

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

SABRINA CRISTINA DOS SANTOS

**FRUTO PROIBIDO:**  
EROTISMO E CENSURA EM RITA LEE

JUIZ DE FORA

2019

SABRINA CRISTINA DOS SANTOS

**FRUTO PROIBIDO:**

EROTISMO E CENSURA EM RITA LEE

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como parte das exigências para a obtenção de título de mestrado.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Vinícius  
Ferreira de Oliveira

JUIZ FE FORA

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Santos, Sabrina Cristina dos.

Fruto proibido: : erotismo e censura em Rita Lee / Sabrina Cristina dos Santos. -- 2019.  
87 f.

Orientador: Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira  
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2019.

1. Erotismo. 2. Rita Lee. 3. censura. 4. ditadura militar. I. Oliveira, Marcos Vinícius Ferreira de, orient. II. Título.

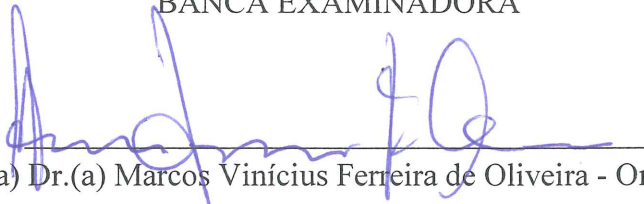
Sabrina Cristina dos Santos


**Fruto Proibido:** erotismo e censura em Rita Lee

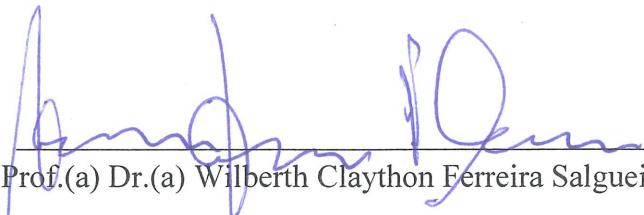
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Área de concentração: Estudos Culturais.

Aprovada em 11 de 09 de 2019

BANCA EXAMINADORA

  
Prof.(a) Dr.(a) Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira - Orientador  
Universidade Federal de Juiz de Fora

  
Prof.(a) Dr.(a) Pedro Bustamante Teixeira  
Universidade Federal de Juiz de Fora

(P)  (CFATA)  
Prof.(a) Dr.(a) Wilberth Claython Ferreira Salgueiro  
Universidade Federal do Espírito Santo

## **RESUMO**

A presente dissertação apresenta um estudo da lírica erótico-sexual da cantora e compositora brasileira Rita Lee produzida durante os anos da ditadura civil-militar que teve início no ano de 1964. O trabalho pretende, com isso, estabelecer uma relação entre o conteúdo, a forma e a musicalidade das canções e seu contexto de produção, a censura de temas morais, a fim de analisar quais foram os pactos simbólicos firmados entre a artista, a sociedade, o regime e a indústria para que Rita tenha sido capaz de tocar em um tema tabu, que é a liberdade sexual feminina, em um momento extremamente conservador.

Palavras- chave: erótico-sexual, Rita Lee, ditadura civil-miliar, censura, liberdade sexual feminina.

## **ABSTRACT**

This dissertation presents a study of the erotic-sexual lyric of the Brazilian singer and songwriter Rita Lee produced during the years of the civil-military dictatorship that began in 1964. The work intends to establish a relationship between the content, the form and musicality of the songs and their context of production, the censorship of moral themes, in order to analyze what were the symbolic pacts signed between the artist, society, the regime and the industry so that Rita was able to touch a taboo theme, which is female sexual freedom, at an extremely conservative moment.

Keywords: erotic-sexual, Rita Lee, civil-military dictatorship, censorship, female sexual freedom.

## AGRADECIMENTOS

Passar pelo processo de estudo e escrita durante o curso de mestrado foi uma tarefa bastante árdua. Não se pode dizer que é fácil ser mulher, negra e pobre em um país como o Brasil, que insiste em conservar uma estrutura misógina, racista e classista em função da manutenção do privilégio de uma pequena elite. Dessa forma, a experiência profissional e pessoal do mestrado foi, antes de tudo, um ato político de ocupação de espaço, espaço esse que é cotidianamente negado a pessoas como eu.

Contudo, parafraseando as palavras do autor português José Saramago, nenhum ser humano é uma ilha. E, portanto, é fundamental entender que, se as oportunidades me foram ofertadas, alguns agentes envolvidos em todo o contexto fizeram delas, ao meu lado, oportunidades tangíveis à realização.

Agradeço, por isso, a minha mãe, Wanda, pelo amor, cuidado e apoio – muito mais que emocional; a meu primeiro amor, Carlos, pelo companheirismo, pelas discussões teóricas, pela confiança, por ser quem é; ao meu maior presente, Bernardo, por ter trazido luz e propósitos outros; as minhas amigas de infância e vida, Tamara, Rosi e Thaísa, pelos momentos de surto e descontração – Nietzsche diz que, “sem a música a vida seria um erro”, vocês foram, muitas vezes, essa música para mim. Agradeço também aos meus sobrinhos, Davi e Esther, por seguirem sendo as flores do meu jardim – me desculpo também por toda a ausência nesse processo; ao meu orientador, Marcos Vinícius, pela presença até na ausência, pelo caminho percorrido lado a lado, pelo suporte acadêmico, pelos ensinamentos pessoais; aos meus companheiros e amigos de trabalho, responsáveis por aturar meu mau humor, surtos e desabafos cotidianos; as minhas amigas Simone, Marcella e Jéssica, pelo ombro amigo, pelas confidências, por serem achados no meu caminho; aos meus alunos – de ontem e hoje – pelo brilho nos olhos, que me fazem seguir; a todos os professores que, de alguma forma, marcaram minha trajetória. Para além dos indivíduos envolvidos nesse processo, resta agradecer à Faculdade de Letras da UFJF e ao Programa de pós-graduação. Sem vocês, a caminhada definitivamente não seria a mesma ou, talvez, não havia sequer o caminho. Obrigada.

## SUMÁRIO

Introdução.....	7
Capítulo I – Fruto proibido.....	9
1.1    O erotismo.....	10
1.2    O prazer interdito.....	19
1.3    A disciplinarização da mulher brasileira.....	24
Capítulo II – Rita Lee: a ovelha negra da família? .....	32
2.1    O golpe militar de 1964 e a institucionalização da censura.....	33
2.2    Produção cultural na ditadura militar.....	43
2.3    Rita Lee, a família tradicional brasileira e a industrial cultural.....	54
Capítulo III – Sem culpa nenhuma.....	61
Considerações finais.....	76
Referências.....	79



## **INTRODUÇÃO**

A segunda metade do século XX, no Brasil, foi marcada por grandes transformações políticas cujas consequências impactaram significativamente a sociedade, de modo geral, e a cultura, de forma particular

O Golpe militar de 1964, responsável por instaurar no país uma ditadura civil-militar, trouxe consigo, além da atmosfera de intensa vigilância, principalmente a partir da promulgação do AI 5, em dezembro de 1968, a ascensão de uma série de discursos moralizantes, que alimentaram um processo no qual, dentre outras questões de relevo, resultou no cerceamento das liberdades coletivas e individuais. O período coincide com o do fortalecimento da industrialização no país, iniciado em fins do século XIX, mas amplamente transformado com as iniciativas favorecidas pelas intervenções estatais a partir dos anos 1930, no qual a consequente necessidade de mão de obra fortaleceu a migração para os aglomerados urbanos, formando um cenário propício para que tais discursos encontrassem um terreno fértil.

Os antecedentes desse panorama podem ser encontrados na crise da indústria do café, na primeira metade do século XX, em razão da qual os cafeicultores buscaram novas alternativas de investimento, o que impulsionou a transferência, para a indústria, das infraestruturas anteriormente utilizadas no transporte do produto. Além disso, durante a Era Vargas, o Estado passou a atuar de maneira mais incisiva na economia, adotando uma perspectiva de incentivo à diversificação da matriz econômica, o que fez com que o país deixasse de ser essencialmente agroexportador, já na segunda metade do século, para se tornar um Estado industrial e urbano.

Segundo o IBGE, a taxa de urbanização no Brasil era, na década de 1930, cerca de 31%. Já na década de 1960, a mesma taxa apresentou um crescimento de 13,7%, chegando a 44,7%. Ademais, a aceleração do crescimento nos anos 1950, com plano de metas do governo de Juscelino Kubistchek, fez com que o país se destacasse como produtor de bens duráveis, como eletrodomésticos e automóveis.

A mudança do cenário rural para o cenário urbano, assim como a crescente industrialização consolidaram, sem dúvidas, um novo e complexo sistema de vida, que, para o trabalhador fabril, principalmente, passou a ser organizada de acordo com os interesses de expansão do capital. Dessa forma, as práticas e relações sociais deveriam corresponder às expectativas de uma sociedade burguesa ainda em ascensão.

É certo que essa espera se dirigia à sociedade como um todo, mas, de maneira indubitável, atingia às mulheres por vias notadamente mais numerosas. O discurso moralizador – já presente no Brasil desde o final do século XIX- encontrou ainda mais força junto aos que marchavam pela família, com Deus e pela liberdade.<sup>1</sup>

Nesse contexto, era fundamental redefinir o papel social da mulher. Assim, um ideal de feminilidade foi forjado e a construção do sujeito esposa-mãe-dona-de-casa passou a figurar no imaginário social como sinônimo de perfeição. Sob essa perspectiva, a mulher foi posta, social e culturalmente, em uma encruzilhada que a condenava a ser santa ou puta.

É nessa conjuntura social, política, ideológica e cultural que esta dissertação se propõe a analisar a lírica erótica da cantora e compositora brasileira Rita Lee. A artista pode ser considerada uma das mais importantes personalidades da música popular brasileira da contemporaneidade. Sua carreira teve início na banda *Os mutantes*, em 1966, e, ao longo dos anos, Rita mostrou sua versatilidade musical, transitando entre o rock, a MPB e a psicodelia. A cantora também exibiu seu talento no cinema, interpretando Raul Seixas, e marcou presença nas novelas nacionais, tornando-se a artista feminina que mais cedeu canções para as trilhas sonoras das produções da Rede Globo de Televisão.

Além da versatilidade, duas outras palavras podem definir o estilo de Rita Lee: irreverência e leveza. Ambas estão presentes na maior parte de sua obra musical e, sem dúvidas, são inerentes à produção de cunho erótico da artista. A partir de uma aparente desproblematização e de uma falsa posição apolítica, as canções de Rita Lee que tratam do desejo sexual feminino desestabilizam o discurso dominante, responsável, muitas vezes, por aprisionar a potência erótica da mulher.

Seu eu poético feminino, que destoa significativamente do cânone musical brasileiro, afasta-se do estereótipo da esposa-mãe-dona-de-casa para apresentar um sujeito que, sedento de desejo, está disposto a cessá-lo, ainda que tal não seja a expectativa social. Assim, essas canções apontam e incorporam a luta feminina acerca da liberdade de decisão sobre o próprio corpo. Sobretudo, e de maneira mais ampla, a lírica erótica de Rita Lee reivindica a revisão do lugar da mulher no imaginário sociocultural brasileiro e suas reverberações no cotidiano.

---

<sup>1</sup> Nome comum dado a uma série de manifestações públicas de caráter conservador ocorridas entre março e junho de 1964, com apoio da igreja e de outros setores mais tradicionais da sociedade, em resposta ao que foi considerado uma ameaça comunista.

A fim de ratificar esse pressuposto, o presente trabalho contará com três capítulos. O primeiro, intitulado *Fruto Proibido*, terá como objetivo a delimitação da definição de erotismo adotada. Tal delimitação será amparada pelos conceitos e análises do filósofo francês George Bataille e do teórico mexicano Octavio Paz. Para ambos, o erotismo é, em última análise, uma busca incessante e exclusiva por prazer. Além disso, serão analisados de que maneira essa descoberta da sexualidade como fonte de prazer representa, para a mulher, um interdito. Essa análise será alicerçada nos pressupostos do filósofo francês Michel Foucault, bem como nos princípios teóricos do psiquiatra e psicoterapeuta brasileiro Joel Birman e da historiadora brasileira Margareth Rago.

O segundo capítulo- *Rita Lee: a ovelha negra da família?*- será dedicado à análise do contexto histórico-cultural da ditadura militar. Nele investigar-se-á de que maneira a lírica erótica de Rita Lee representa um discurso subversivo, uma vez que uma das maiores marcas da ditadura militar é o conservadorismo. E, ainda, buscar-se-á compreender em que circunstâncias e de que modo esse discurso subversivo conseguiu sobreviver aos anos de chumbo.

Ao terceiro capítulo, intitulado *Sem culpa nenhuma*, será reservada a análise das letras de canções da cantora e compositora Rita Lee cujas temáticas englobam o erotismo feminino. As canções selecionadas foram produzidas entre as décadas de 1960 e 1970 e tal recorte temporal se deve à intenção de relacionar o teor das letras ao contexto político, histórico e cultural no qual estão inseridas.

Para tanto, em relação ao método, buscar-se-á desenvolver, primeiramente, uma análise da bibliografia articulada ao tema da pesquisa com a intenção de articular essa análise à leitura aqui proposta. Em seguida, as canções, selecionadas previamente, serão exploradas a fim de relacionar a teoria à produção musical de Rita Lee.

O trabalho desenvolvido ao longo desta dissertação se faz relevante uma vez que busca estabelecer uma relação entre cultura e vida social. Assim, o conceito de indústria cultural, que trata a cultura a partir de uma perspectiva econômica, será revisitado, fazendo com que ela seja vista a partir de uma posição autônoma capaz de refletir, diagnosticar e influenciar a realidade. Sob esse viés, poder-se-á compreender a lírica erótica de Rita Lee como um instrumento de contestação da posição social da mulher, ainda que essa mesma lírica seja também objeto de consumo.

Dessa maneira, o trabalho buscará estabelecer uma relação entre cultura e sociedade, mostrando que contexto e produção cultural mantêm entre si uma relação

clara. Para além disso, a análise construída ao longo desta dissertação procurará mostrar de que modo a lírica da cantora e compositora Rita Lee podem ser vistas como um instrumento cultural capaz de contestar a moralidade dominante e apontar para a reescrita do feminino no imaginário sociocultural.

## 1 Fruto Proibido

Comer o fruto que é proibido

Você não acha irresistível?

Rita Lee

O mito cristão de Adão e Eva sinaliza para a existência de uma árvore cujo fruto era, para ambos, proibido. Aos habitantes do Éden era permitido usufruir de todas as benesses do Criador, com exceção do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, que seria responsável pela decadência do homem. Tentada, todavia, por uma serpente, Eva decide provar o fruto e dá-lo a Adão. Ao comer, eles percebem sua condição de nudez e, por isso, envergonhados, escondem-se do Criador, que, sendo onisciente, já conhece a transgressão e expulsa o primeiro homem e mulher do paraíso.

Percebe-se, assim, que, para o homem primordial, render-se ao desejo significava a transgressão de um interdito. Dessa forma, ao lançar mão do livre-arbítrio, escolhendo saciar a vontade, Adão e Eva foram condenados à ruína moral. Do mito cristão nasce, portanto, a ideia de pecado e o desejo se torna inimigo do homem.

O erotismo, condição essencialmente humana, é, de maneira análoga ao fruto do jardim do Éden, um tema que, se não tabu, repleto de interdições. Entretanto, quando se trata do desejo erótico feminino, tais proibições são notadamente mais numerosas. Calcada em valores judaico-cristãos, a sociedade patriarcal brasileira ainda reserva um lugar para mulher, condenando-a, social e culturalmente, a seguir em uma encruzilhada que a torna santa ou puta.

Dessa forma, é fundamental analisar de que maneira questionar as políticas do corpo torna-se uma via de construção identitária. Sob esse viés, a livre manifestação do

desejo erótico feminino pode ser vista como um caminho para a redefinição dos processos de subjetivação.

### **1.1 O erotismo**

A psicanálise freudiana permite compreender homens e mulheres como seres condenados ao sofrimento, posto que estão constantemente em busca do que Freud nomeia de *felicidade*. Para ele, a frustração se torna um imperativo, porquanto a satisfação não pode, nunca, ser plena. O grande mal estar dos indivíduos reside, dessa forma, na permanente busca por prazer.

No que concerne à sexualidade humana, essa procura pode ser compreendida como o exercício do erotismo. Para o filósofo francês George Bataille, o erotismo é, em última instância, uma busca por satisfação. Contudo, de maneira semelhante à perspectiva freudiana, o filósofo entende que essa busca se torna vã, posto que procura o inatingível:

[...] Apesar das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz inicialmente a confusão e a desordem [...] sua essência é a substituição de uma descontinuidade persistente por uma continuidade maravilhosa entre dois seres [...] a paixão nos engaja assim no sofrimento, uma vez que ela é no fundo a procura de um impossível. (BATAILLE, 1987, p. 15)

Bataille, em sua obra *Le erotisme*, analisa diferentes formas de erotismo. Para ele, pode-se compreender o conceito a partir de três pilares aparentemente distintos, porém interligados. Assim, o filósofo entende o erotismo como tendo três diferentes manifestações: o erotismo dos corpos, dos corações e do sagrado.

A perspectiva do autor sugere que homens e mulheres são seres descontínuos que estão sempre à procura de uma continuidade – os indivíduos estão condenados a nascer e morrer isoladamente. Para Bataille, o jogo erótico, dentre outras manifestações, é capaz de, em certo grau, conceder a esses a sensação de que não estão sós. Dessa

forma, nas três manifestações do erotismo, coloca-se em questão a substituição do isolamento do ser por sua continuidade profunda:

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Não aceitamos a individualidade perecível que somos [...] essa nostalgia comanda em todos os homens as três formas do erotismo (BATAILLE, 1987, p.12)

Assim, ao colocar em jogo a continuidade dos seres, a atividade sexual pode ser compreendida como uma forma de vivificar o erotismo. Isso significa que a atividade erótica pode ser vista como uma alternativa ao estado de isolamento a que estão condenados todos os indivíduos.

