto*. Rio de Janeiro: Odeon, 1961. 33rpm, sulco, mono.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975
- LEE, Rita. *3001*. São Paulo: Universal, 2000. Disco digital (CD), estéreo.
- _____. *Acústico MTV*. São Paulo: Polygram, 1997. Disco digital (CD), estéreo.
- _____. *Bossa n'roll*. São Paulo: Som Livre, 1991.
- _____. *Build up*. São Paulo: Polydor, 1970. 33rpm, sulco, mono.

_____ et al. *Convocação geral carnaval 78*. São Paulo: Som Livre, 1977. 33rpm, sulco, estéreo.

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

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

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

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

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

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

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

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

LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. *Aqui, ali, em qualquer lugar*. São Paulo: Abril Music, 2001. Disco digital (CD), estéreo.

_____. *Balacobaco*. São Paulo: Som Livre, 2003. Disco digital (CD), estéreo.

_____. *Bom bom*. São Paulo: Som Livre, 1983. 33rpm, sulco, estéreo.

_____. *Flerte fatal*. São Paulo: EMI, 1987. 33rpm, sulco, estéreo.

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

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

_____. *Rita Lee e Roberto de Carvalho*. São Paulo: EMI, 1990. 33rpm, sulco, estéreo.

_____. *Rita e Robeto*. São Paulo: Som Livre, 1985. 33rpm, sulco, estéreo.

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

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

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

POTTIER, Bernard. *Estruturas Linguísticas do português*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SANTA CRUZ, Maria Áurea. *A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

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

TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana*. São Paulo: Editora 34, 2011

TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu*. São Paulo: Editora 34, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: JCM Editores, s.d. a.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do livro, s.d. b.

VAN DIJK, Teun A. *Discurso e contexto: uma abordagem sociocognitiva*. São Paulo: Contexto, 2012.

VAN DIJK, Teun A. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2010.

VAN DIJK, Teun A. *Ideología y discurso: una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel, 2003. p. 55-77.

VELOSO, Caetano et al. *Tropicália ou panis et circensis*. São Paulo: Phillips, 1968. 33rpm, sulco, mono.

VILELA, Mário. *Estruturas léxicas do português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

Anexo A: lista das canções citadas

2001: Arnaldo Baptista/Sérgio Dias/Rita Lee/Tom Zé, 1969.

A BANDA: Chico Buarque, 1966.

AI QUE SAUDADES DA AMÉLIA: Mário Lago/Ataulfo Alves, 1942.

ALEGRIA ALEGRIA: Caetano Veloso, 1967.

ANDO MEIO DESLIGADO: Arnaldo Baptista/Rita Lee/ Sérgio Dias, 1970.

BARATA TONTA: Roberto de Carvalho/Rita Lee, 1982.

BEM ME QUER: Roberto de Carvalho/Rita Lee, 1980.

BENZADEUSA: Roberto de Carvalho/Rita Lee, 1993.

CAROLINA: Chico Buarque, 1968.

CHÃO DE ESTRELAS: Sílvio Caldas/Orester Barbosa, 1937.

CHEGA MAIS: Rita Lee/ Roberto de Carvalho, 1979.

CÍRCULO VICIOSO: Rita Lee/Luís Sérgio/Lee Marucci, 1974.

COISA MAIS LINDA: Carlos Lyra/Vinícius de Moraes, 1960

COM A BOCA NO MUNDO (TICO-TICO): Lee Marucci/Luís Sérgio Carlini/Rita Lee, 1976.

CONCEIÇÃO: Jair Amorim/Dunga, 1956.

COR DE ROSA-CHOQUE: Roberto de Carvalho/Rita Lee, 1982.

CORISTA DE ROCK: Luís Sérgio Carlini/Rita Lee, 1976.

DÁ NELA: Ary Barroso, 1930

DÁ NELE: Sinhô, 1930

DE PÉS NO CHÃO: Rita Lee, 1974.

DEPARTAMENTO DE CRIAÇÃO: Lee Marucci/Luís Sérgio Carlini/Rita Lee, 1976.