Através do conceito de *erotismo dos corpos* o filósofo defende que, no ato sexual, a nudez representa uma oposição ao estado fechado – estado de solidão- dos seres. Nesse sentido, ainda de acordo com Bataille, ao se despirem, homens e mulheres abrem-se para a possibilidade de fusão um com o outro e, a partir daí, inicia-se a busca pela continuidade. Dessa forma, o jogo erótico se revela como uma experiência íntima de ligação com o outro a partir da dissolução dos limites do corpo que antes os definiam:

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. [...] os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento de obscenidade (desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si). [...] Há, ao contrário, desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra. (BATAILLE, 1987, p. 14)

De maneira análoga, o *erotismo dos corações* representa uma procura pela nulidade do sentimento de isolamento através do amor. Os amantes buscam, assim, na projeção do ser amado, a completude de seu próprio ser e acreditam que apenas nele

encontrarão a continuidade. Bataille chama atenção para o fato de que, constantemente, a paixão é responsável por provocar nos amantes uma experiência oposta ao gozo, configurando-se enquanto sofrimento, uma vez que ela é responsável por instaurar um estado de agitação constante nos indivíduos.

O erotismo do sagrado, de forma semelhante, revela-se enquanto uma busca pela continuidade diante da constatação da morte. Dessa maneira, através da relação com o sagrado, os seres se abrem à possibilidade de ligação com o divino, ainda que diante da finitude e do isolamento material:

Se o Cristianismo tivesse ignorado o movimento fundamental de onde partia o sentimento da transgressão, ele não teria, penso eu, nada de religioso. Ao contrário, no Cristianismo, o espírito religioso reteve o essencial, percebendo-o inicialmente na continuidade. A continuidade nos é dada na experiência do sagrado. O divino é a essência da continuidade. (BATAILLE, 1987, p. 77)

Ainda de acordo com Bataille, a ideia de erotismo está diretamente atrelada à noção de transgressão. Para ele, o mundo do trabalho e da razão impõem uma série de interdições que impedem que homens e mulheres se lancem ao mundo interior experiência erótica.

Dessa forma, a sociedade ignora uma condição essencialmente humana – o erotismo - ao restringi-la ao campo do privado, tornando- o, não proibido, mas tabu:

O erotismo é pelo menos um tema de difícil abordagem. Por razões que não são apenas convencionais, ele é definido pelo secreto. Ele não pode ser público. Posso citar exemplos contrários, mas, de qualquer maneira, a experiência erótica se situa fora da vida ordinária. Dentro de toda nossa experiência, ela permanece essencialmente isolada da comunicação normal das emoções. Não se trata de um assunto proibido. Não é absolutamente proibido, pois sempre há transgressões. (BATAILLE, 1987, p. 163)

A partir de outra e de uma diferente perspectiva, em *A dupla chama: Amor e Erotismo*, Octavio Paz relaciona o erotismo à poesia. Para ele, ambos são responsáveis por subverter aquilo do que, em essência, são formados. Para o autor, compreender que o erotismo é, por essência, sexo, significa que, ao negar sua finalidade biológica – a reprodução - ele é responsável por cessá-la. De maneira semelhante, pressupõe-se que as linguagens são, por essência, comunicação. Assim, ao interromper o essencial, a poesia nega que exista aí uma função pragmática:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar: a linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é a sexualidade transfigurada: metáfora (PAZ, 1993, p. 12).

Ainda para Octavio Paz, o erotismo ocupa uma posição ambígua na sociedade. Ao passo que ele representa uma criação humana, posto que uma de suas funções é domesticar o sexo, também pode ser visto como uma ameaça à civilização, uma vez que, em sua busca desenfreada por prazer, nega-se à aceitação de funções mais pragmáticas, como o trabalho e a reprodução. De acordo com o autor, em função da ameaça que o erotismo representa, foi necessário criar uma série de regras responsáveis por canalizar o instinto sexual e, ao mesmo tempo, proteger a sociedade de seus excessos. Dessa forma, essas regras constituem um conjunto de proibições e tabus cuja principal função é regular e controlar o instinto sexual.

Assim, a partir da perspectiva do autor, compreende-se o erotismo como uma forma de socialização do instinto sexual, uma vez que ele é capaz de defender a sociedade dos assaltos da sexualidade. Destarte, para que o êxito pudesse ser alcançado, uma série de interditos se fizeram necessários, como o tabu do incesto, a castidade obrigatória e o contrato de casamento, por exemplo.

Ao passo que o incesto representa, em grande parte da sociedade contemporânea, uma proibição consensual, não se pode afirmar que sempre foi assim.



Em sociedades como o Egito antigo, a prática era vista como uma manutenção dos laços sanguíneos e uma consequente manutenção da linhagem real. Além disso, pode-se compreender o incesto como uma prática que se torna mais ou menos aceitável de acordo com exigências contextuais:

O limite arbitrário entre parentes permitidos e parentes interditos varia em função da necessidade de assegurar circuitos de trocas. Quando esses circuitos organizados deixam de ser úteis, a situação incestuosa se reduz. Se a utilidade não exerce mais nenhum papel, os homens negligenciam com o tempo obstáculos cuja arbitrariedade se tornou chocante. Em contrapartida, o sentido geral do interdito se reforçou em razão de seu caráter estabilizado: seu valor intrínseco tornou-se mais sensível. Toda vez que for preciso, o limite pode voltar a existir. (BATAILLE, 1987, p. 129)

Da mesma forma, castidade se impõe, em uma sociedade majoritariamente cristã, enquanto uma limitação ao desejo erótico. De acordo com o Catolicismo, a castidade é uma forma de amor que deve ser comum a todos e que implica, necessariamente, em pureza. Para os cristãos, isso significa que os laços afetivos impõem limites, inclusive às pessoas ligadas pelo matrimônio. Assim, a castidade representa uma negação da busca excessiva e exclusiva por prazer, o que, segundo o Catolicismo, não representa o amor em sua autenticidade.

De maneira análoga, o casamento pode ser visto como uma estratégia para domar a volúpia. No Brasil do final do século XIX, a partir da intensificação do processo de industrialização e urbanização e da consequente necessidade de mão de obra, o sexo passou a ser regulamentado por uma série de elementos, dentre eles os discursivos. Sob essa perspectiva, a ideia de família patriarcal ganha força, uma vez que, inseridos em um contexto de valorização do trabalho e condenação do ócio, os indivíduos se lançam quase que exclusivamente ao trabalho, abdicando dos prazeres.

Ainda de acordo com Bataille, o erotismo e o sexo são conceitos distintos. Para o autor, a atividade sexual dele se difere à medida que a ela se confere um fim: a reprodução. Sob esse viés, a negação dessa finalidade pertence ao campo do erotismo. Sobre essa questão, Octavio Paz desenvolve:

O erotismo é sexo em ação, mas, seja por desviá-la ou por negá-la (a reprodução), suspende a finalidade da função sexual. Na sexualidade, o prazer serve para a procriação; nos rituais eróticos o prazer é um fim em si mesmo [...]. (PAZ, 1993, p.12)

Segundo Octavio Paz, o erotismo carrega consigo uma ambiguidade, uma vez que, ainda que por essência ela seja sexo, também possa ser compreendido como cultura. Para o autor, enquanto o sexo pertence ao campo “animal”, posto que incontrollável, o erotismo está diretamente ligado à cultura, uma vez que sua função primordial é domar o sexo. Paz analisa que o sexo se configura enquanto uma espécie de ameaça à sociedade por seu caráter explosivo e instintivo. Por esse motivo, a atividade sexual pode ser considerada extremamente subversiva, posto que ignora toda e qualquer prerrogativa social.

O erotismo é, portanto, uma criação humana, visto que surge da necessidade de inserir o sexo na sociedade. Assim, mesmo que a partir de uma perspectiva mais objetiva o erotismo seja sexo, pela função social que exerce, é também cultura e, por sua função reprodutiva, é impossível pensar em uma sociedade sem sexo. Entretanto, como defendido por Octavio Paz, o sexo representa uma ameaça. Dessa forma, o teor ambíguo do erotismo está em perceber que ele é, simultaneamente, inibição e permissão.

Se o erotismo se situa em um campo dúbio a partir do qual ele encarado ora como concessão ora como interdição, quando se trata do erotismo feminino, é preciso salientar que as interdições se mostram notadamente mais numerosas. Em uma sociedade patriarcal, à mulher foi reservado o espaço privado, caracterizado pelo recato e decoro e, em função disso, era preciso que o desejo feminino fosse, se não curto circuitado, canalizado para outras esferas sociais. Assim, se o prazer é proibido, apenas falar dele já representa uma transgressão.

Acerca disso, Angélica Soares aponta para a necessidade de verificar, na livre manifestação do desejo, uma forma de rompimento com a tradição opressiva. Visto que à mulher reservou-se um status em que a afetividade se daria sempre de maneira assexuada, os indícios, no poema, de um sujeito feminino que se nega a seguir determinadas prerrogativas socioculturais para lançar mão de sua própria sexualidade sugerem um novo caminho de construção identitária, desconstruindo um estereótipo de feminino.

Dessa maneira, ao transgredir a proibição, a mulher investe em um movimento de autoconhecimento erótico. Tal movimento pode levá-la ao conhecimento do outro e do mundo a sua volta, o que lhe dá ferramentas para a tomada de consciência da possibilidade de transformação da realidade.

Sob essa perspectiva, a autoria feminina pode ser vista como um interessante campo de análise. No que se refere à música brasileira, algumas artistas se dedicaram, a partir da década de 1970, a tematizar o erotismo feminino em suas canções. Dentre elas, pode-se destacar a já citada obra da cantora e compositora Rita Lee.

Em muitas de suas letras, o eu poético feminino aparece, ao contrário do cânone musical brasileiro, como agente – e não objeto- do ato sexual. Como aponta Angélica Soares, essa inversão da ordem pré-estabelecida sugere uma subversão da tradição, evidenciando a possibilidade de construção de uma nova- e de outras tantas- identidade feminina.

Sob essa ótica, é primordial verificar que, na lírica erótica de Rita Lee, a imagem da mulher recatada, que corresponde às expectativas sociais, dá lugar à voz de um indivíduo livre para expressar suas próprias vontades, ainda que essas se distanciem das normas socialmente impostas. Assim, Rita constrói um eu poético que expõe seus desejos eróticos, uma mulher que “imagina loucuras” acerca de seu amante e, quando o deseja, diz “chega mais”, um sujeito que, a partir do domínio de seus desejos, torna-se agente de sua própria história.

Sob essa perspectiva, o erotismo em Rita Lee não aparece como matéria secreta ou privada. Expor esse desejo representa, na obra da artista, a profanação de um lugar reservado à libido feminina: a interdição ou a subserviência aos desejos masculinos. Assim, tratar abertamente do erotismo é também questionar o lugar sociocultural da mulher em uma sociedade essencialmente conservadora e patriarcal.

Além disso, fica evidente, nas canções da artista brasileira, a negação do sexo com fins exclusivamente reprodutivos. O eu poético deixa clara sua busca por prazer, distanciando-se de qualquer função pragmática. Nesse sentido, percebe-se outra postura contestadora: a mulher que se nega a servir a prerrogativas sociais e culturais - ser mãe, por exemplo- para usufruir livremente do próprio corpo.

Por esse motivo, a lírica da cantora e compositora Rita Lee que será aqui trabalhada se mostra um interessante campo analítico. Afinal, trata-se de tematizar o desejo erótico feminino, mas, mais do que isso, de, a partir do trato da temática, promover a contestação e a profanação de um lugar pré-determinado para esse desejo.

É preciso salientar que a música brasileira já havia tematizado o desejo feminino através de compositores como, por exemplo, Chico Buarque. Entretanto, aqui, na tentativa de valorizar o protagonismo feminino e reivindicar a necessidade de sua reescrita, busca-se uma lírica que seja protagonizada por mulheres.

Obviamente, obras de autores como Chico Buarque não devem ser desprezadas (de maneira alguma há essa pretensão), mas é importante levar em consideração que, a partir da década de 1970, as mulheres tomaram maior espaço no meio artístico (mais especificamente na música) e, nesse sentido, surgiram diversas canções que falavam sobre as mulheres e que eram escritas por elas. Assim, esse fenômeno precisa ser visto e percebido enquanto relevante campo de análise.

Em seu artigo *Políticas do corpo e música popular: mulher e sexualidade no Brasil (1970 – 1980)*, Adalberto Paranhos discute a ascensão da liberdade de expressão afetivo-sexual que teve início na década de 1970 e o consequente aumento expressivo de compositoras que tematizavam o erotismo em suas obras. Para o autor, questionar as políticas do corpo também é uma forma que as mulheres encontraram de lutar por seu lugar enquanto sujeitos político-sociais.

Nesse sentido, vale destacar que a tradição artística - literatura e música, por exemplo -, cujo cânone é extremamente masculinizado, foi responsável por erigir e aprisionar um ideal de feminilidade, bem como de propagá-lo. Esse ideal engloba conceitos que aprisionaram a imagem da mulher em uma encruzilhada, condenando-a a ser puta ou santa<sup>2</sup>.

No caso da música, artistas como Noel Rosa, Vinícius de Moraes, Wilson Batista e Haroldo Lobo, por exemplo, ilustram tal perspectiva. A Letra “Mulher indigesta”, de Noel Rosa, carrega consigo a permissividade da violência física contra a mulher; no caso de Vinícius, “Minha Namorada” reforça a ideia de propriedade atrelada ao feminino; Wilson Batista e Haroldo, em “Emília” – cuja semelhança gráfica com a Amélia de Araulfo Alves e Mário Lago não é mera coincidência – cultuam a mulher do lar, em detrimento de uma figura feminina que se distancie desse padrão construído e idealizado. A mulher frágil, bela, pura e submissa figurava (e, infelizmente, figura) no imaginário cultural construído pelo patriarcado.

Dessa forma, faz-se necessário pensar a reescrita desse feminino na cultura, posto que, ao adotar uma perspectiva limitada, tais manifestações artísticas

---

<sup>2</sup> Vale salientar que se trata, aqui, de um julgamento sociocultural construído.

desconsideram as múltiplas manifestações da feminilidade. De acordo com Márcia Hoppe Navarro:

[...] Essa perspectiva renovada que incorpora dimensões abafadas, esquecidas e marginalizadas, assume o ponto de vista do gênero antes excluído de qualquer subjetividade no discurso ideológico hegemônico, marcado pela negação das alteridades, sejam elas de gênero, de raça, ou de classe social, o que tem historicamente significado o desaparecimento de outras identidades culturais que não sejam do homem branco, heterossexual, pertencente à elite social. (NAVARRO, 2005, p. 98)

Assim, é perceptível a existência de um lugar pré-determinado para o desejo feminino que, quando não tematizado pelos homens, como Chico Buarque ou Vinícius de Moraes, era anulado ou utilizado como pretexto para servir aos desejos masculinos. Assim, ao tratar com naturalidade e sem pudor de um tema ainda tabu, Rita Lee promove o rompimento e a consequente profanação do dispositivo que insistia, e ainda insiste, em limitar o a potência erótica da mulher.

## **1.2 O prazer interdito**

Da Antiguidade ao período pré-Iluminista, homens e mulheres eram vistos e organizados socialmente a partir do paradigma do sexo único. Para Aristóteles, a superioridade masculina seria dada por sua condição de atividade, enquanto à mulher, pelo seu caráter passivo, seria reservada a condição de ser engendrada pelo masculino. Dessa forma, o homem, portador do princípio divino, seria responsável pela transmissão da humanidade propriamente dita, ao passo que a mulher seria uma espécie de matéria a partir da qual o homem trabalharia:

O homem representa a um tempo o positivo e o neutro [...] a mulher aparece como o negativo [...] está subentendido que o fato de ser homem não é uma singularidade, uma homem está

em seu direito sendo homem, é a mulher que está errada.  
(BEAUVOIR, 1970, p. 9)

A partir dessa concepção, a mulher era vista como um ser incompleto. Médico investigativo do período romano, Cláudio Galeno desenvolveu um modelo estrutural do sistema reprodutivo de homens e mulheres a fim de demonstrar que essas eram, em essência, homens nos quais o calor vital não havia se desenvolvido. Essa falta, encarada como imperfeição, resultava na retenção interna, na mulher, dos órgãos que são visíveis no homem:

Por mais espantosos que possa parecer para nossa representação moderna sobre os sexos, no entanto, esse paradigma perdurou no imaginário ocidental durante séculos [...] até o início do século XVII os desenhos nos livros médicos se baseavam no corpo masculino, considerado o modelo da perfeição, isto é, o estudo do corpo do homem possibilitaria não apenas o saber anatômico adequado, mas também perfeito sobre a morfologia corpórea (BIRMAN, 2016, p.41)

Desse modo, o paradigma do sexo único foi responsável pela construção de um imaginário social em que a mulher era vista como um ser inferior. Obviamente, essa percepção tinha implicações sociais práticas. Assim, durante a Antiguidade, à mulher cabia sua única função social: reproduzir. Para Laqueur:

“Ser homem ou ser mulher era manter uma posição social, um lugar na sociedade, assumir um papel cultural, não ser organicamente um ou outro de dois sexos incomensuráveis [...] o sexo antes do século XVIII era ainda mais uma categoria sociológica”. LAQUEUR, 1992: 19

Até o século XVII, esse paradigma se encarregou de ditar as relações e atribuições de homens e mulheres na cultura ocidental. Dessa forma, a partir da constituição biológica, construiu-se um sujeito feminino marcado pelo traço da ausência e da imperfeição.

A partir do século XVIII, com a ascensão dos ideais iluministas, esse discurso encontra uma limitação. A Revolução Francesa trouxe à tona, com seus pressupostos ideológicos de liberdade, igualdade e fraternidade, a necessidade de construção de uma sociedade igualitária no que diz respeito aos direitos dos cidadãos. Assim, a partir da aparente impossibilidade de manutenção de uma sociedade que hierarquizasse homens e mulheres – colocando a mulher em uma posição de inferioridade- emerge a noção da diferença sexual.

Para Joel Birman:

Com efeito, como seria possível sustentar uma hierarquia entre o homem e a mulher diante do imperativo jurídico da igualdade de direitos? Foi justamente este paradoxo que funcionou como condição histórica de possibilidade para a construção do discurso da diferença sexual (BIRMAN, 2016, p.36)

Assim, a diferença sexual se tornou outra forma de percepção e representação da diversidade sexual. A partir dessa concepção, homens e mulheres passaram a ser vistos como seres de natureza completamente diversas e inconfundíveis.

É fundamental compreender, contudo, que as relações hierarquizantes permaneciam entre homens e mulheres. Disso, pode-se depreender que essas relações passaram a ter novos contornos, fundamentados, agora, pela garantia do discurso biológico. Destarte, apesar da aparente mudança de percepção, a imagem da mulher enquanto ser marcado pela incompletude permanece no imaginário do ocidente.

Outro impulsionador da manutenção desse imaginário foi o discurso freudiano. No século XIX, a leitura da sexualidade feminina fundada na figura do falo, empreendida por Sigmund Freud, foi responsável pela compreensão do psiquismo feminino marcado, fundamentalmente, pela falta e pela inveja.

Ao passo que a psicanálise freudiana deu voz e direito à fala à mulher, tal concepção colaborou para a manutenção, no imaginário ocidental, de uma leitura responsável pela inferiorização do sujeito feminino. Para o psicanalista Joel Birman:

Essa naturalização da hierarquia entre os sexos, formulada em termos libidinais pelo discurso freudiano, fundou-se numa concepção sobre o sentido da diferença sexual. De qualquer

maneira, a diferença sexual foi concebida naquele discurso como algo inerente à natureza dos sexos, esboçada agora em termos psíquicos e não mais estritamente biológicos. (2016, p.22)

É fundamental perceber que toda a construção do sujeito feminino, de acordo com a teoria da diferença sexual, deu-se em torno da problemática da maternidade. A finalidade reprodutiva e a figura da mãe foram cruciais para designar à mulher um papel social. Dessa forma, a maternidade foi concebida como algo da ordem do instinto, sendo imposta como um imperativo indispensável para a mulher.

Assim, a cartografia moral da diferença sexual pretendeu destacar na mulher as características que fariam dela um ser mais próximo à natureza e, portanto, mais distante da razão. As virtualidades biológicas teriam como consequência a prevalência do afeto sobre a racionalidade, o que ratificaria a posição da mulher enquanto um ser natural, enquanto o homem, desprovido dessas características, estaria reservado à civilização.

Sob essa perspectiva, enquanto o homem era concebido como pertencente ao espaço público, à mulher era destinado o espaço privado. Dessa forma, se por um lado do homem era responsável pela produção, a mulher exerceria seu poder e governabilidade no ambiente doméstico.

Embora se possa questionar sobre a efetividade dessa dita governabilidade, há que se considerar que não havia a noção de que às mulheres se retirava algum direito. A crença era de que essa repartição de funções sociais se dava de maneira justa, posto de calcada nas diferenças previamente alicerçadas.

Dessa forma, tudo aquilo que pudesse desvirtuar a mulher de sua função social passou a ser visto como uma ameaça em potencial. Foi nesse momento que o desejo e o prazer femininos se tornaram alvos de inúmeras interdições:

A função da sexualidade seria, pois, a reprodução, e tudo o que pudesse interferir ou até mesmo competir com a finalidade reprodutora seria uma ameaça para a sociedade, concebida esta evidentemente pelas exigências da biopolítica. Nesses termos, o prazer e o desejo seriam finalidades outras da sexualidade que poderiam desviá-la do reto caminho reprodutivo. Por isso



mesmo, o erotismo se tornou um polo contraditório no ser da mulher, que poderia perturbar a vocação reprodutiva do corpo. (BIRMAN, 2016, p.64)

Ao passo que, pelo viés da maternidade, a mulher figurava no campo da civilização, através da manifestação do erotismo, ela operava como um agente anticivilizatório. Por esse motivo, o desejo feminino representava um perigo que precisava ser curto-circuitado, uma vez que trazia consigo a ideia de desordem.

Se por um lado, no modelo de Galeno, o orgasmo feminino era visto como essencial para a concepção, o Cristianismo foi responsável por desvincular a ideia de prazer à efetividade reprodutiva, relacionando o primeiro à ideia de pecado. Dessa forma, o desejo feminino passou a ser demonizado, posto que poderia desviar a mulher de uma existência casta:

Assim, se a mulher enquanto mãe teria que ser destituída de seu erotismo, já que uma de suas possibilidades rivaliza agonisticamente com a outra e cada uma delas poderia conduzir a mulher a um destino subjetivo e social oposto, o mesmo não se daria, contudo, com o erotismo masculino [...]. Seria isso, então, a marca e a evidência maior da sociedade patriarcal [...]. (BIRMAN, 2016, p.71)

Ao homem, contudo, o desejo era permitido. Todavia, uma vez que esse era impossibilitado parcialmente no campo da família, era necessário que os homens pudessem satisfazê-lo em outro espaço. Assim, a prostituição passou a ser regulada pelo Estado moderno, que circunscreveu, para ela, lugares específicos no espaço urbano.

Além disso, as prostitutas eram submetidas a exames médicos regulares e a permissão para trabalhar, dada pela polícia, só era concedida mediante concessão médica:

Com essa circunscrição, no entanto, a prostituição poderia ser objeto de vigilância, exercida pelo Estado, por intermédio da polícia médica e da higiene social. Existia, enfim, uma positivação da ordem nas formas pelas quais a desordem era ritualizada na sua negatividade. (BIRMAN, 2016, p. 73)

Conceber a existência das prostitutas permite compreender que havia um contingente significativo de mulheres que não se inseriam no modelo imposto de feminilidade – a mulher mãe, esposa e dona de casa. Dessa forma, havia um destino muito bem delineado para aquelas que se negavam a seguir as prerrogativas socialmente impostas. Ser prostituta era “o preço alto que as mulheres deveriam pagar pela sua oposição e rebeldia ao lugar que lhes tinha sido destinado” (BIRMAN, 2016, p. 75).

Sob essa perspectiva, qualquer manifestação feminina que se desviasse da imposição da maternidade era encarada como um ser desviante e perigoso. Assim, a figura da mulher infanticida, histérica, ninfomaníaca e prostituta passa a figurar no imaginário social, sustentado pelo saber médico, como anomalia e monstruosidade:

Da mesma maneira, a prostituição, a ninfomania e o infanticídio, nas modalidades que conhecemos desde o século XIX, seriam também produções específicas e positivas do biopoder, nas quais se sublinham as dimensões do desvio moral e social a partir do imperativo da maternidade. (BIRMAN, 2016, p. 79)

Não curiosamente, é no século XIX que se realizam, de maneira sistemática, cirurgias de extração do clitóris. As mulheres consideradas indóceis e afeitas aos deleites do erotismo eram submetidas à prática como uma tentativa de colocá-las no reto caminho da maternidade. Assim, livres daquilo que fora responsável por sua corrupção moral, elas estavam livres para exercer sua função biológica.

É nítido que a construção da feminilidade estava, indiscutivelmente, atrelada à função reprodutiva. Sob a pena de ser considerada moralmente desviante e sofrer as consequências sociais inerentes a esse julgamento, a mulher foi posta em uma encruzilhada. O desejo erótico se tornou, assim, um polo contraditório no ser da mulher e, nesse sentido, o prazer se tornou, para ela, um interdito.

### **1.3 A disciplinarização da mulher brasileira**

A partir do século XX, o Brasil passou por uma significativa intensificação dos processos de industrialização e urbanização. Em 1929, a crise da bolsa de valores de

Nova York impactou a indústria do café no Brasil, sendo diretamente responsável pela diversificação da matriz econômica.

Outro impulsionador do crescimento das indústrias foi a Segunda Guerra Mundial. Com o fim da guerra, em 1945, os países europeus não eram capazes de suprir suas necessidades de consumo, o que os forçava a importar insumos de outras nações, como o Brasil. A criação da Petrobrás, por exemplo, que ocorreu em 1953, foi responsável pelo desenvolvimento das indústrias ligadas a produtos derivados do petróleo, como a borracha sintética, tintas e fertilizantes.

Durante do Governo de Juscelino Kubitschek, de 1956 a 1960, a economia foi aberta para o capital internacional. Tal abertura, que objetivava o desenvolvimento da indústria brasileira, foi responsável pela atração de multinacionais, como as montadoras de veículos Ford e Volkswagen.

A mudança de um cenário rural e agrícola para um contexto urbano e industrial marcou de maneira considerável a vida dos brasileiros. O trabalhador passou a ser visto como parte fundamental do processo de produção e desenvolvimento do capital, o que se tornou terreno fértil para que sua vida passasse a ser regulada, de diferentes formas, em prol do sistema capitalista de produção.

Em *História da sexualidade*, o filósofo francês Michel Foucault analisa de que maneira a ascensão da burguesia foi responsável pela vigilância do proletariado urbano e sua conseqüente organização em prol do sistema capitalista de produção. Sob essa ótica, o filósofo busca compreender em que momento e sob quais prerrogativas a sexualidade dos indivíduos passou a ser de interesse do Estado:

Diz-se que no início do século XVII ainda vigorava uma certa franqueza. As práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva e, as coisas, sem demasiado disfarce. Tinha-se, com o ilícito, uma tolerante familiaridade. Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência se comparados aos do século XIX [...]. Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir (FOUCAULT, 1999, p. 9).

O autor sugere que o desenvolvimento e intensificação do capitalismo tiveram uma influência significativa nesse processo. Dessa forma, no momento em que a exploração do trabalho encontrava seu ápice, era normal que toda e qualquer possibilidade que fizesse com que o trabalhador se desviasse de sua função produtiva se tornasse uma ameaça.

Foucault defende que, ao contrário do que se possa pensar, não houve um movimento de silenciamento dos discursos acerca do sexo. Entretanto, é notável que esses discursos sofreram modificações:

Deve-se falar do sexo, e falar publicamente, de uma maneira que não seja ordenada em uma demarcação entre o lícito e o ilícito [...]. Cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se. (FOUCAULT, 1999, p. 27)

Assim, embora não tenha havido um movimento responsável pela proibição dos discursos sobre o sexo, houve, decididamente, um trabalho efetivo, a partir de uma lógica utilitária, na reconfiguração do que deveria ser dito acerca dele. Um grande exemplo foi o surgimento, no século XVIII, de uma ideia que defendia que a população poderia se configurar enquanto um problema político-econômico.

Sob essa lógica, questões relativas à taxa de natalidade, idade de casamento e nascimentos legítimos e ilegítimos passam a ser de interesse do Estado. Obviamente, no cerne dessas questões está o sexo. Portanto, é em torno dele que são tecidas uma série de observações:

Passa-se das lamentações rituais sobre a libertinagem estéril dos ricos, dos celibatários e dos libertinos para um discurso onde a conduta sexual da população é tomada, ao mesmo tempo, como objeto de análise e alvo de intervenções; passa-se das teses maciçamente populacionistas da época mercantilista, às tentativas de regulação mais finas e bem calculadas, que oscilarão, segundo os objetivos e as urgências, em direção natalista ou antinatalista (FOUCAULT, 1999, p.37).

Para Foucault, a cultura ocidental não possui o que se pode chamar de *arserotica*, mas uma *Scientia sexualis*. O que ele deseja salientar é que, em torno do sexo, construiu-se um discurso científico e, portanto, purificado e neutro. Dessa forma, ainda que esses discursos não figurassem de maneira explícita no campo da proibição, eles foram responsáveis por mascarar o sexo, esvaziando dele seu caráter essencialmente humano, que é o erotismo.

Percurso semelhante foi feito no Brasil durante a transição do capitalismo essencialmente agroexportador, no final do século XIX, para o capitalismo fabril – primeira metade do século XX – e industrial – segunda metade do século XX.

A necessidade de produção e consequente desenvolvimento fez com que a vida íntima do trabalhador passasse a ser de interesse público. Assim, a vigilância se estendia para além dos muros das fábricas. Era interessante, contudo, que essa vigilância fosse capaz de integrar diversos elementos de modo que ela fosse internalizada pelo próprio trabalhador:

Estas modalidades de disciplinarização da força de trabalho fabril convergem no sentido de se exercerem de maneira cada vez mais insidiosa e sutil, tendo em vista fazer com que o trabalhador interiorize a vigilância do olho do poder, muito mais do que seja realmente vigiado, à medida que a lógica da disciplina fabril se sofisticava com a mecanização (RAGO, 1987, p. 26).

Para tanto, era preciso fundar uma realidade em que determinados comportamentos eram aceitos ou negados a fim de naturalizar ou corromper tais condutas. Acerca disso, Margareth Rago esclarece:

O trabalhador fabril deve ser organizado segundo os interesses e exigências da expansão do capital. As relações familiares também devem ser produzidas a partir da constituição de um novo modelo normativo de família. Todo tipo de comportamento desviante, toda forma de relacionamento

incontrolável, ameaçadora e impura devem ser curto-circuitados (1987, p. 18)

O trabalho recebe, nesse contexto, um status de grandeza, tornando-se uma virtude a ser perseguida. Durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, por exemplo, a ideia de vadiagem e ociosidade era considerada crime e, no período na Ditadura Militar, mais precisamente em 1975, considera-se que esse era o segundo mais praticado. Sobre isso, Marilena Chaui elucida:

Quando a ética fizer seu percurso protestante, transformando o trabalho em suprema virtude, o vício não mais será a covardia, mas a vadiagem [...] Infundindo-lhe o medo do ócio, os grandes e poderosos continuam a ver a plebe como ‘temível quando não teme’ e, entre as maneiras de censurá-la no temor, além da persuasão à docilidade laboriosa, do uso da força e da morte, usam também a plebe contra si mesma. (CHAUI, 1987, p.43)

Assim, em uma sociedade que, paulatinamente, configura-se de maneira mais complexa, fluida e impessoal, torna-se necessário o desenvolvimento de novas técnicas de controle de grupos menos favorecidos. Era preciso, em favor do desenvolvimento do capitalismo e do crescimento das cidades, que esses grupos fossem transformados em trabalhadores:

Boa parte do que essas pessoas faziam para sobreviver e divertir-se era parasitário, nocivo e imoral. O simples esforço para viver nas cercanias das áreas urbanas e relacionar-se com seus iguais nas ruas, ou nas praças, nas tavernas, nos botequins ou nos batuques de quintal – o que geralmente envolvia bebedeiras, falatórios, música alta, demonstrações públicas de afeto, conflitos entre inimigos e rivais – violava os padrões de decoro preconizados pelas autoridades. (HOLLOWAY, 1997, p.252)

Uma dimensão necessária ao controle desses grupos menos favorecidos é o controle social, uma vez que se trata de uma sociedade capitalista – ainda que em transição – na qual tais segmentos devem ser inseridos no status de consumidores. Para

tanto, é fundamental a existência de uma disciplina de trabalho no âmbito público, bem como a normatização das relações de amor e família no plano privado. Dessa forma, esse controle social se explicita nas ações repressivas e contínuas dos aparatos jurídico-sociais, que objetivam a manutenção da ordem:

[...] não obstante a retórica da ideologia liberal, os modernos sistemas administrativos, as modernas forças policiais, a extinção do pelourinho e a substituição das masmorras por penitenciárias, o objetivo e o efeito do complexo de repressão foram à continuidade – reagir às mudanças econômicas e sociais, a fim de prevenir o colapso da hierarquia de dominação e subordinação. Polícia, tribunais e leis impessoais funcionaram não como salvaguardas dos direitos civis ou humanos, mas como instrumentos de repressão (HOLLOWAY, 1997, p. 260)

Por esse motivo, era necessário construir uma nova ética de trabalho<sup>3</sup>. Houve, para tal, uma empreitada que tinha por objetivo travestir a ideia de trabalho, dando-lhe um conteúdo ideológico positivo. Sob esse viés, ele foi imposto como o a matriz ordenadora da vida social, mas, para além da imposição, havia uma lógica de elaboração construída ideologicamente para que ele fosse assimilado.

A família tradicional burguesa se torna, assim, um ideal a ser perseguido. Para tanto, a mulher é colocada no centro da propagação de um modelo imaginário de família pela qual ela se torna responsável. Sobre isso, Simone de Beauvoir afirma:

Embora os bens de raiz se achem em parte abalados, a burguesia apega-se à velha moral que vê, na solidez da família, a garantia da propriedade privada: exige a presença da mulher no lar tanto mais vigorosamente quanto sua emancipação torna-se uma verdadeira ameaça. (BEAUVOIR, 1970, p.17)

---

<sup>3</sup> É preciso salientar que a ideia de trabalho era, para grande parte dessas camadas sociais, atrelada à escravidão.

Por conseguinte, forja-se uma representação simbólica da mulher e, dessa forma, a “esposa-mãe-dona-de-casa” é incorporada, gradativamente, no imaginário social. A partir dessa representação, constrói-se um indivíduo ao qual são reservados o espaço privado, a afetividade assexuada e a maternidade obrigatória.

Para Margareth Rago:

Frágil e soberana, abnegada e vigilante, um novo modelo normativo de mulher, elaborado desde meados do século XIX, prega novas formas de comportamento e de etiqueta, inicialmente às moças das famílias mais abastadas e paulatinamente às das classes trabalhadoras, exaltando as virtudes burguesas da laboriosidade, da castidade e do esforço individual (1987, p. 62)

É preciso perceber que uma série de elementos do dispositivo estavam alinhados a fim de delinear um lugar pré-determinado para as mulheres. Assim, do discurso médico ao discurso midiático, verifica-se uma forte inclinação ao exercício de construção de um modelo de feminilidade. Acerca do que seria o dispositivo, Michel Foucault esclarece:

Através do termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (2009, p. 244).

Assim, existe, para o filósofo francês, uma multiplicidade de recursos discursivos e institucionais, por exemplo, responsáveis por manter a função ordenadora do dispositivo. Tais recursos incorporam uma noção de realidade amplamente aceita e pouco questionada.



Para ampliar a perspectiva analítica, é interessante recorrer ao conceito de *Gewalt*<sup>4</sup>, desenvolvido por Walter Benjamin. No ensaio *sobre a crítica do poder como violência*, o autor desenvolve tal conceito em uma rede que engloba, simultaneamente, a ideia de poder e violência. Para Benjamin, a *Gewalt* é responsável por fundar uma realidade e, ao mesmo tempo, mantê-la em funcionamento. Para tanto, uma série de recursos são acionados e, sob a ótica de Walter Benjamin, esse acionamento se vale constantemente da violência.

Dessa forma, ainda que a essas mesmas mulheres também fosse , o acesso à educação formal – reservado às mulheres ricas- e ao mercado de trabalho- reservado às pobres-, tanto a educação quanto o mercado de trabalho tinham um único objetivo: prepará-las para a carreira doméstica. Dessa forma, a circulação nos espaços públicos significava para elas um movimento nas fronteiras da permissão e interdição.

Todavia, vista como responsável pela administração do lar, quanto mais a mulher se afastava do espaço doméstico, maiores eram as exigências morais que se debruçavam sobre ela. Assim, dentro desse modelo de família burguesa, a criação dos filhos e os cuidados com o marido, bem como as questões que envolviam a rotina doméstica, deveriam ser, para a mulher, uma demanda prioritária sob a pena de ela ser encarada, socialmente, como um indivíduo de caráter e moral duvidosos.