DEPRÊ: Rita Lee/Oswaldo Luiz, 1993.

DOCE VAMPIRO: Rita Lee, 1979.

DOMINGO NO PARQUE: Gilberto Gil, 1967.

DORA: Dorival Caymmi, 1945.

ELVIRA PAGÃ: Rita Lee/Roberto de Carvalho, 1979.

ENTRE SEM BATER: Rita Lee, 2000.

ESSE TAL DE ROQUE ENROW: Rita Lee/Paulo Coelho, 1975

ESTE MEIO NÃO SERVE. Donga/Noel Rosa, 1936

FILHO MEU: Rita Lee, 1993

FLERTE FATAL: Rita Lee/Roberto de Carvalho, 1987.

FONTE DA JUVENTUDE: Rita Lee, 1977.

FRUTO PROIBIDO: Rita Lee, 1975.

JOUJOUX E BALANGANDÃS: Lamartine Babo, 1939.

KÁTIA FLÁVIA – A GODIVA DO IRAJÁ: Fausto Fawcett/Laufer, 1987.

LÁ VEM A BAIANA: Dorival Caymmi, 1958

LINDONÉIA: Caetano Veloso, 1968.

MANIA DE VOCÊ: Rita Lee/Roberto de Carvalho, 1979.

MARCIANITA: José Imperatore Marcone/Galvarino Villota Alderete. vers. Fernando César, 1968.

MARIA ESCANDALOSA: Klecius Caldas/Armando Cavalcanti, 1955.

MENINA DIREITINHA: Rutinaldo/Brasinha/Vicente Amar, 1959

MENINO BONITO: Rita Lee, 1974.

MENOPower: Rita Lee/Mathilda Kovak, 1993.

MISS BRASIL 2000: Rita Lee/Lee Marucci, 1978.

NOVIÇAS DO VÍCIO: Roberto de Carvalho/Rita Lee, 1985.

Ó ABRE ALAS: Chiquinha Gonzaga, 1899

O MAIOR CASTIGO QUE TE DOU: Noel Rosa, 1937

O TOQUE: Rita Lee/Paulo Coelho, 1975

ON THE ROCKS: Roberto de Carvalho/Rita Lee, 1983.

OVELHA NEGRA: Rita Lee, 1975.

PAGU: Rita Lee/ Zélia Duncan, 2000.

PEGA RAPAZ: Rita Lee/ Roberto de Carvalho, 1987.

PELO TELEFONE: Donga/Mauro de Almeida, 1916.

REBELDADE: Rita Lee/Beto Lee, 2000.

SAUDOSISMO: Caetano Veloso, 1968

STRIP TEASE: Roberto de Carvalho/Rita Lee, 1983.

TIPO INESQUECÍVEL: Roberto de Carvalho/Rita Lee, 1990.

VOCÊ VEM: Rita Lee/Roberto de Carvalho, 2000.

Anexo B: letras das canções analisadas

Barata tonta

(Roberto de Carvalho – Rita Lee)

Você me deixa cabreira
Sem eira nem beira
Feito barata tonta
Você me apronta

Depois me dá um beijo
Me faz um gracejo
Eu me desmancho toda
O resto que se exploda
Feito bomba H

O que é que há?
É só amor
Não existe remédio,
Não existe doutor
Que possa curar.

Bem me quer

(Roberto de Carvalho – Rita Lee)

Diga que me odeia
Mas diga que não vive sem mim
Eu sou uma praga
Maria-sem-vergonha do seu jardim

Você tem ciúme
Mas gosta de me ver rebolar
Eu topo tudo
Sou flor que se cheire em qualquer lugar

Bem-me-quer, mal-me-quer
Bem-me-quer, mal-me-quer...

Rasgue minha roupa
Mas por favor não dê beliscão
Eu fico nua
Depois você reclama quando eu chamo atenção

Xingue minha laia
Mas venha me fazer cafuné
Eu faço greve
Até você me amar ou dar um pontapé

Bem-me-quer, mal-me-quer
Bem-me-quer, mal-me-quer...