Além disso, a afetividade feminina estava, indiscutivelmente, atrelada a uma ideia de recato. A ideia de prazer sexual- reservado aos homens- não perpassava pela construção simbólica da mulher, que estava condenada a manter a castidade, inclusive, depois de casada.

Dessa forma, o amor feminino, uma espécie de devoção, estava destinado ao marido e, principalmente, aos filhos. Nessa conjuntura, é no saber médico que a valorização do papel da maternidade encontra, no país, um forte aliado. A partir dele, buscava-se convencer as mulheres de que o amor materno se constitui enquanto sentimento inato, puro e sagrado e que ela- a mulher- encontraria nele a realização de sua vocação natural.

MagarethRago lança mão do discurso médico-sanitarista das primeiras décadas do século XX com o objetivo de mostrar de que modo os discursos estavam alinhados a fim de forjar um ideal de feminilidade. Entre os textos apresentados pela autora, está

---

<sup>4</sup> Do alemão, “violência”.

atense de doutorado do médico Vitorino Assunção intitulada *Garantia sanitária da prole*. Nela, a partir da obra da historiadora, é possível ler:

A mulher que contrai casamento deve ser convencida das leis naturais e morais que obrigam-na a exercer o ciclo completo das funções de mãe. Se a isto recusar é que há uma falsificação dos sentimentos contrariando as manifestações naturais e sacrificando o dever que é sacrificar a si, a prole e a humanidade (1987, p.79)

Desse modo, percebe-se que o indivíduo feminino era condicionado a aceitar um modelo de feminilidade imposto. Tal estereótipo forjava um ideal de mulher dócil, recatada e do lar.

Além do discurso médico, as revistas dos anos 1950 figuravam enquanto forte elemento do dispositivo definidor do comportamento de homens e mulheres. Revistas como *Jornal das Moças*, *Querida*, *Vida Doméstica* e *Você* eram responsáveis por reforçar um ideal de família burguesa, branca, nuclear, de classe média e hierárquica:

Ser mãe, esposa e dona de casa era considerado o destino natural das mulheres. Na ideologia dos Anos Dourados, maternidade, casamento e dedicação ao lar faziam parte da essência feminina; sem história, sem possibilidades, sem contestação (BASSANEZI, 2004, p.608).

Ademais, essas revistas classificavam as mulheres em razão de seu comportamento social como *moças de família* ou *moças levianas*, construindo, a partir de uma visão maniqueísta, a figura da mulher:

As moças de família eram as que se portavam corretamente, de modo a não ficarem mal faladas. Tinham gestos contidos, respeitavam os pais, preparavam-se adequadamente para o casamento, conservavam sua inocência sexual e não se deixavam levar por intimidades físicas com os rapazes. Eram aconselhadas a comportarem-se de acordo com os princípios

morais aceitos pela sociedade, mantendo-se virgens até o matrimônio [...] (BASSANEZI, 2004, p.610).

A valorização da virgindade recebia amplo destaque. O próprio Código Civil da época evidenciava a possibilidade de anulação do casamento caso o homem descobrisse que a esposa não era virgem. Assim, ser virgem era sinônimo de pureza e a mulher que preservasse essa condição trazia consigo, na visão da época, um selo de honra.

Por esse motivo, era comum que as informações acerca da sexualidade feminina fossem marcadas pela censura. Sob esse viés, elas se restringiam a preparar as jovens para a vida matrimonial, bem como para a procriação, o que colocava fora das possibilidades de abordagem da temática a ideia de prazer atrelada ao sexo.

É nesse ínterim que o prazer se torna para mulher um interdito, uma vez que o símbolo feminino burguês que incorpora a representação da mulher esposa-mãe-dona-de-casa aparta dela qualquer possibilidade de se lançar ao gozo. Sob essa perspectiva, a mulher é posta em uma fronteira em que ela é vista, de maneira maniqueísta, como santa ou puta.

Assim, de uma necessidade originalmente econômica do país – a expansão e consolidação do capital industrial- constrói-se toda uma teia de observações sobre o sexo e a sexualidade de ambos os sexos. Sobre a mulher, contudo, recai o anátema do pecado e a ela são interditas todas as formas de busca por prazer sexual.

## **2 Rita Lee: a ovelha negra da família?**

*Você é a ovelha negra da família*

*Agora é hora de você assumir e sumir*

*Rita Lee*

O golpe de 1964, que instaurou uma ditadura civil-militar no Brasil, foi responsável por promover um estado de vigilância que, dentre outras questões, debruçou-se de maneira incisiva sobre a defesa da moral e dos considerados bons costumes. Assim, a partir de uma lógica discursiva de amparo à família tradicional, à

religião cristã e ao sistema capitalista, a ditadura lançou mão da censura para se legitimar perante a sociedade civil.

Calcada nesse discurso, a sociedade brasileira da segunda metade do século XX conviveu, portanto, com uma série de dispositivos moralizantes que erigiram um ideal de família burguesa, cristã e patriarcal ao passo que condenavam, moral e até criminalmente, as manifestações contrárias.

Nesse contexto, a cantora e compositora brasileira Rita Lee chama atenção por sua leveza e irreverência ao tratar de um tema que se opunha à ordem estabelecida: o erotismo feminino. Sob essa perspectiva, a artista pode ser considerada uma figura subversiva que enfrentava o discurso oficial. Todavia, pode-se considerar, ainda, que, fosse isso, não teria ela tantos álbuns lançados, bem como não seria ela também a artista brasileira com mais canções em novelas da rede de telecomunicações responsável por apoiar de maneira sistemática o golpe.

Apesar da censura, Rita Lee lançou, no período militar, dez álbuns. Neles, canções como *Mania de Você*, *Doce Vampiro*, *Lança Perfume* e *Caso Sérió*, por exemplo, desafiam a moral oficial, expondo de forma clara e direta o desejo sexual feminino. A partir dessa lógica, cabe discutir, portanto, de que maneira e sob quais mecanismos a lírica erótica de Rita encontrou espaço na cultura e na sociedade conservadora do Brasil ditatorial.

## **2.1 O golpe militar de 1964 e a institucionalização da censura**

O início da década de 1960 foi marcado pela instabilidade política. A renúncia do então presidente Jânio Quadros, em 1961, deu início à crise que culminou, em 1964, com o início da ditadura militar no Brasil. Despertando o receio de uma guinada socialista na parcela mais conservadora da sociedade, o governo do vice João Goulart foi responsável pela abertura às organizações sociais, o que possibilitou que estudantes e trabalhadores desfrutassem de mais espaço para a discussão e reivindicação de questões de interesse desses segmentos.

Dentre as motivações para a insatisfação com a gestão de João Goulart, estavam suas propostas para as reformas de base. Reestruturações como as reformas bancária, educacional e agrária despertaram nos setores militares e empresariais o receio de que o país estivesse próximo a se tornar um Estado socialista, o que fez com que esses setores se articularassem e, em 31 março de 1964, os militares tomassem o poder.

É perceptível que o golpe representou um dolo à democracia brasileira, ainda bastante preambular. Para o filósofo Caio Navarro de Toledo (2004, p.15), 1964 significou uma ação de repreensão às organizações estudantis e trabalhadoras, além do aplacamento do debate ideológico em curso no país.

A partir daí, o regime se dedicou a repreender todas as formas de organização social. De acordo com o jornalista Elio Gaspari:

No final de junho de 1970, estavam desestruturadas todas as organizações que algum dia chegaram a ter mais de cem militantes [...]. Entre 1964 e 1968 foram 308 as denúncias de torturas apresentadas por presos políticos às cortes militares. Durante o ano de 1969, elas somaram 1027 e, em 1970, 1206. (2002, p.159)

O ápice dessa investida repressiva foi o Ato Institucional – 5, outorgado em 13 de dezembro de 1968. Além do fechamento do congresso nacional, ele foi responsável por amordaçar rádios e jornais, o que resultou na ampliação e intensificação do estado de vigilância, já presente no país desde o governo do General Castelo Branco, que foi de 1964 a 1967.

O AI-5 forneceu ao presidente da república plenos poderes; ao Congresso, recesso; aos meios de comunicação, censura prévia; aos parlamentares, cassação; ao aparelho repressivo, um abrigo seguro; ao aparato de segurança, autonomia. (STEPHANOU, 2001, p. 82)

Segundo o historiador Alexandre Stephanou (2001), a máquina repressiva foi capaz de forjar uma cultura própria e de caráter burocrático cujo objetivo principal era a eliminação de possíveis opositores ao regime:

A caça aos inimigos internos, superestimados para funcionar como um mecanismo de legitimação, acabou gerando uma indústria do extermínio dentro do regime militar. O aparato repressivo institucionalizou a tortura como instrumento de interrogatório, os sequestros e as blitz como método de detenção, e o serviço secreto como mecanismo de informação, visando ao controle social absoluto. (2001, p.65)

Acerca desses opositores, um dos principais inimigos do Estado eram, indubitavelmente, as organizações estudantis. Responsáveis por promover um debate que tocava em questões sociais e, principalmente, opunha-se de forma direta ao regime, as universidades se tornaram um importante alvo da ditadura militar. Em primeiro de abril de 1964, por exemplo, houve o incêndio e a posterior demolição do prédio da UNE, um dos episódios mais lembrados do período.

Além disso, outro capítulo de ataque às intuições estudantis que ficou marcado pela violência escancarada foi a invasão da UnB ocorrida em 1968. Em agosto, os militares invadiram a universidade portando metralhadoras, bazucas e bombas de gás lacrimogêneo. Em uma ação truculenta, a pretexto da prisão do líder estudantil Honestino Guimarães - desaparecido em 1973 e cujo atestado de óbito só foi emitido em 1996 - , os agentes intimidaram e violentaram, física e moralmente, estudantes e professores. Toda a ação foi descrita pelo jornal Correio Braziliense no dia seguinte ao ocorrido.

De maneira análoga às organizações estudantis, os artistas também eram considerados potenciais inimigos do regime militar. O rock brasileiro dos anos 70, por exemplo, dedicou-se à construção de obras que se opunham diretamente ao sistema, explicitando sua defesa à liberdade e diversidade sexual, bem como ao consumo de entorpecentes:

Falar, cantar, ousar na maneira de vestir e de se comportar se tornaram armas no combate à ordem estabelecida ao mesmo tempo em que se tornaram alvo de perseguição daqueles que associavam qualquer forma de contestação à ordem estabelecida como ameaça subversiva. (SETEMY, 2008, p. 179)

Dessa forma, ainda que nos anos de chumbo, o rock brasileiro se fez presente em sua tentativa de contestação. Nesse contexto, artistas como Rita Lee, Milton Nascimento e Raul Seixas, além de bandas como os Novos Baianos e Secos e molhados lançavam mão da arte e da cultura com intuito de se opor ao discurso oficial.

Logo após sair da banda Os Mutantes, Rita Lee lança um de seus álbuns mais memoráveis: Fruto Proibido. No disco, lançado em 1975, canções como *Agora só falta você* e *Ovelha negra* chamam atenção pela força do discurso feminino, carregado de atitude e liberdade afetivo-sexual:

Um belo dia resolvi mudar  
E fazer tudo o que eu queria fazer  
Me libertei daquela vida vulgar  
Que eu levava estando junto a você  
E em tudo o que eu faço  
Existe um porquê  
Eu sei que eu nasci  
Sei que eu nasci pra saber

Lee, Rita. 1975

Assim como a rockeira, a diversidade dos Novos Baianos também se destaca nesse cenário de conservadorismo. Com uma mistura de frevo, baião, choro e rock n'roll, a banda se torna uma das mais importantes do nordeste do país. De acordo com a revista *Rolling Stone*, o segundo álbum do grupo, *Acabou Chorare*, é o melhor disco de música brasileira de todos os tempos:

Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor  
Eu fui a Penha, fui pedir a padroeira para me ajudar  
Salve o Morro do Vintém, pendura a saia eu quero ver  
Eu quero ver o Tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar  
O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada  
Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato  
Vai entrar no cuzcuz, acarajé e abará  
Na Casa Branca já dançou a batucada de ioiô, iaiá

Brasil, esquentai vossos pandeiros  
Iluminai os terreiros que nós queremos sambar

Novos Baianos, 1972.

O sincretismo cultural também aparece no álbum *Clube da Esquina I*. Nele, influenciados por Beatles e The Platters, o grupo liderado por Milton Nascimento e Lô Borges mistura jazz, folclore e guitarras distorcidas:

Noite chegou outra vez de novo na esquina  
Os homens estão, todos se acham mortais  
Dividem a noite, lua e até solidão  
Neste clube, a gente sozinha se vê, pela última vez  
À espera do dia, naquela calçada  
Fugindo pra outro lugar.  
Perto da noite estou,  
O rumo encontro nas pedras  
Encontro de vez, um grande país eu espero  
Espero do fundo da noite chegar  
Mas agora eu quero tomar suas mãos  
Vou buscá-la aonde for  
Venha até a esquina, você não conhece o futuro  
Que tenho nas mãos.

Nascimento, Milton. Borges, Lô. 1972

De maneira semelhante ao que havia feito a Tropicália na década passada, a banda Secos e Molhados, liderada por Ney Matogrosso, caracteriza-se pela ousadia. A partir de apresentações repletas de danças, com pouca roupa e maquiagem extravagante,



o grupo apresentava suas canções cujas letras defendiam a diversidade sexual, além de expor críticas à sociedade em geral e ao regime militar:

Jurei mentiras  
E sigo sozinho  
Assumo os pecados  
Os ventos do norte  
Não movem moinhos  
E o que me resta  
É só um gemido  
Minha vida, meus mortos  
Meus caminhos tortos  
Meu sangue latino  
Minh'alma cativa  
Rompi tratados  
Traí os ritos  
Quebrei a lança  
Lancei no espaço  
Um grito, um desabafo  
E o que me importa  
É não estar vencido

Secos e Molhados, 1973.

Ainda em 1973, outra personalidade do rock brasileiro se torna fundamental para compreensão do papel do rock na década de 1970. Preso e exilado em Londres por não conseguir escapar à perseguição do regime, Raul Seixas chama atenção por suas canções em cujas letras são encontradas críticas bastante ácidas:

Eu devia estar contente porque eu tenho um  
emprego  
Sou o dito cidadão respeitável  
E ganho quatro mil cruzeiros por mês  
Eu devia agradecer ao Senhor

Por ter tido sucesso na vida como artista  
Eu devia estar feliz  
Porque consegui comprar um Corcel 73  
Eu devia estar alegre e satisfeito  
Por morar em Ipanema  
Depois de ter passado fome por dois anos  
Aqui na cidade maravilhosa  
Ah eu devia estar sorrindo e orgulhoso  
Por ter finalmente vencido na vida  
Mas eu acho isso uma grande piada  
E um tanto quanto perigosa  
Seixas, Raul. 1973.

Destarte, mesmo com a presença da censura, alguns artistas de dedicaram a construir, a partir da música, uma oposição ao sistema vigente. Tal oposição fica clara em grande parte das canções da época, cujas letras lançam mão de um discurso de crítica à realidade político-social, de exaltação às diversidades e clamor por liberdade.

Infelizmente, instituída de maneira sistemática e violenta a partir da promulgação do AI-5, a repressão foi responsável pela perseguição, prisão, tortura e exílio de muitos desses artistas. Parafraseando o General Médici, era preciso que a inibição fosse dura e implacável. Ao analisar os impactos da repressão durante o regime militar, Élio Gáspari afirma:

Quando foi retirada, em 1978, a mordaza tinha superado a duração do controle da imprensa da ditadura Vargas, transformando-se no mais prolongado período de censura da história do Brasil independente. (2001, p. 218)

Finalmente, em 1974, quando o General Ernesto Geisel chegou ao poder, deu-se início ao processo de distensão política. Ao longo do mandato do presidente, tal processo de abertura deveria ocorrer de maneira “lenta, gradual e segura”, objetivando a instauração de uma democracia relativa.

Contudo, embora se possa pensar que houve, a partir daí, um abrandamento da censura, o que se verifica é a ocultação dos atos de repressão. De acordo com Lucy Dias

(2004, p. 187) “As atividades do aparato repressivo, sempre secretas, tornaram-se clandestinas e ilegais por volta de 1973/75”.

Assim, a relação entre a abertura política e o fim da censura deve ser relativizada. Isso porque, ainda que ele fosse necessário ao processo de distensão, sua manutenção relativa era de interesse dos setores mais conservadores da sociedade:

Nesse sentido, é preciso relativizar as afirmações de que um dos pontos-chave da abertura política foi o fim da censura de imprensa e o retorno da liberdade de expressão. Apesar da revogação do AI-5, pela emenda constitucional n 1, de dezembro de 1978, a censura de periódicos considerados ofensivos à moral e aos bons costumes continuou a ser praticada até 1980. (SETEMY, 2017 p. 191)

Ainda de acordo com a pesquisadora:

Daí pode-se depreender que os tradicionais setores da sociedade civil, mais preocupados em proteger a instituição da família e em preservar-lhes os valores da ética e da moral cristã, ainda que em detrimento de liberdades fundamentais, não comemoravam o fim da censura. (2017, p. 192)

Pode-se depreender, portanto, que havia, através do dispositivo da censura, a tentativa de forjar e manter valores e discursos conservadores. Um episódio que ilustra bem esse intuito é a demissão de Millôr Fernandes, em 1963, da revista O Cruzeiro. Após a publicação de “A verdadeira história do paraíso” – texto e ilustração – o jornalista, humorista, dramaturgo e tradutor foi afastado do periódico sob a justificativa de que a publicação era ofensiva à moral cristã. Na ocasião, em 19 de outubro de 1963, O Cruzeiro veiculou uma nota em que se dirigia ao leitor a fim de elucidar o ocorrido:

Existe uma consciência individual e uma consciência coletiva. A sociedade comete erros como tal. Do mesmo modo, uma empresa jornalística. ‘O Cruzeiro’ cometeu um erro. Falhou na vigilância à liberdade de escrever que tradicionalmente concede aos seus colaboradores. Os sinceros protestos que começam a chegar à redação contra a publicação da matéria considerada

insultuosa às convicções religiosas do povo brasileiro, que são as nossas, foram precedidas do nosso próprio sentimento de culpa. [...] Em três décadas, desde que foi fundada, esta Revista, feita com amor para os nossos leitores, sempre procurou dar, com autenticidade, seu testemunho de cristianismo, mais, muito mais do que apenas crença em Deus. É perante Deus que nos penitenciamos. (SETEMY, 2017 p. 195)

O fato de o episódio ter se dado antes do golpe ilustra uma preocupação já existente com a vigilância de determinada moralidade. Assim, embora ainda não houvesse uma censura institucionalizada pelo Estado, é perceptível a existência de outras formas de coerção dedicadas à manutenção de valores coerentes com uma cultura cristã.

Criado em 26 de dezembro de 1945, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) tinha por função a fiscalização de peças de teatro, cinema, programas de rádio e televisão e espetáculos musicais. Tal fiscalização objetivava a defesa da moral e dos bons costumes do povo brasileiro e, durante o regime militar, foi integrado aos demais instrumentos de fiscalização e coerção.

Desse modo, é importante perceber que não necessariamente a censura está atrelada a uma condição histórica. Segundo o historiador Robert Darnton, ela pode ser vista como um componente da psique, presente tanto no consciente individual quanto coletivo, independente de contextos históricos ou culturais, o que, segundo ele, torna difícil a sua identificação como elemento de coerção a serviço do Estado. Contudo, para Darnton, tal percepção leva a uma relativização que deve ser conciliada com a análise do papel desse Estado, instrumentalizada a partir de diferentes agentes públicos, tal como juízes, policiais e Ministério Público, por exemplo.

No que concerne aos temas perseguidos pela censura no Brasil ditatorial, destacam-se as asserções morais. Sob essa ótica, pode-se compreender que, a partir da atenção dada a essas temáticas, a ditadura militar alcançou certa legitimidade perante a sociedade. Tal apoio se deu uma vez que havia uma ideia forjada de ameaça comunista, o que significava, para os militares e demais setores conservadores da sociedade civil,

uma ameaça aos valores tradicionais, tais quais a família, o casamento, o trabalho e a religião.

É em defesa desses valores que acontecem as “Marchas das mulheres com Deus pela liberdade” entre março e junho de 1964. Organizadas pelo clero e por entidades femininas compostas por mulheres de classe média, as marchas tinham por objetivo a defesa de princípios morais de cunho conservador. Todavia, além da luta contra a suposta ameaça comunista, personificada na figura do presidente João Goulart, havia uma grande preocupação em se opor à ameaça moral, visível nas mudanças de padrão comportamental da década de 1960, sobretudo no que dizia respeito à sexualidade.

Dessa forma, essas modificações, que eram percebidas a partir da introdução, principalmente na imprensa, de discussões de temas até então considerados tabus se tornaram motivo de preocupação. Destarte, assuntos como a igualdade de gêneros, o divórcio, o uso da pílula anticoncepcional, a liberdade feminina e a homossexualidade, por exemplo, passaram a incorporar as discussões, o que gerava incômodo na parcela mais tradicional da sociedade brasileira. Segundo o historiador Eric Hobsbawm:

Tornavam-se agora permissíveis coisas até então proibidas, não só pela lei e pela religião, mas pela moral consuetudinária, a convenção e a opinião da vizinhança. Essas tendências, é claro, não afetaram igualmente todas as partes do mundo [...]. O que era e é muito mais interessante é que, grandes ou pequenas, as mesmas transformações podem ser identificadas por todo o globo “modernizante”. (1995, p. 317)

Portanto, ainda que o país passasse por um regime autoritário, as novas tendências comportamentais vindas do exterior eram experimentadas, o que, para os setores conservadores, representava uma ameaça à família tradicional. No que se refere à participação das mulheres nas marchas, para a lógica conservadora, era fundamental que esse discurso moralizante fosse internalizado por elas. Uma vez que as modificações de padrões comportamentais representavam uma possível revisão no papel social da mulher, capaz de tirá-la do ambiente doméstico e levá-la ao espaço público, por exemplo, tais modificações passaram a ser vistas como subversivas.

Para o General Castelo Branco:

Reconhece o atual governo que a revolução tem tido de concentrar seus esforços nas proibições e na severidade com que contém hábitos perdulários e dissolutos, próprios de regimes inflacionários. Acha a situação muito semelhante à do tempo de Moisés, que nas tábuas das leis teve de redigir dez mandamentos proibitivos, no Monte Sinai, justamente porque a orgia campeava. (FILHO, 1965 p. 18)

Sob essa lógica, era fundamental fazer crer que uma onda de imoralidade se instalava no país. Com esse discurso, a ditadura se utilizou da censura como um mecanismo de repressão, mas, sobretudo, fez dela um instrumento capaz de legitimar o regime perante a sociedade, uma vez que, embora a obediência fosse necessária, era interessante que houvesse também adesão.

Dessa maneira, mesmo que seja fundamental concernir o uso da censura durante o período militar no Brasil como um instrumento de controle político, é mister compreender que tal aparato de coerção se debruçou de maneira incisiva em prol da defesa da moral e dos bons costumes. Assim, ao afirmar que temas que se opunham ao discurso oficial, tal como a liberdade sexual, ameaçavam destruir os valores da sociedade, o regime encontrou validação perante a família tradicional brasileira.

## **2.2 Produção cultural na ditadura militar**

Quando o golpe militar de 1964 se instala no Brasil, o país passava por um período de grande efervescência cultural. Os anos 1960 foram marcados pela experimentação, na qual residia um grande anseio por mudança, não só na cultura, mas também na sociedade. Assim, o campo das artes assume, muitas vezes, um papel de discussão e conscientização acerca da realidade política, social e cultural do Brasil da segunda metade do século XX.

A concepção da cultura enquanto instrumento de transformação, contudo, já estava presente no Brasil desde a década de 1950. Durante o governo do presidente Juscelino Kubistchek, o Instituto Superior de Estudos Brasileiro – ISEB – possuía em

suas diretrizes a ideia de que o acesso à cultura era fundamental para a construção de uma consciência social.

Para o sociólogo Renato Ortiz:

Na esfera cultural, a influência do ISEB foi profunda. Ao me referir a este pensamento como matriz, o que procurava descrever é que toda uma série de conceitos políticos e filosóficos que são elaborados no final dos anos 50 se difundem pela sociedade e passam a constituir categorias de apreensão e compreensão da sociedade brasileira. (1994, p. 47)

Segundo Ortiz, dois movimentos culturais foram fundamentais para a realização dos ideais do instituto: O Movimento de Cultura Popular do Recife e o Centro Popular de Cultura.

Criado em maio de 1960 como uma instituição sem fins lucrativos, o MCP tinha como objetivo inicial a conscientização das massas através da alfabetização e educação de base centradas no método de Paulo Freire. Um dos principais alvos do instituto eram os adultos e, por esse motivo, em 1961, foram instituídas as escolas de rádio, cujas aulas eram transmitidas à noite, o que permitia a inclusão desse segmento social.

Com o mesmo intuito de conscientização, surge, em 1962, o Centro de Produção Cultural – CPC. Em sua organização estavam envolvidos intelectuais do ISEB e ativistas do PCB e, por seu envolvimento com os partidos políticos, o CPC sofreu diversas críticas. Uma delas atrelada à instrumentalização da arte pela política em detrimento da qualidade dos trabalhos artísticos. Em uma autocrítica, Ferreira Gullar, um dos principais dirigentes do CPC, pondera:

O grande erro do CPC foi dizer que a qualidade literária era secundária, que a função do escritor é fazer de sua literatura um instrumento de conscientização política e atingir as massas, porque, se você for sofisticado, se fizer uma literatura, um teatro, uma poesia sofisticada, você não vai atingir as massas. Então, propunha fazer uma coisa de baixa qualidade para atingir

as massas [...]. Então, nós sacrificamos os valores estéticos em nome de uma tarefa política que não se realizou porque era uma coisa inviável. (RIDENTI, 2010 p. 111)

Apesar das críticas, que podem ser vistas como justificáveis, é indubitável que o CPC tem uma importância ímpar no contexto que antecede o período militar no país. Afinal, ele pode ser considerado uma das iniciativas mais significativas no que concerne à efervescência dos anos de 1960, uma vez que foi responsável por reunir e revelar novos talentos no campo das artes.

Além do CPC e MCP, outro movimento artístico merece relevância: o Cinema Novo. Tendo sua origem nos trabalhos de Glauber Rocha, Roberto Pires, Linduarte Noronha, dentre outros, o Cinema Novo se propunha a lançar mão de uma produção a fim de discutir os problemas do homem simples a partir de um orçamento de baixo custo, contrapondo-se, portanto, às chanchadas e às grandes produções hollywoodianas, por exemplo.

O Cinema Novo surge, dessa forma, como uma tentativa de conquistar um espaço cultural interno. Assim, no centro de uma discussão que englobava a conscientização do povo brasileiro a partir da construção de uma arte nacional e popular, o Cinema Novo adquire uma função de descolonização das produções áudio visuais brasileiras.

Para o cineasta Nelson Pereira Santos, o Cinema Novo sofreu significativa influência da literatura Brasileira. Para ele, essa já havia iniciado seu processo de descolonização ao apresentar personagens como o sertanejo ou o migrante nordestino, que ele considera como representações do autêntico homem do povo. Assim, para Santos, autores como Graciliano Ramos, Raquel de Queiróz e Jorge Amado, por exemplo, são fundamentais para problematizar a nacionalização da literatura brasileira.

Com a emergência do golpe, todavia, o Estado autoritário passa a ser o responsável pelas produções culturais disseminadas em território nacional, responsabilidade essa que ficou marcada pela repressão e censura. Assim, logo no início do período militar, mas principalmente a partir da promulgação do AI- 5, em 1968, intelectuais do MCP, CPC e do Cinema Novo sofreram constantes ataques às suas



produções, consideradas, muitas vezes, subversivas. Em análise às transformações ocorridas no campo da cultura nos períodos anterior e posterior ao golpe, Glauber Rocha afirma:

O Jango Goulart tinha um programa de reformas que abria as vias do socialismo no Brasil [...] E, com a caída do janguismo o que cai não é o Cinema Novo, o que cai é a linguagem, a comunicação revolucionária, a comunicação dos revolucionários e o povo brasileiro. Quer dizer, o que cai no Brasil é a esquerda toda. (RIDENTI, 2010 p. 111)

À primeira vista, pode-se pensar que a instalação do Estado autoritário representou um abrandamento ou, até mesmo, uma aniquilação das produções culturais. Contudo, embora possa parecer paradoxal, houve significativa preocupação dos golpistas em relação a essas produções, posto que a cultura demonstrou ser um importante mecanismo de resistência aos ideais do regime.

Portanto, ainda que o regime tenha demonstrado uma preocupação explícita com a política e a economia, no campo cultural e educacional, houve, desde o início, um cuidado que incluía iniciativas como estas:

Em 1966, durante o governo do general Castelo Branco, foi instituída uma comissão que recebeu a incumbência [...] de apresentar sugestões para a reformulação cultural do país. Esta comissão propôs a criação de conselho nos moldes do Conselho Federal de Educação e neste mesmo ano surgiu o Conselho Federal de Cultura, cujas principais atribuições eram a formulação da política cultural do país e a elaboração do Plano Nacional de Cultura. (MICELI, 1984. p. 60)

Assim, foram empreendidas uma série de medidas com o fito de estimular a consolidação de uma indústria cultural no país. Para tanto, houve o incentivo da produção cultural, além da criação de diferentes órgãos que permitiram que o cinema brasileiro, por exemplo, passasse, entre 1977 e 1981, pela época de ouro do cinema nacional.

A criação do Instituto Nacional do Cinema e, posteriormente, da Embrafilme ilustram tal preocupação. Embora a instituição do ICN já estivesse sendo discutida em um período anterior ao golpe, foi em novembro de 1966 que o Decreto-Lei número 43 tornou oficial o financiamento da produção de filmes por parte do Estado brasileiro.

É importante salientar que a participação efetiva do Estado no cinema nacional era uma reivindicação da classe dos cineastas e demais envolvidos nas produções cinematográficas. Havia um consenso entre a classe de que a invasão de obras norte-americanas era um fator que, de certa maneira, prejudicava as criações brasileiras. Sob essa perspectiva, o Estado era visto como uma solução possível para que a indústria cinematográfica nacional pudesse alcançar e consolidar um espaço no mercado interno.

De acordo com o cineasta TunicoAmancio:

Desde os anos 50, este aparato governamental [GEICINE] é na sua totalidade informado pela ampla militância dos setores ligados à atividade cinematográfica principalmente a partir do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, realizado no Rio de Janeiro, em 1952, e do segundo congresso, realizado no ano seguinte em São Paulo. Neles são apresentadas algumas questões fundamentais para a formulação de uma política cinematográfica que pretende o Estado como instância reguladora e protecionista. (2000. p. 20)

Portanto, o governo militar, que se viu em meio a tais reivindicações, pôde ver também nelas uma oportunidade para, através da indústria cinematográfica, disseminar seus valores nacionalistas, enfatizando questões que envolviam a identidade nacional. É nesse contexto que surgem filmes como *Independência ou Morte* e *Chica da Silva*, por exemplo.

Do diretor Carlos Coimbra, *Independência ou Morte* foi lançado em 1972. A construção do enredo do longa-metragem se dá em torno dos fatos que culminaram com o grito de independência do então imperador D. Pedro I e focaliza detalhes de sua vida, como seu comportamento amoroso e aventureiro. Apesar das críticas em relação ao

posicionamento político do diretor, cabe destacar que a obra levou cerca de três milhões de expectadores aos cinemas.

De maneira análoga, o longa *Chica da Silva*, dirigido por Carlos Diegues e lançado em 1976, trata de questões fundamentais para a discussão da identidade nacional, como a escravidão e a miscigenação. Sua grande recepção deve-se, fundamentalmente, não só à retratação do contexto político social, mas ao uso de elementos populares, além do humor e do sincretismo.

É ingênuo, portanto, conceber o período da ditadura militar como um vazio cultural. No campo do cinema, por exemplo, é perceptível que uma série de investimentos foram feitos com o intuito de legitimar discursivamente o regime e seus ideais. Tal legitimação estava amparada sob a ótica do resgate ao passado e centrada em uma lógica extremamente nacionalista.

Dessa maneira, pode-se compreender a censura como uma via de mão dupla, e não como um aparato de anulação de toda e qualquer forma de produção artística. Se por lado, portanto, a divulgação de obras de viés ideológico considerados de esquerda era constantemente impedida, por outro, as criações que se alinhavam às concepções do regime eram não só estimuladas, como também financiadas por órgãos como a Embrafilme, conforme afirma Tânia Pellegrini:

Nessa linha, ele utilizou a censura de modo bipolar, mas essencialmente político: impedia um tipo de orientação, a de conteúdo ideológico de esquerda, ou aquilo que assim lhe parecesse, mas incentivava outro, aquele que pregava a Pátria, Deus, a moral, as tradições e os bons costumes. (2008. p. 40)

Outro importante movimento artístico que se deu em meio à ditadura militar foi o Cinema Marginal. Tendo como objetivo a produção cinematográfica com o intuito de produzir reflexão social, o Cinema Marginal, que surgiu em São Paulo em 1967, ficou conhecido por sua independência estética.

O que se pode verificar no Cinema de Invenção é uma relação de diálogo e, paradoxalmente, de ruptura com o Cinema Novo. Assim, se por um lado esse se propunha a assimilar as necessidades do público e, a partir daí, ofertar um produto final que fosse familiar a tais expectadores, por outro aquele se mostrava incomodado com o que era considerado uma espécie de domesticação do cinema brasileiro e, por isso, decidiu propiciar ao público um produto carregado de conteúdo ideológico e revolucionário.

O filme *O bandido da Luz vermelha*, do diretor Rogério Sganzerla, ilustra essa proposta. Lançado no ano de 1968, o longa, que está longe de ser uma mera biografia, posto que lança mão de uma considerável liberdade criativa, é considerado o maior expoente do Cinema Marginal.

Dessa forma, ao narrar a história do assaltante interpretado por Paulo Villaça, Sganzerla se dedica também a construir uma crítica social forte e contundente. A estruturação dos personagens, bastante caricatural, contribui de maneira fundamental para a construção dessa crítica. Portanto, não despropositadamente, personagens como o bandido charmoso, o político corrupto e o jornalista sensacionalista dão ao longa um tom bastante satírico.

A crítica aparece, ainda, no destino do personagem central. De maneira distinta ao desfecho real, a conclusão do longa se dá de modo que seja coerente com a proposta da obra. Assim, o diretor e roteirista se vale de sua liberdade criativa a fim de elucidar que, independente de composições maniqueístas, todos os indivíduos têm a mesma sina no chamado terceiro mundo.

Obras como *O bandido da Luz Vermelha* podem ser inseridos na estética da contracultura, marcada pela valorização da subjetividade e das diferenças. Tal movimento foi, muitas vezes, associado a um posicionamento contrário da juventude brasileira em relação aos valores tradicionalmente disseminados pelo regime político vigente. Todavia, o que se pode verificar é que, independente e apesar da ditadura militar, o movimento resulta de transformações culturais que estavam em curso internacionalmente. Essas transformações se tornaram marca da geração dos anos 70, que, para Maria Paula Nascimento Araújo se caracteriza pela:

[...] desconfiança em todo tipo de hierarquia; convenções e padrões institucionalizados de vida (no que diz respeito a formas de atuação política, modelos familiares e processos de familiarização); a resistência ao discurso da competência (identificado com o poder constituído); e, principalmente, uma atenção para a questão da diferença, do indivíduo e da subjetividade, valorizando a heterodoxia e a alteridade. (2000. p. 185)

É preciso compreender, portanto, que havia uma parte da classe média brasileira que estava além do conservadorismo da direita, bem como das reivindicações da esquerda. Para parte dessa classe média, atenta às mudanças socioculturais desde os anos 1960, interessava, além da oposição à ditadura, uma clara contestação aos comportamentos conservadores, considerados ultrapassados. A contracultura, dessa forma, atendia às expectativas dessa parte da sociedade.