Benzadeusa

(Rita Lee – Roberto de Carvalho)

Mordo tua nuca
Mas um beijo anestesia a dor
Te mato de carinho
Em legítima defesa do meu amor

Não sei dizer não
Pra quem gosta de mim
Então eu digo sim sim
Yes yes, oui oui, hai, yawohl, si si

E a gente se casa por um segundo
Por um século talvez
Até que a vida, a morte,
O mundo nos separe, outra vez?

Faz amor comigo
Sempre fica meu amigo
Amanhã viro bandida, mal fudida
Te dou um tiro no escuro, você vai ver
Hoje sou tua heroína
Mergulha na menina dos olhos meus

Sabe lá Deus, por onde nadam as sereias
Sabe lá Deus, por onde queimam salamandras
Sabe lá Deus, por onde dançam odaliscas
Sabe lá Deus, por onde voam arcanjas
Sabe lá Deus, por onde andam suas deusas

Ave Maria cheia de graça
O senhor é convosco
Bendita sois vós entre as mulheres
Bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus
Santa Maria, mãe de Deus
Rogai por nós, pecadores
Agora e na hora da nossa morte
Amém!

Benzadeusa de Deus!

Habemus Papisa

Chega mais

(Rita Lee – Roberto de Carvalho)

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 leve pra casa
Me prenda, nos braços
Me torture de carinhos
Beijinhos, abraços
Depois me coce, me adoce
Até eu confessar

Chega mais! Chega mais!
Chega mais! Chega mais!

Cor de rosa choque

(Roberto de Carvalho – Rita Lee)

Nas duas faces de Eva
A bela e a fera
Um certo sorriso de quem nada quer
Sexo frágil, não foge à luta
E nem só de cama vive a mulher

Por isso não provoque
É cor de rosa-choque

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

Doce vampiro

(Rita Lee)

Venha me beijar
Meu doce vampiro
Na luz do luar
Venha sugar o calor,
De dentro do meu sangue vermelho,
Tão vivo, tão eterno veneno,
Que mata sua sede,
Que me bebe quente como um licor,
Brindando à morte e fazendo amor

Meu doce vampiro
Na luz do luar
Me acostumei com você,
Sempre reclamando da vida
Me ferindo, me curando a ferida
Mas nada disso importa,
Vou abrir a porta pra você entrar
Beijar minha boca,
Até me matar
de amor!

Elvira Pagã

Rita Lee

Todos os homens desse nosso planeta
Pensam que mulher é tal e qual um capeta
Conta a história que Eva inventou a maçã

Moça bonita, só de boca fechada,
Menina feia, um travesseiro na cara,
Dona de casa só é bom no café da manhã

Então eu digo:
Santa, santa, só a minha mãe (e olhe lá)
É canja-canja,
O resto põe na sopa pra temperar!

Dama da noite não dá pra confiar,
Cinderela quer um sapato 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

Entre sem bater

(Rita Lee)

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

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

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

Tivesse você me rejeitado
Eu hoje seria um bagaço
Uma Jujú sem balangandã
Luz sen Fuego, Elvira Cristã

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

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

Esse tal de Roque Enrow

(Rita Lee – Paulo Coelho)

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 à sério, doutor
Ela fica cheia de mistério
Com esse tal de Roque Enrow
Roque Enrow

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...row

Fonte da Juventude

(Rita Lee)

Quanto mais a mulher jura
Gostar de homem erudito
Tanto mais ela procura
Um tipo burro e bonito
Pois as pernas que um dia abalaram Paris
Hoje são dois abacaxis

Se os olhos da Elizabeth Arden, meu bem
O que a Helena Rubinstein com isso?