No cerne dessas transformações, inserem-se as críticas à família tradicional e, conseqüentemente, ao casamento e à liberdade feminina. É importante salientar que o advento da pílula anticoncepcional, o fortalecimento da mulher no mercado de trabalho e o discurso feminista contribuíram de maneira significativa para tais discussões. Lucy Dias salienta:

Para boa parcela dos jovens rebeldes de então [...] a família como modelo já era. Disso tínhamos certeza. Nada, porém, teria saído do lugar mesmo que nossos hormônios fervessem como o Vesúvio se não tivesse acontecido um fato concreto: a chegada da pílula em 1960. p. 23

Todavia, ainda que a chegada da pílula representasse um avanço sem precedentes, uma vez que ela dava à mulher uma ferramenta para o combate ao impedimento biológico – controlar uma gravidez indesejada – as restrições impostas pelo discurso conservador ainda eram um fator de controle da sexualidade feminina, posto que essas interdições eram internalizadas desde a infância a partir do processo educativo, dos dispositivos culturais e, até mesmo, legais.

Nesse contexto de luta por emancipação feminina, algumas artistas da música popular brasileira merecem destaque. É válido elucidar que foi a partir da década de 1960 que as mulheres passaram a atuar com mais frequência no cenário da música popular e, obviamente, é inegável a relação dessa atuação com o processo de emancipação feminino.

Dentre as artistas que figuraram nesse contexto, podem ser citadas Ângela RoRo, Fatima Guedes e Rita Lee. As três mulheres são cantoras, mas também compositoras e instrumentalistas. Além de ter em comum a elaboração completa do trabalho artístico – composição, interpretação e produção do disco, por exemplo – essas artistas apresentam outro importante ponto de convergência: a evocação do prazer feminino em suas canções.

Lançado em 1979, o primeiro álbum de Ângela RoRo traz a canção *Cheirando a amor*, capaz de exemplificar o tratamento da temática do prazer feminino. Nela, o eu poético discursa sobre uma relação na qual o prazer carnal se torna protagonista:

Já pus de lado o tormento  
De um mundo atento a não perdoar  
Amantes sem fingimentos  
Delirantes formas de amar

Quero cheirar a amor  
Quero exalar suor  
Pro dia que você for  
Ficar com seu melhor

Amor apertado, sou sua  
Trancada com medo da rua  
Se isso é pecado me puna  
A culpa de amar livre e nua [...]

A artista Fatima Guedes iniciou sua carreira nos festivais da canção no final da década de 1970 e gravou seu primeiro disco em 1979. A canção *Condenados*, de 1980, é

um exemplo de produção em que a artista lança mão do discurso feminino de exaltação do prazer:

Ah, meu amor, estamos condenados  
Nós já podemos dizer que somos um  
Nós somos um  
E nessa fase do amor em que se é um  
É que perdemos a metade cada um  
Ah, meu amor, estamos mais safados  
Hoje tiramos mais proveito do prazer  
E somos um  
Quando dormimos juntos, sonhos separados  
Que nós não vamos confessar de modo algum  
Ah, meu amor, ah, meu amor  
Quantas pequenas traições  
Pobres mentiras diplomáticas de puras intenções  
Estamos condenados  
Ah, meu amor, de discretos pecados  
Formamos esse ser tão uno divisível [...]

A cantora e compositora Rita Lee, que iniciou sua trajetória musical na banda *Os Mutantes*, traz consigo um amplo repertório em que a potência erótica da mulher é reivindicada. Dentre elas, pode-se destacar, *Lança Perfume*, cujo eu poético trata da temática sem qualquer tabu, inclusive na escolha lexical:

[...] Vê se me dá o prazer  
De ter prazer comigo  
Me aqueça!  
  
Me vira de ponta cabeça  
Me faz de gato e sapato  
E me deixa de quatro no ato  
Me enche de amor, de amor  
Oh! [...]

Assim, essas três artistas, assim como muitas outras, lançaram mão do dispositivo cultural para atender às expectativas de uma sociedade que, ainda que inserida em um contexto político e social bastante conservador, não ignorava as transformações pelas quais passava.

Essas transformações incluíam, fundamentalmente, o gosto pela novidade. Destarte, as experimentações, não apenas sexuais, mas também espaciais e psíquicas eram vistas como uma forma de romper com o conformismo e o conservadorismo:

Seja como tenha sido, as informações chegavam – e o caldeirão fervia. A maré neorromântica da contracultura, que pode ser definida como uma movimentação estético-psicossocial se espalhou entre nós. Concentramo-nos, com intensidade variável, em coisas como o orientalismo, as drogas alucinógenas, o pacifismo, o movimento das mulheres, a ecologia, o pansexualismo, os discos voadores, o novo discurso amoroso [...]. Eram esses os elementos fundamentais de nossa eclética – e, não raro, patafísica – dieta de então, configurando-se a partir do sonho de superar a “civilização ocidental”. (RISÉRIO, Antônio. p. 172)

Dessa forma, a partir do movimento de contracultura, questões fundamentais passaram a incorporar as discussões sociais a partir da década de 1970. Dentre elas, estão as relativas ao meio ambiente e às minorias sociais, como mulheres, negros e homossexuais.

Nesse mesmo cenário, ocorrem os festivais de música popular brasileira. A partir deles, a MPB cria uma projeção nacional, criando estruturas para apresentações públicas em grandes espaços. Nesses espaços, destacam-se as canções de protestos, cujas letras revelam uma série de críticas ao momento político-social vigente. Para o historiador Marcos Napolitano:

Foi neste momento que apesar do grito fundo de dor e revolta, também com o olhar atualizado e quase profético das



possibilidades reais de ser e sentir, com o aumento dos movimentos estudantis, o aumento dos estudantes nas ruas e o aumento da produção cultural que cantores através do seu jeito próprio decidiram dar soluções aos problemas políticos, ideológicos e culturais [...]. (2004. p. 176)

É fundamental destacar que a capacidade dos festivais em promover a junção de pessoas era uma preocupação constante do regime militar, o que, sem dúvidas, tornou esses festivais um alvo da vigilância. Para Marcos Napolitano, tal preocupação gerava o que o ele nomeia de “produção da suspeita”. Segundo o historiador, mais importante do que o fato em si era a produção de elementos que tornassem o artista um potencial criminoso diante do regime:

As táticas da suspeita sobre os artistas obedeciam a uma lógica perversa [...]. As principais peças acusatórias notadas nos documentos foram as seguintes [...] a) participação em eventos patrocinados pelo movimento estudantil; b) participação em eventos ligados a campanhas ou entidades da oposição civil; c) participação no “movimento da MPB” e nos festivais dos anos 60 [...]. NAPOLITANO, 2004. P. 105

Tal perseguição se justificava a partir de uma lógica pautada em ideais anticomunistas, excessivamente moralistas e antidemocráticos. Isso porque muitas das canções que incorporavam esses festivais promoviam uma crítica contundente ao Estado autoritário. A conhecida *Pra não dizer que eu não falei das flores*, ilustra essa posição. A canção, mesmo sendo a favorita do público no Festival Internacional da Canção de 1968, ficou em segundo lugar na competição, o que rendeu episódios explícitos de revolta popular. Mais tarde, em sua autobiografia, Walter- Clark, diretor-geral da Rede Globo na época, afirmou que a emissora havia recebido ordens do exército para que a obra não fosse vencedora, o que certamente foi feito a partir da manipulação dos votos dos jurados.

Vale ressaltar que, excetuando-se os festivais de música popular, os movimentos culturais aqui apresentados, fomentados ou não pelo Estado brasileiro, inserem-se em um contexto de distensão política da ditadura militar. Em 1974, quando assumiu o

governo, o general Ernesto Geisel tinha como projeto um processo de abertura política, que deveria ocorrer de forma gradual e segura.

É sabido, entretanto, que tal processo de distensão era, na verdade, um subterfúgio para reestruturar o papel das forças armadas no governo, posto que a violência explícita perpetrada pelos militares durante os anos de ditadura havia se tornado fonte de insatisfação de diversos setores da sociedade, o que ameaçava a estabilidade do governo. Além disso, o regime já mostrava sinais de crise em outros setores, como o político e o econômico.

Assim, era fundamental fazer crer que havia a real intenção de reestabelecimento do regime democrático a fim de que os generais pudessem se manter no poder. Para tanto, buscando a aproximação com demais setores da sociedade, o campo da cultura recebeu uma série de investimentos.

Pode-se perceber, portanto, que o regime autoritário brasileiro teve como principal característica a tentativa de desmobilização política da sociedade. Dessa forma, a partir da manutenção de certas liberdades individuais privadas e do cerceamento de uma série de direitos, o Estado ditatorial brasileiro fez da cultura, paradoxalmente, alvo e instrumento de manutenção do poder.

### **2.3 Rita Lee, a família tradicional brasileira e a industrial cultural**

A cantora e compositora brasileira Rita Lee Jones de Carvalho nasceu em 31 de dezembro de 1947 na cidade de São Paulo. A mais jovem de um grupo de quatro irmãs, Rita é filha de um imigrante norte-americano – Charles Fenley Jones – e de uma descendente de italianos – Romilda Padula Jones.

Embora o sonho da artista, durante a infância e adolescência, fosse se tornar atriz ou veterinária – conforme ela mesma descreve em sua autobiografia – sua vida acabou por tomar rumos bastante distintos daqueles projetados.

Já durante a adolescência, Rita aprende a tocar violão e guitarra e, em seguida, passa a se apresentar semanalmente no auditório da Folha de São Paulo com seu primeiro grupo musical, o Tulio trio. Contudo, o vocalista principal, Tulio, morre tempos depois em um acidente de carro, episódio que deu fim também à banda.

Com o fim do trio, Rita Lee se junta a mais três meninas do liceu Pasteur, onde estudava, formando um quarteto – as TeenageSingers – com o qual fazia apresentações em festivais escolares na cidade de São Paulo. Tais apresentações renderam uma boa projeção ao quarteto, que chegou a gravar com Tony Campello um dos maiores sucessos nas rádios da época – a versão brasileira de *StupidCupid*.

O grupo, todavia, não apresentava uma boa qualidade instrumental, o que fez com que as adolescentes se juntassem a uma banda composta por meninos – Wooden Faces. A parceria, entretanto, não durou muito e, entre integrantes já presentes e outros novatos, surge uma nova banda: O' seis.

De O' seis restaram Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias Baptista. A nova formação, inicialmente chamada de Os Bruxos, seria o embrião do que se tornariam Os Mutantes. Após diferentes experiências musicais, em 15 de outubro de 1966, Rita Lee estreia com a banda Os Mutantes na emissora Record. A partir daí, o grupo se torna um dos mais importantes da época.

Em 1967, Os Mutantes participaram de seu primeiro festival de música brasileira. A convite de Gilberto Gil, Rita, Arnaldo e Sérgio apresentaram com o baiano a canção *Domingo no Parque*, que foi recebida pelo público com estranheza e vaias. Para Rita Lee:

Tudo bem que aquilo não foi nenhum Woodstock, mas o primeiro festival da vida a gente nunca esquece. A primeira vaia, idem. Aliás, ser vaiado em festival de música brasileira para Os Mutantes foi uma honra, afinal, éramos tudo o que os puristas escravocratas do violão e banquinho da MPB repudiavam como imperialismo colonizador. Militância bocejante. 2016. p. 71

A convite da gravadora Philips, em 1968 Os Mutantes gravam sua primeira LP solo. O disco *Panis et Circenses*, cuja produção contou com a ajuda dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, é considerado um marco histórico na música popular brasileira.

A importância musical e cultural de *Panis et Circenses*, tanto o disco quanto a canção, deve-se ao seu ineditismo. Em uma mistura de ritmos nacionais, como o samba, o baião e a marchinha, o trio traz também guitarras e teclados, oferecendo ao público um diálogo com a música pop. Ademais, seguindo a cartilha tropicalista, as letras trazem consigo o questionamento do comportamento burguês, bem como dos valores tradicionalmente aceitos.

Algum tempo depois, a parceria com Os Mutantes também chega ao fim e, no início da década de 1970, Rita Lee se junta ao grupo Lisergia, que se tornaria a banda Tutti Frutti. Ao lado de Rita, Tutti Frutti se tornou um dos nomes mais importantes do rock nacional da época, gravando, ao todo, quatro discos cujas canções incorporaram o repertório nacional, como *Agora só falta você*, *Ovelha negra* e *Jardins da Babilônia*, por exemplo.

O segundo disco do grupo e quarto álbum de estúdio da cantora, *Fruto Proibido*, lançado em 1975, é considerado um dos mais importantes da parceria.

Mais do que um “disquinho bacaninha”, como sugere a autora, *Fruto Proibido* marcou presença bonito no rock’n’roll Brasil e se tornou um clássico. Um manual de como fazer rock por aqui. É curioso notar que, em um estilo musical e em um país machista, um LP rosa, cheio de citações femininas (Luz delFuego, Isadora Duncan...), capitaneado por uma mulher que fazia “tudo o que queria fazer”, se tornou a mais completa tradução do rock Brasil. Ela ainda levou as músicas para todo o país. Explica-se: “Ovelha negra”, “Agora só falta você”, “Dançar para não dançar” e “Esse tal de roquenrou” – metade do disco – ganharam clipes no Fantástico, programa dominical de maior audiência do país. (LEE, 2016. p. 135)

É bastante curioso, todavia, que canções como essas encontrassem seu espaço no Brasil da década de 1970. Embora a ditadura militar já tivesse passado por seus anos mais repressivos, o país seguia sendo extremamente conservador e defensor da moral e dos bons costumes. Dessa forma, é preciso analisar de que maneira a presença de uma banda liderada por uma mulher e cujas canções exaltavam a liberdade feminina encontraram espaço na indústria fonográfica e na sociedade brasileira de modo geral.

Não despropositadamente, as canções da roqueira foram sistematicamente perseguidas pela censura. De acordo com a professora e pesquisadora Norma Lima, ao contrário do que se possa imaginar, Rita foi a compositora mais censurada no Brasil, justamente porque, para o aparato repressor, suas letras atentavam contra a moral e os bons costumes, cuja manutenção era uma das maiores preocupações do Estado.

A canção *Banho de Espuma*, lançada no álbum Saúde, em 1981, ilustra o trabalho da censura. Inicialmente, a música se chamaria *Afrodite*, referência explícita à deusa grega do amor, da beleza e da sexualidade, mas, após as modificações exigidas pelos censores, teve seu título alterado. A versão original dizia o seguinte:

Que tal nós dois  
Numa banheira de espuma  
El cuerpocaliente  
Num dolcefarniente  
Sem culpa nenhuma  
Fazendo massagem  
Relaxando a tensão  
Em plena vagabundagem  
*Em qualquer posição*  
Falando muita bobagem  
*Bulinando com água e sabão*

Obviamente, a alusão vocabular explícita à relação sexual de forma livre de preconceitos não poderia ser tolerada pelos guardiões da moralidade e, após uma série de exigências, a versão final do texto foi esta:

Que tal nós dois  
Numa banheira de espuma  
El cuerpocaliente  
Num dolcefarniente  
Sem culpa nenhuma  
Fazendo massagem  
Relaxando a tensão  
Em plena vagabundagem  
*Com toda disposição*  
Falando muita bobagem  
*Esfregando com água e sabão*

Fica claro, contudo, que a mensagem inicial estava mantida nas entrelinhas, mas a palavra clara e direta estava suprimida e, aparentemente, alcançava-se, assim, certo decoro exigido pelo aparato da repressão.

Foi a partir dessa estratégia de inibição da palavra que Rita lançou canções como *Mania de você* e *Lança perfume*. Assim, sem tipificar o ato sexual de forma óbvia e explícita diante dos operadores da censura e da família tradicional, a letrista encontrou caminho para falar, ainda sim, de sexo e prazer.

Em sua vídeo-biografia, lançada em 2007, Rita comenta a recepção de *Lança perfume*:

Parece música de motel. Já me disseram – Pô, você é uma compositora de motel. Muito obrigado. Porque é lá que se faz amor. Não é? Tudo tem uma coisa..., é aquele carnaval antigo com aquela sacanagenzinha. Ali no ponto. Não é putaria, é uma sacanagenzinha bem tesudinha, ali dissimuladinha, mas todo mundo vê que é sacanagem. (JONES, 2007).

A artista era, contraditoriamente ou não, associada a duas construções subjetivas bastante distintas. Por um lado, Rita Lee era a roqueira, louca, amante do prazer. Por outro, destacava-se sua figura enquanto mãe e esposa.

Esses polos explorados pela indústria cultural na imagem da cantora podem ser percebidos, por exemplo, na construção visual do disco de 1979 – *Mania de você*. Na capa, Rita Lee aparece com os ombros à mostra e um olhar que se lança por cima do ombro direito. Além disso, os cabelos e o batom vermelhos fazem, com o conjunto da obra, um apelo à sensualidade. Sob outra perspectiva, o que se vê na contracapa do disco é a evocação da figura materna. Assim, Rita aparece grávida, segurando uma flauta e na companhia do marido, Roberto de carvalho.

Essa segunda imagem da artista muito interessava a uma indústria cultural pactuada com a manutenção do conservadorismo. Destarte, ainda que Rita Lee se mostrasse no palco e nas canções enquanto uma figura feminina extremamente livre, ela era, na vida real, esposa e mãe; e tal fato era constantemente explorado pela indústria.

É importante salientar que, no início da década de 1980, Rita Lee já era uma das artistas mais bem pagas da indústria fonográfica brasileira. Assim, desde *Os Mutantes*, a cantora apresentava uma carreira com significativa ascensão – no final da década de 1970 ela já detinha um contrato com a *Som Livre*, ligada à Rede Globo de televisão.

Tal projeção rendeu à artista uma superexposição em diversos veículos de comunicação, o que, indubitavelmente, girou em torno de uma redefinição da imagem de Rita que seria apresentada ao público. Assim, em muitas das entrevistas concedidas por ela, é nítida a tentativa, por parte dos entrevistadores, de introduzir temas como amor, família e maternidade.

A entrevista cedida para o jornal *O Globo*, em 1978, é assim conduzida pelo jornalista Leo Correa:

Por falar em garotinhos, como você está encarando a transa de ser mãe?

- Me apavoraram muito a este respeito. As mulheres diziam que agora é que eu ia ver, depois de ter caçoado delas. Realmente, quando a figurinha nasce, você fica querendo proteger. É fogo

quando ele chora e você quer dormir, mas é uma delícia dar de mamar. E acho que, depois de ter um filho, minha transação musical está me satisfazendo mais. Deve ser porque a gravidez estimula um lado mais instintivo na gente. (O Globo, 23 jul.)

Em outra entrevista, veiculada pela revista do Jornal do Brasil, em 1979, o repórter faz questão de introduzir os temas amor e família:

A segunda gravidez coincidiu com a produção do sexto disco. Por isso, pela primeira vez na vida a roqueira, do ídolo feminina das teenagers brasileiros, ela grava uma balada romântica, com percussão latina, uma rasgada declaração de amor.