Ela passou creme Ruguina
Ela usou Anti-sardol
Ela fez plástica pra ter cara de menina
Mas ela não esfriou o sol

Morreu, morreu, com a cara que nasceu
Não deu, não deu, pra gostar do que era seu
Eu tenho o corpo que pedi a Deus

Flerte fatal

(Roberto de Carvalho – Rita Lee)

Quem mandou você me mandar um torpedo
Eu não tenho medo
De me expor aos perigos do amor

Seu olhar me despiu, me engoliu num segundo
Então meu bem vá fundo
Eu adoro um flerte fatal

Um pecadinho,
Escondidinho,
Rapidinho,
Gostosinho no banheiro social

Escandaloso,
Impetuoso
Mafioso atrás da árvore de natal

Um santo pecadinho original

Oh! Oh! Oh! Flerte fatal

Tudo muito erótico
Nada pouco exótico

Mania de você

(Rita Lee – Roberto de Carvalho)

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!

Menopower

(Rita Lee – Mathilda Kovak)

Vestida para matar em pleno climatério
A velha senhora só vai ficar mocinha no cemitério
Chega de derramamento de sangue
Cinquentonadolescente
Quem disse que útero é mangue
Progesterona urgente

Menopower
Pra quem foge às regras
Menomale
Quando roça esfrega
Menopower
Pra quem nunca se entrega
Melancólicas
Vocês são piegas

Haja fogacho pra queimar essa bruxa em idade
média
Em mulher não se pode confiar
Com menos de mil anos de enciclopédia
O “chico” é tão incoerente
Ah, me deixa tiririca ao chegar
O “chico” quando vem é absorvente
E quando falta só rezando pra baixar

Tampax, tabelinha, ora pílulas, ora DIU
Diafragma, camisinha, vão pra mãe que não pariu
Chega de creme de aveia da véia perereca da
vizinha
Chega do bom caldo e da “sustância” da galinha
Yeah!

Miss Brasil 2000

(Rita Lee – Lee Marcucci)

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 é 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 quer modificar uma geração?
Lá vem ela!
Miss Brasil 2000!
Miss Brasil 2000!
Miss Brasil 2000!
Miss Brasil!

Nasceu no litoral, de Porto Alegre à 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 vai continuar uma tradição?
Será que ela quer modificar uma geração?
Lá vem ela!
Miss Brasil 2000!
Miss Brasil 2000!
Miss Brasil 2000!
Miss Brasil!

Novícias do vício

(Roberto de Carvalho – Rita Lee)

As noviças do vício
Não medem sacrifícios
Fazem altas baixarias
Por um resto de sucesso

Ratazanas da publicidade
Pérolas da vulgaridade
Elas pecam pelo excesso
E morrem pela falta

Noviças do vício
Falange pastiche
Elas jamais serão Marlene Dietrich
Elas jamais serão Marlene Dietrich
Marlene Dietrich

As noviças do vício
São ossos do ofício
Coqueluche indesejável
Patronesses do insuportável

Noviças do vício
Falange pastiche
Elas jamais serão Marlene Dietrich
Elas jamais serão Marlene Dietrich
Marlene Dietrich

Nunca Fui Santa

(Rita Lee)

Nunca fui santa
Nunca fui boba
Entro num mantra
Caio de boca

Nunca soube dizer
De onde vim, nem pra onde vou
Vivo nesta terra em transe,
Cheia de sol, cheia de horror

Já pulei do abismo
Já fiz muito amor
Eu perco o juízo
Sem nenhum pudor

Meu bem, eu amo você
Te odeio,
Vivo neste mundo cane
Cheio de vinho, cheio de sangue

Sou nova demais pra velhos comícios
Sou velha demais pra novos vícios
Eu, eu sou nova demais pra velhos comícios
E velha demais pra novos vícios

On the rocks

(Roberto de Carvalho – Rita Lee)

Passo o dia inteiro imaginando meu bem
Na cama, no chuveiro, no trampo, sempre tão
blasé
É uma neurose,
Uma overdose,
Sou dependente do amor!

Meus amigos dizem que essa coisa vicia
Andaram até jurando que era anorexia
É uma neurose,
Uma overdose,
Sou dependente do amor!

Baby, meu coquetel de paixão
Com mel e limão
On the rocks, on the rocks, on the rocks...