- Nunca fiz música romântica, porque nunca me vi envolvida com o tema para fazer. Agora, eu casei, estou apaixonadíssima por meu marido, por meus filhos. Por isso escrevi e cantei Mania de você. (Jornal do Brasil, 26 de agosto).

Assim, pouco a pouco a imagem da roqueira contestadora e desregrada se cruza com a de mãe e esposa e essa última se torna constantemente alimentada pela indústria cultural e pelos veículos de comunicação. De acordo com matéria publicada pelo jornal O Globo, “o amor e a maternidade são os principais responsáveis pelo enriquecimento de seu rock [...]” (O Globo, 14, out, 1979)”.

Para a pesquisadora Rosa Maria Bueno Fisher, a mídia ocupa um lugar social de criação e ratificação de discursos:

[...] ela suas práticas de produção e circulação de produto culturais constituiriam uma espécie de reduplicação das visibilidades de nosso tempo. Da mesma forma, poderíamos dizer que a mídia se faz um espaço de reduplicação dos discursos, dos enunciados de uma época. Mais do que inventar ou produzir um discurso, a mídia o reduplicaria, porém, sempre



a seu modo, na sua linguagem, na sua forma de tratar aquilo que deve ser visto ou ouvido. (FISHER, 2002. p. 86)

Sob essa perspectiva, é possível inferir que a mídia, bem como a indústria cultural, é capaz de, a partir da compreensão das exigências sociais de determinada época e lugar, organizar as práticas discursivas a fim de reforçar os discursos já presentes naquela sociedade.

Dessa forma, embora a imagem de Rita Lee possa parecer figurar em polos contraditórios, o que ocorre é que essa duplicidade/ multiplicidade de sujeitos serve às exigências de um contexto político-cultural esquizofrênico. Se por lado o país passava por uma ditadura civil-militar em que um dos principais objetivos era a manutenção de um Estado social e culturalmente conservador, por outro, esse mesmo país passava por um desenvolvimento econômico que trazia consigo importantes transformações socioculturais, dentre as quais estava a emancipação feminina. A isso, portanto, a indústria não poderia fechar os olhos.

Entretanto, ainda que a cultura dependa, muitas vezes, de valores políticos e econômicos, ela também pode ser vista como um elemento capaz de promover mudanças sociais. Acerca disso, a sociologia da cultura pretende que essa não seja encarada apenas como mercadoria – como propõe a escola de Frankfurt – mas como elemento determinante na estrutura social. Assim, ao passo que a criatividade seria utilizada para arregimentar riqueza, ela serviria também como instrumento de leitura e crítica da realidade social.

É nesse sentido que se pode compreender a forte presença de Rita Lee no campo cultural brasileiro. Embora possa parecer contraditório, foi no período da ditadura militar que a indústria cultural se desenvolveu de forma significativa no Brasil, uma vez que ela encontrou no Estado bases seguras de sustentação. Obviamente, dentre os dispositivos aliados ao regime, estava o dispositivo da censura, que, para além dos temas políticos, debruçou-se de maneira sistemática sobre a defesa da moral e dos bons costumes.

Todavia, se por um lado havia o discurso conservador, por outro as exigências advindas das mudanças sociais não podiam ser negadas. Assim, o discurso das canções

de Rita Lee em relação à emancipação feminina encontrou terreno fértil no país que buscava modernização.

Portanto, é imprescindível compreender o papel da indústria cultural ao se valer da imagem aparentemente ambígua de Rita, uma vez que tal fato foi assimilado pela sociedade. Ao passo que sua figura de mãe e esposa dialogava com o Brasil conservador, a da roqueira que discursava sobre a liberdade e prazer femininos encontrava eco no país em que as pautas feministas já eram reivindicadas. Também não se pode deixar de levar em consideração a força do discurso da artista e a inegável influência que ele exerceu sobre uma geração. Dessa forma, Rita Lee se tornou um ícone da música brasileira da segunda metade do século XX, gravou, de 1970 a 2012, vinte cinco álbuns e tornou-se recordista em canções presentes nas novelas da maior emissora brasileira – a Rede Globo de televisão.

### **3 Sem Culpa Nenhuma**

*Me vira de ponta a cabeça/ Me faz de gato e sapato*

*Me deixa de quatro no ato/ Me enche de amor*

*Rita Lee*

Como analisado em capítulo anterior, o erotismo se realiza, em última instância, na busca por prazer. No caso feminino, essa busca se depara, social e culturalmente, com uma série de interdições que limitam a potência erótica da mulher ao colocá-la em um papel social que exige uma performance em que ela figure como mãe, esposa e dona de casa.

Felizmente, a música popular brasileira, através de artistas femininas como a cantora e compositora Rita Lee, trouxe, a partir da década de 1970, canções cuja temática estava alinhada ao elogio do prazer feminino. Essa mudança, em conjunto com uma série de transformações socioculturais – como o movimento feminista, a chegada da pílula anticoncepcional e uma maior presença das mulheres no mercado de trabalho,

por exemplo – contribuiu de forma significativa, não só para a reescrita do feminino na canção popular brasileira, mas para a própria revisão do lugar social da mulher.

Nas canções de Rita Lee em que a temática do erotismo aparece, é perceptível a presença de um eu poético feminino que se lança à efetivação do desejo com o intuito exclusivo de obtenção de prazer. Essa busca – negada, muitas vezes, às mulheres – é feita a despeito de sutilezas, uma vez que as ações e desejos são expostos, na maior parte das vezes, abertamente. Assim, o eu poético de Rita se lança “sem culpa nenhuma” a um território histórico e culturalmente marcado, para as mulheres, pela interdição.

Neste capítulo, serão analisadas sete canções da artista: “Banho de Espuma”, “Fruto Proibido”, “Mania de você”, “Doce Vampiro”, “Chega Mais”, “Lança Perfume” e “Caso Sério”. Conforme proposto ao longo do trabalho, todas as canções selecionadas compõem a produção artística da cantora e compositora que se insere no contexto da ditadura civil-militar no Brasil. Dessa forma, a análise será amparada pelas discussões feitas previamente.

### **Banho Espuma**

Que tal nós dois

Numa banheira de espuma

El cuerpocaliente

Undolcefarniente

Sem culpa nenhuma

Fazendo massagem

Relaxando a tensão

Em plena vagabundagem

Com toda disposição

Falando muita bobagem

Esfregando com água e sabão

Lá no reino de Afrodite

O amor passa dos limites

Quem quiser que se habilite

O que não falta é apetite

A canção se inicia com um convite, que parte do eu poético interpretado pela artista Rita Lee. Pode-se pressupor, portanto, que a iniciativa pertence à mulher, o que representa uma quebra de paradigmas socioculturais, posto que, em regra, a prerrogativa da ação é designada ao homem.

É fundamental, dessa forma, perceber que, em uma sociedade que se moldou para que à mulher fosse reservado o espaço privado e os cuidados com os filhos e marido, além do recato, o discurso de Rita Lee é altamente contestador. Afinal, o eu poético não só se abre para a possibilidade de experimentar o prazer, como é ele agente dessa experimentação.

Assim, logo no primeiro verso da canção, percebe-se a tentativa de reescrita do feminino na canção popular brasileira, uma vez que o eu poético se desloca de sua posição, social e culturalmente construída, de passividade para, “sem culpa nenhuma” e “com toda disposição” lançar-se ao desejo.

Além disso, fica evidente que a proposta feita pelo eu poético está carregada de insinuações de cunho erótico-sexual, a começar pelo teor do convite: um banho. Assim, longe de se tratar de uma atividade cotidiana, a realização da proposta demanda tempo, uma vez que o principal objetivo é a fruição.

Acerca disso, é mister salientar, como discutido no primeiro capítulo desta dissertação, o papel da negação do trabalho na valorização do prazer. Conforme analisam o filósofo Michel Foucault e a historiadora Margareth Rago, foi durante o processo de intensificação da industrialização que o Estado fez do sexo um assunto de

interesse governamental. Por isso, é crucial compreender a relação entre a sua domesticação – bem como de outras formas de prazer – e trabalho.

Nesse sentido, a partir do momento em que a atividade sexual se revela como um potencial elemento de distração da capacidade produtiva do trabalhador, ela se torna também um elemento a ser controlado pelo Estado. A partir desse momento, ela resulta como alvo de vigilância e sobre ela são erigidos uma série de discursos e práticas de interdição. Assim, em uma sociedade que aprecia o trabalho e, como consequência, condena o ócio, o discurso de valorização da vagabundagem presente na canção se releva subversivo.

Ademais, é notável a preocupação do eu poético em marcar sua ausência de culpa: “ El cuerpocaliente/ Um dolcefarniente/ Sem culpa nenhuma”. Ainda conforme discutido no primeiro capítulo, a construção da subjetividade feminina se deu de modo que à mulher fosse negada sua potência erótica. Por esse motivo, a construção da figura da esposa, mãe e dona de casa, analisada por Rago, forjou elementos de pureza, doçura e subserviência – vistos como intrínsecos à “natureza” feminina – que colocaram a mulher em uma posição de completa negação ao prazer.

Sob essa ótica, a mulher que se permitisse conhecer o próprio corpo e fazer dele instrumento – não objeto – de fruição era condenada moral e socialmente. Portanto, havia uma expectativa social de arrependimento para aquelas que se desviassem de seu destino manifesto – ser esposa, mãe e dona e casa.

A expectativa se frustra, contudo, com o discurso do eu poético de Rita. A despeito de imposições socioculturais, o que se vê é uma mulher disposta a ultrapassar os limites e a desafiar a moral oficial: “O amor passa dos limites/ quem quiser que se habilite” (Lee: 1981).

Em “Banho de Espuma”, o erotismo de Rita Lee aparece, portanto, na exaltação do prazer como um fim em si mesmo. Para as mulheres, esse prazer deixa de se configurar enquanto uma interdição e se torna um convite, tal qual aquele feito ao amante.

## **Fruto Proibido**

Não é nada disso, alguém fez confusão

Vou dar um tempo, preciso distração

Às vezes cansa minha beleza

Essa falta de emoção e de sensação!

Quem foi que disse que eu devo me cuidar?

Tem certas coisas que a gente não consegue controlar

Comer um fruto que é proibido,

Você não acha irresistível?

Nesse fruto está escondido o paraíso, o paraíso!

Eu sei que o fruto é proibido

Mas eu caio em tentação

Acho que não!

Em Fruto Proibido o eu poético inicia seu discurso demonstrando-se insatisfeito com a monotonia: “Às vezes cansa minha beleza essa falta de emoção/ e de sensação!” Acompanhada da insatisfação está a negação de sua condição enquanto indivíduo que deve se submeter a uma vida regrada e pautada em interdições: “Quem foi que disse que eu devo me cuidar?/ Tem certas coisas que a gente não consegue controlar”.

O cuidado e o controle ao qual o eu poético se refere podem ser relacionados às expectativas sociais construídas em torno da mulher. Em busca de um ideal de feminilidade, a sociedade brasileira foi responsável por forjar um ideal de feminino cujo comportamento exigia delicadeza, recato e subserviência. Esses predicados eram, dessa

forma, não só cultivados, como ratificados por diversos dispositivos, como a cultura, a legislação e a economia, por exemplo.

Portanto, mesmo que a sociedade brasileira tenha passado por uma série de transformações na segunda metade do século XX, como a intensificação da participação da mulher no mercado de trabalho, a instauração da lei do divórcio, a chegada da pílula anticoncepcional e a introdução de discussões da pauta feminista, ainda havia um lugar social reservado à mulher que exigia, muitas vezes, a anulação do desejo.

É essa posição a negada pelo eu poético de “Fruto Proibido”: “Não é nada disso, alguém fez confusão”. Para ele, a construção ocidental da subjetividade feminina não passa de uma grande confusão, a qual precisa ser desfeita. Por esse motivo, ele afirma a necessidade de romper a interdição e, a partir de então, alcançar o paraíso.

É possível perceber, dessa forma, que existe, por parte do eu poético, a consciência da proibição. Todavia, existe também a consciência da possibilidade de escolha da quebra desses paradigmas estabelecidos, consciência essa que o leva à insubordinação.

Não despropositadamente, a referência ao mito cristão de Adão e Eva surge na letra da canção. Assim como os personagens bíblicos, que lançaram mão do desejo e provaram do fruto proibido pelo criador, o eu poético cede à vontade de uma vida “de emoção e sensação” ainda que tal escolha resulte em consequências negativas.

Ao contrário do mito, contudo, em que os personagens são expulsos do Éden como forma de punição pela violação às regras, o eu poético de “Fruto Proibido” afirma que ceder à tentação é a única forma de encontrar o paraíso, sinônimo, aqui, de liberdade: “Comer um fruto que é proibido/ Você não acha irresistível? Nesse fruto está escondido o paraíso” (Lee: 1975).

Portanto, o erotismo de “Fruto Proibido” aparece na busca por liberdade e prazer. Para tanto, é fundamental que a personagem rompa com as interdições impostas ainda que esse rompimento seja sinônimo de uma possível sanção. Assim, é perceptível a presença de consciência do eu poético acerca de seu lugar social – ela sabe o que lhe é permitido ou proibido – bem como da importância de ultrapassar os limites impostos por sua condição de ser mulher.

## **Mania de Você**

Meu bem você me dá água na boca  
Vestindo fantasias, 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

Em “Mania de você” o erotismo aparece de forma mais clara, embora ainda rodeado de sutilezas, quando comparado às manifestações das canções anteriores. Assim, a ideia explícita de desejo aparece logo no primeiro verso da canção “Meu bem você me dá água na boca” (Lee: 1979) e o objeto desejado surge como algo que deve ser devorado, o que reforça a ideia de volúpia.

Além disso, a ideia de vestir-se e desnudar-se pode ser considerada uma importante chave de leitura da canção. É possível notar que os dois verbos fazem referência a um mesmo momento presente, o que pode ser comprovado por sua morfologia, dada a escolha pela utilização da forma nominal gerúndio: “vestindo fantasias, tirando a roupa” (Lee: 1979). Dessa maneira, enquanto o primeiro se configura enquanto metáfora, o segundo é uma representação literal.

A metáfora presente no verbo “vestir”, quando analisado em conjunto com seu complemento “fantasias”, pode apontar para a possibilidade de efetivação do prazer, uma vez que, para a parte feminina, o prazer erótico não passa de uma quimera, enquanto o verbo “tirar”, se analisado com seu complemento “roupa”, aponta para a



ação literal de desnudamento dos corpos, prerrogativa para o ato sexual, que é responsável pela vivificação do erotismo.

Para o filósofo francês George Bataille, como analisado no primeiro capítulo desta dissertação, o ato do desnudamento – físico ou não – é crucial para a efetivação do erotismo. Para ele, o corpo nu é uma metáfora que se opõe ao estado fechado – estado de isolamento – a que estão fadados todos os indivíduos. Dessa forma, ao permitir a fusão dos corpos, a nudez permite também que os indivíduos se lancem à experiência erótica, que, para o filósofo, representa a busca de uma continuidade perdida.

A intensidade do ato em si, bem como da simples imaginação, também pode ser percebida na letra. Em “molhada de suor/ de tanto a gente se beijar/ de tanto imaginar loucuras” (Lee: 1979) a forma nominal “molhada” aponta para duas possibilidades: por um lado, o suor, resultado da fricção dos corpos, da atividade sexual em si; por outro, a excitação feminina.

É interessante notar ainda que o ato sexual se dá no nível na imaginação, mas também se realiza no plano físico. Dessa forma, ainda que os amantes façam “[...] amor por telepatia[...] na lua, na melodia” (Lee: 1979), o fazem também “[...] no chão , no mar” (Lee: 1979) . O locus aparece, aqui, como uma fantasia ou como uma quebra de expectativa. Assim, a liberdade e a busca por prazer atinge um nível tal que os amantes se lançam a experiências consideradas não tão convencionais.

Assim como em “Banho de Espuma”, surge em “Mania de você” a valorização do “farniente”. O eu poético assume, nos dois últimos versos da canção, a disposição em “não fazer nada/ só pra deitar e rolar com você”. Assim, o erotismo reafirma sua necessidade de dispor de tempo em detrimento de demais atividades cotidianas – o trabalho, por exemplo – que impedem que os indivíduos se lancem à experiência erótica.

Ao longo dos versos, fica clara a realação de paixão e frenesi que se estabelece entre os amantes, que, de acordo com a teoria de George Bataille, estariam se lançando um ao encontro do outro em uma espécie de busca pelo impossível. Destarte, o que se vê em “Mania de Você” é, segundo Bataille, a manifestação do erotismo dos corpos, responsável por, durante a fusão desses corpos, dar aos amantes a sensação do encontro de sua continuidade perdida.

Portanto, o erotismo de “Mania de você” reside na exposição dos desejos e sensações do eu poético em relação a seu amante. Ainda para o filósofo francês, a sociedade foi capaz de restringir o erotismo ao espaço privado, tornando-o, não proibido, mas tabu. Dessa forma, ao manifestar esses sentimentos de forma clara, o eu poético de Rita Lee transgride a ordem oficial e contribui de forma ímpar para a reescrita do feminino na canção popular.

### **Doce Vampiro**

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 a 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  
Beija minha boca  
Até me matar de amor!

De maneira semelhante à “Banho de Espuma”, a canção “Doce Vampiro” tem início a partir de um convite interpelado pelo eu poético interpretado por Rita Lee. O convite, neste caso, é para que o amante a beije. Estranhamente, contudo, o amante desejado é um vampiro, cuja referência vem acompanhada do adjetivo “doce”, o que faz com que a figura deixe de ser representada a partir da lógica da violência. Tal representação pode ser vista a partir da relação de intertextualidade com um dos pontos altos da literatura romântica – a construção do personagem de “Drácula” de BramStocker.

A carga de erotismo aparece na canção a partir das construções bastante metafóricas, mas que apontam para o desejo. Assim, a personagem interpretada por Rita Lee torna-se, não fonte de alimento, mas objeto de desejo do vampiro: “que mata sua sede/ que me bebe quente como um licor/ brindando a morte e fazendo amor” (Lee: 1979).

Além disso, é possível perceber na canção uma clara relação entre a atividade erótica e a morte. Para George Bataille, o erotismo e a morte guardam entre si uma relação que merece ser analisada. De acordo com o filósofo, o erotismo é “a aprovação da vida até na morte” (Bataille, ?). Para desenvolver essa teoria, o francês recorre à explicação acerca da reprodução dos seres assexuados e, para tanto, ele elucida que, nesse caso, para o surgimento de um novo ser, é crucial que haja a morte do ser original.