Pagu

(Rita Lee – Zélia Duncan)

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

Nem toda feiticeira é corcunda
Nem toda brasileira é bunda
Meu peito não é de silicone
Sou mais macho que muito “home”

Sou a rainha do meu tanque
Sou Pagú indignada no palanque
Fama de porralouca, tudo bem
Minha mãe é Maria Ninguém
Não sou atriz-modelo-dançarina
Meu buraco é mais em cima

Pega rapaz

(Roberto de Carvalho – Rita Lee)

Pega rapaz
Meu cabelo à la garçonne
Prova o gosto desse ton-sur-ton
Do meu batom na tua boca

Alô doçura
Me puxa pela cintura
Tem tudo a ver o meu pinguim
Com a tua geladeira

Nós dois afim
De cruzar a fronteira
Numa cama voadora, fazedora de amor
De frente, de trás
Eu te amo cada vez mais
De frente, de trás
Pega rapaz, me pega rapaz
De frente, de trás
Eu te amo cada vez mais, mais, mais
Pega rapaz, me pega rapaz
De frente, de trás, cada vez mais!

Pega rapaz
Meu cabelo à la garçon
Prova o gosto desse ton-sur-ton
Do meu baton na tua boca

Alô doçura
Me puxa pela cintura
Tem tudo a ver o teu xaxim
Com a minha trepadeira

Nós dois pra lá
Bem pra lá de Nirvana
Numa cama voadora, fazedora de amor
De frente, de trás
Eu te amo cada vez mais
De frente, de trás
Eu te amo cada vez mais, mais, mais
Pega rapaz, me pega rapaz
De frente, de trás
Cada vez mais, mais, mais, mais...

Rebeldade

(Rita Lee – Beto Lee)

Rebelada vedete
E tome desacato
Ela não joga confete
Roda baiana no ato
Sem vergonha na cara
Talentosa atitude
A vingança da cigarra
Anti Hollywood

Gauche gauche personalidade
Rebeldade

Carismática da insolência
Vendaval de vendettas
“scandaligenza”
Abusada porreta
Se todo mundo é artista
Só ela sola na pausa da hora
Rainha anarquista
É uma brasa, mora!

Gauche gauche personalidade
Rebeldade

Strip tease

(Roberto de Carvalho – Rita Lee)

Eu avistei um garotão no mesmo elevador
Olhou pra mim e logo vi que ele era bom de amor
Que graça
Que massa
Caí na teia
Eu só queria aquele gato na veia!

1º andar: Blusa, calcinha, tênis, saia-de-prega

2º andar: Meia, sapato, cinto, calça, cueca

Take it easy
Strip tease
Que sorte
Eu assaltei o garotão na caixa forte!

Tipo inesquecível

(Roberto de Carvalho – Rita Lee)

Longe de você
Minha vida era tão besta
Eu comigo
Uns amigos
Cinema, TV

De repente, você
Entra pela minha frente
Rouba a cena
Me salva do caos
Dá um soco na cara do tédio

Só quem vive só
Sabe quanto vale um beijo
Romance new age
Me ame e me deixe
Entre o medo e o desejo

Lembro de você
O meu tipo inesquecível
Irresistível
Um pouco louco
Por onde anda sabe Deus lá...

Você vem

(Rita Lee – Roberto de Carvalho)

Chego exausta do trampo
Quero colo e carinho, um quentinho na alma
Você vem... e me acalma!

Meu ego vai pelo ralo
Sei que sou meio ruim de cama
Você vem... e me assanha!

Me revolto com a vida
Morre-se de fome em camera lenta
Você vem...e me alimenta!

Não entendo de política
Juro que o Brasil não é mais chanchada
Você vem...e faz piada!

Você vem vem vem
Eu vou vou vou (pra casa agora eu vou)
Vem que eu vou com você fazer amor

Naqueles dias sou megera
Mal humor na síndrome pré menstrual
Você vem... E dá um Sorrisal!

Trânsito caótico
Quase bato meu fusquinha na contra mão
Você vem... e pega na direção!

Piranhas dando sopa
A maré das sereias não está para peixe
Você vem e diz “não me deixe!”

E quando o mundo acabar
Daqui a dois mil anos, amanhã ou agora
Você vem e me leva embora!