Ampliando a perspectiva analítica, o autor analisa que, no caso da reprodução humana, morte e erotismo também se relacionam. Assim, no jogo erótico, no nível celular, óvulo e espermatozoide, ao se fundirem para o surgimento do novo ser, anulam-se.

Obviamente, é necessário ampliar também tal perspectiva e passar do espermatozoide ao homem, bem como do óvulo à mulher. Segundo Bataille, homens e mulheres se lançam à experiência erótica na busca vã da anulação do abismo existencial que os separam – o que ele nomeia descontinuidade. Dessa forma, a partir da dissolução

dos limites do próprio corpo – a nudez e a penetração – os amantes buscam, inutilmente, um no outro a continuidade perdida. Essa procura é considerada enganosa para o filósofo porque ela só seria possível a partir da destruição dos seres envolvidos no jogo erótico.

Dessa forma, a referência clara à morte presente em “Doce Vampiro” pode ser compreendida como a manifestação da busca pela extinção da descontinuidade – solidão existencial – do eu poético. Busca essa que se realiza através do que Bataille nomeia de “erotismo dos corpos”.

Em “vou abrir a porta pra você entrar” é possível perceber outra referência ao erotismo. Aqui, pode-se compreender que, mais do que o espaço físico, o limite do corpo da amante se torna penetrável e, portanto, possível para a efetivação do ato sexual, responsável por avivar o erotismo.

Portanto, é possível verificar que o erotismo de “Doce Vampiro”, ao contrário das demais canções analisadas até então, aponta para uma leitura mais filosófica, ainda que resulte na mesma questão: a busca por prazer, representada pela procura da continuidade perdida.

### **Chega Mais**

Eu conheço essa cara  
Essa fala, esse cheiro  
Essa tara de louco  
Esse fogo, esse jeito  
Escandaloso, você é guloso  
E quer me sequestrar  
Chega mais! Chega mais!  
Chega mais! Chega mais!  
Depois me leva pra casa  
Me prenda, nos braços  
Me torture de carinho  
Beijinhos, abraços

Depois me coce, me adoce  
Até eu confessar  
Chega mais! Chega mais!  
Chega mais! Chega mais!

Em “Chega Mais” é possível perceber um eu poético que interpela um convite ao amante. Esse convite se dá a partir de um jogo de sedução do qual os amantes fazem parte. Assim, pelo discurso do eu poético, é permitido notar que, ainda que uma das partes, a masculina, coloque-se no jogo da sedução – “Eu conheço essa cara/ Essa fala, esse cheiro/ Essa tara de louco/ Esse fogo, esse jeito [...]” – é a parte feminina aquela que assume a posição ativa da situação e diz “chega mais”. Apenas por isso o discurso já se mostra subversivo, afinal, no imaginário sociocultural brasileiro, coube à mulher uma posição de passividade.

Conforme trabalhado em capítulo anterior, a construção ocidental da subjetividade feminina, da Antiguidade ao início da segunda metade do século XX – quando os estudos de gênero começaram a ganhar propulsão, foi responsável por colocar a mulher em uma posição em que, em relação ao homem, ela era vista como um ser inferior, o que fez com que fossem reservados, para ambos, lugares sociais distintos. Assim, à mulher reservou-se o espaço privado, de cuidado com o marido e os filhos, enquanto ao homem permitiram-se os prazeres do espaço público.

Aprisionar a mulher no âmbito familiar significava também aprisionar sua sexualidade, privá-la do prazer e arrancar-lhe a possibilidade de dizer “sim” e “não”. Dessa forma, quando o eu poético interpretado por Rita Lee coloca-se como agente no jogo erótico, o que ele faz é negar tal posição e lançar-se à descoberta do prazer.

Além disso, para além de agente responsável pelo convite, o eu poético feminino é que se propõe a guiar toda a relação. Portanto, é possível perceber que há nele uma consciência do prazer, um conhecimento daquilo que lhe apraz – “Chega mais/ Depois me leva pra casa/ Me prenda nos braços [...]” – consciência essa que é transmitida ao amante.

Destarte, pode-se compreender que o discurso presente em “Chega Mais” é bastante contestador e, para o contexto histórico em que se insere, subversivo, uma vez

que pode ser lido como um ataque à moral e aos bons costumes. Por isso, é importante analisar também que, embora a lírica possa ser considerada agressiva aos ouvidos mais conservadores, há nela um investimento na tentativa de suavizar tal mensagem.

Essa tentativa de suavização se faz presente na linguagem e na sonoridade. Por um lado, por mais desafiadora que seja a mensagem, ela é transmitida com leveza tal que faz com que deixe de ser vista como um problema. Assim, a utilização do substantivo “beijo” no diminutivo – “Me torture de [...] beijinhos” – e a utilização de substantivos que apontam para demonstrações sutis de afeto – “Me torture de carinho [...] abraços” – são capazes de promover uma aparente neutralização da carga de erotismo da canção. Ademais, “Chega Mais” é uma balada, música dançante cuja proposta, por vezes, pode-se confundir a mera fruição do ritmo, o que permite que a mensagem seja mais facilmente ignorada.

Percebe-se, portanto, que o erotismo de “Chega Mais” reside em, a partir da contestação do papel sociocultural da mulher, permitir que ela ultrapasse o interdito do prazer físico, lançando-se à experiência erótica.

### **Caso Sério**

Eu fico pensando em nós dois  
Cada um na sua, perdidos na cidade nua  
Empapuçados de amor  
Numa noite de verão  
Ai! Que coisa boa!  
À meia-luz, à sós, à toa  
Você e eu somos um  
Caso sério  
Ao som de um bolero  
Dose dupla  
Românticos de Cuba Libre  
Misto-quente  
Sanduíche de gente

Em “Caso sério” é possível perceber uma sensualidade mais explícita no discurso do eu poético. Essa explicitação se dá, dentre outras questões, pela escolha lexical e pela musicalidade.

Se o prazer se tornou um interdito para a mulher, apenas falar dele já é, como explica Foucault em “História da sexualidade”, uma transgressão. Assim, falar de forma clara e buscando abrir mão de metaforizações é uma transgressão ainda maior. É exatamente isso que acontece em “Caso sério”.

É preciso compreender que a escolha na utilização de determinadas palavras contribui de forma sistemática para ultrapassar a interdição. Na canção ora analisada não há a intenção de eufemizar a mensagem central, mas, ao contrário, escancará-la.

Talvez por isso o eu poético mostre preferência por imagens que demonstrem essa latência, como o substantivo “nua” – “Cada um na sua, perdidos na cidade **nua**” – que pode ser uma referência à cidade, mas também aos corpos; a expressão “empapuçados de amor”, em que o adjetivo que aponta para a ideia de saciedade – empapuçados – assume valor hiperbólico; a presença do verão – “Numa noite de verão / Ai! Que coisa boa” – cuja imagem remete ao calor e ao consequente suor dos corpos em contato; além do uso da interjeição “ai” – “Ai! Que coisa boa” – que, pelo contexto, sugere a sensação de prazer.

A valorização da bohemia também aparece na canção. Dessa forma, a imagem dos amantes “perdidos na cidade nua”, “numa noite de verão [...] a toa”, reforça a valorização do farniente, já presente em outras canções da artista cuja temática é o erotismo. Ademais, a música e a dança “ao som do bolero”, bem como a alusão à bebida “românticos de cuba libre” atestam o caráter boêmio e extrovertido da relação entre os amantes.

Além disso, outra questão interessante surge nos dois últimos versos da canção. Ao se referir à relação com o amante, o eu poético afirma que, juntos, são “misto quente/ sanduíche de gente”. Nessas imagens, a definição de erotismo dos corpos, de acordo com George Bataille, pode ser analisada. Para o autor de “O erotismo”, durante o ato sexual, os amantes buscam, na dissolução dos limites do corpo, a continuidade perdida. Assim, nas imagens acima sinalizadas, metáforas para mistura, combinação e mescla, é essa busca que se faz presente.

Ademais, cabe elucidar que a própria musicalidade contribui para reforçar as mensagens presentes. “Caso Sérió” é uma das composições mais bem feitas de Rita Lee e Roberto de Carvalho. A cadência, que lembra o bolero – ritmo de origem cubana – é bastante popular na América Latina e ficou bastante conhecida, sobretudo, por popularizar temas românticos.

Dessa forma, o erotismo de “Caso Sérió” reside no tratamento da temática a partir de uma pegada menos descontraída e, por isso, talvez, mais explícita em seu jogo de palavras e na conseqüente transmissão da mensagem.

### **Lança Perfume**

Em “Lança Perfume”, Rita Lee apresenta ao público leveza e descontração no tratamento da temática do erotismo. O próprio título, que faz referência a uma substância muito utilizada no carnaval, antes como odorizador, posteriormente como entorpecente, chama atenção para atmosfera de descontração. Na letra, a atração sentida pelo eu poético é metaforizada pelo fascínio do lança perfume: “Não dá pra ficar imune/ Ao teu amor/ Que tem cheiro/ De coisa maluca”.

A leveza e a descontração, além de sentidas no ritmo da canção, podem ser percebidas nas escolhas lexicais. Assim, ao contrário do que ocorre em outras canções da artista cuja temática é o erotismo, inicialmente “Lança Perfume” constrói sua mensagem de elogio ao prazer de forma mais indireta, com uso de metáforas e umalinguagem coloquial: “Me descola um carinho/ Eu sou neném/ Só sossego com beijinho”.

A princípio, pode-se compreender que o “carinho” e o “beijinho” desejados pelo eu poético consistem em demonstrações sutis de afeto. Contudo, à medida que a mensagem se desenrola, o que se verifica é a descrição, agora quase escancarada, do ato sexual: “Vê se me dá o prazer/ De ter prazer comigo/ Me aqueça”.

É interessante notar que ação é descrita e interpretada por uma mulher, o que, por si, revela uma postura desafiadora. Ademais, em parte, a explanação é feita de



forma detalhada, abrindo mão de eufemismos e metaforizações: “Me vira de ponta a cabeça/ Me faz de gato e sapato/ E me deixa de quatro no ato”.

A postura desafiadora do eu poético de Rita se revela, portanto, inicialmente, em falar sobre a questão. Todavia, ela vai além ao propor um discurso que abre mão das regras do decoro impostas, social e culturalmente, às mulheres e enuncia detalhes do jogo do prazer.

O que se pode notar em “Lança Perfume” é, dessa forma, que ainda que a o trato da temática se dê a partir de uma atmosfera de espontaneidade e extroversão, ela segue desafiando a moral oficial ao colocar a figura feminina em uma posição ativa no jogo erótico.

## Considerações finais

Indivíduos que estão condenados ao isolamento e à constante busca por uma continuidade perdida. Eis uma condição demasiado humana. Para aplacar tal condição, os homens criaram o que o filósofo francês George Bataille nomeia de “erotismo”. Para ele, reside, nas três manifestações do erotismo – dos corpos, dos corações e do sagrado – uma procura pela nulidade da sensação de solitude. Contudo, essa busca é sempre vã, posto que pretende atingir o inatingível.

Condição humana que, por axioma, atinge homens e mulheres, a busca pelo prazer na descoberta do outro como uma possibilidade de continuidade para si tornou-se, para as mulheres, ao longo da história, uma interdição. O corpo, instrumento capaz de criar a ponte entre ela e o prazer, foi enclausurado e a subjetividade feminina, construída a partir de um estereótipo que a colocou em uma encruzilhada, condenando-a ser santa ou puta.

Assim, os discursos que se erigiram em torno da construção do sujeito “mulher” fizeram com que ela servisse a uma expectativa social em que figurasse como esposa, mãe e dona de casa. Para todas aquelas que não servissem a essa expectativa, caberiam os julgamentos e demais sanções sociais.

No Brasil, o desenvolvimento industrial, a partir da segunda metade do século XX, e a conseqüente consolidação da classe burguesa, colaboraram de forma significativa para a instauração de discursos em defesa da família, do trabalho e da religião, posto que esses valores eram fundamentais à manutenção do estado capitalista. Dessa forma, em defesa da moral e dos bons costumes, que serviam a expectativas comerciais, discursos moralizantes ganharam espaço e encontraram, nas mulheres, um importante alvo.

A partir daí, forja-se um ideal de feminilidade cujas características interessassem à manutenção do status quo. Dentre eles, o aprisionamento da sexualidade feminina chama atenção. Construída em torno de predicados que evocavam a beleza, doçura, fragilidade, submissão e passividade, a mulher teve interdita toda sua potência erótica. Dessa forma, ela era vista, social e culturalmente, como mãe e esposa, uma espécie de zeladora daqueles responsáveis pelo futuro e progresso da nação.

Tanta importância dada a ela, todavia, não passava de uma lógica discursiva. À mesma mulher em que era atribuído o dever de tutelar o futuro, era negado o poder de decisão sobre o próprio destino – e porque não dizer sobre seu próprio corpo. Eram mulheres, portanto, que apenas recentemente – 1932 – tinham conquistado o direito ao voto, que não tinham, ainda, direito a se divorciar e que não podiam sequer decidir sobre o direito ou a abdicação da maternidade – e ainda não podem.

Nesse ínterim, em 1964, o Estado brasileiro se torna, a partir de um golpe, uma ditadura civil-militar que perdurou por pouco mais de duas décadas. Dentre outras questões, o Estado se preocupou de forma incisiva com a manutenção da ordem a partir de uma lógica de defesa da moral e dos bons costumes, esses extremamente conservadores, o que manteve a mulher em sua posição social de mãe, esposa e dona de casa.

Nesse contexto ainda bastante conservador, um movimento contrário ocorre. A chegada da pílula anticoncepcional, bem como a intensificação das lutas de pautas feministas, começam a ecoar no país. Assim, se por um lado o conservadorismo buscava imperar, por outro, era fundamental que os vigilantes da moral se atentassem para as mudanças sociais, fruto da modernização, que eram inevitáveis.

É nesse cenário que uma das mais influentes artistas da música brasileira conquista seu espaço na indústria cultural. Mãe, esposa e às vezes dona de casa, Rita Lee promove um interessante casamento com a indústria fonográfica e é capaz de, em um contexto de intensa vigilância, produzir performances em que desafia a moral oficial ao apresentar ao público um eu poético que canta abertamente sobre sexo, sexualidade e prazer femininos.

Artista mais censurada durante o regime, Rita Lee foi capaz de, ao tematizar o desejo, promover a reescrita do feminino no imaginário sociocultural, contribuindo para a percepção de diferentes manifestações do ser mulher. Dessa forma, ao construir eu(s) poético(s) dotado(s) de autonomia, as canções de Rita Lee propiciam a revisão do lugar cultural da mulher, mas também reivindicam seu lugar social.

Portanto, ainda que inseridas num tempo e espaço delimitados pela história, analisar a lírica erótica de Rita Lee enquanto mecanismo para reescrita da mulher na cultura e na sociedade ainda se faz necessário. No país que tem a quinta maior taxa de

femicídio do mundo – e que só muito recentemente, em 2015, tornou o assassinato de mulheres uma circunstância qualificadora para o crime – ignorar as motivações sócio históricas que contribuíram para inferiorização da mulher se torna um ato canalha.

Por esse motivo, o erotismo presente na lírica de Rita Lee se mostra um interessante campo de análise. Afinal, se a persistência das diferentes formas de violência contra as mulheres se dá, antes de tudo, por uma questão cultural, a cultura pode e deve ser capaz de apontar caminhos para cessar o problema.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Maria Paula; FICO, Carlos; GRIN, Monica (orgs.). *Violência na História: Memória, trauma e reparação*. Rio de Janeiro, Editora Ponteio, 2012.

ARAÚJO, Maria Paula; MONTENEGRO, Antonio; RODEGHERO, Carla (orgs.). *Marcas da Memória: história oral da anistia no Brasil*. Recife: Editora da UFPE, 2012.

ARAÚJO, Maria Paula. *Memórias Estudantis: da fundação da UNE aos nossos dias*. Rio de Janeiro, RelumeDumará, 2000.

BASSANEZI, Carla. *Mulheres dos Anos Dourados*. In: DEL PRIORE, Mary (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Paris: LibrairieGallimard, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Sobre a crítica do poder como violência*. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 59-82.

BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.

CHAUI, Marilena. *Sobre o medo*. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das letras, 1987

FILHO, Murilo Melo. *O que pensa Castelo*. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 692, p. 18-19, 24 jul. 1965

FISCHER, Rosa Maria Bueno. O estatuto pedagógico da mídia: questões de análise. In: *Educação & Realidade*. PortoAlegre, UFRGS/FACED, vol. 22, n.º 2, jul./dez., 2002, p. 59-79.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Gaal, 1988.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GASPARI, Élio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

HOBBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLOWAY, Thomas. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997

JONES, Rita Lee. Apud OLIVEIRA, Roberto de. *Baila comigo*. Biografitti. Biscoito fino, 2007 [DVD].

JONES, Rita Lee. *Rita Lee: uma autobiografia*. São Paulo: editora Globo, 2016.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o Sexo: Corpo e gênero dos gregos à Freud*. RelumeDumará: Rio de Janeiro, 1992

Jones, Rita Lee. *Rita Lee: uma autobiografia*. São Paulo: editora Globo, 2016.

MICELI, Sérgio. *Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil*. In: \_\_\_\_\_.(org) Estado e cultura no Brasil: anos 70. São Paulo: Difel, 1984. 240 p.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *Reescrevendo o feminino: a literatura latino-americana atual em perspectiva*. In: LIMA, Tereza M. de Oliveira, MONTEIRO, Maria Conceição (org.). In: *figurações do feminino nas manifestações literárias*. Rio de Janeiro: Caetés, 2005, p. 197-217.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: editora brasiliense, 1994.

PARANHOS, Adalberto. *Políticas do corpo & música popular: mulher e sexualidade no Brasil (1970-1980)*. In: Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP Santos 2014.

PELLEGRINI, T. *Despropósitos - estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987

RIDENTI, Marcelo. *brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: editora UNESP, 2010.

SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. *“Em defesa da moral e dos bons costumes”:  
censura de  
periódicos no regime militar*. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2008.

SOARES, Angélica. *Vozes femininas da liberação do erotismo* (Momentos selecionados na poesia brasileira). Via atlântica. V 4, 2000.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: PUCRS, 2001.