



Recebido:  
Aprovado:  
Publicado:

## 6. Nara, Gal e Rita: Trajetórias, Projetos, Migrações das Mulheres do Tropicalismo

Jefferson William Gohl[1]

Portadoras de carreiras e lugares sociais específicos no campo da canção brasileira, três mulheres tiveram um encontro singular no movimento Tropicalista. Movimento este, que acabou resultando no disco manifesto “Tropicália” de 1968. Mais do que identificar sexismo, machismo ou uma perspectiva masculina ou feminina neste movimento, o presente trabalho pretende investigar, neste disco, em que medida as propostas contraculturais que relativizavam o lugar das mulheres na sociedade durante a década de 1960-70 interferiram nas trajetórias, carreiras e opções estéticas de Nara Leão, Gal Costa e Rita Lee. O canto engajado, a dicção bossa nova e as retomadas da música de consumo, são elementos particulares que permeiam as relações do movimento tropicalista, mas que se concretizam na participação de cada uma das artistas de maneira singular e pode promover uma reflexão quanto às audições possíveis na forma de cantar destas mulheres, que naquela década conquistaram espaços na sociedade e concomitantemente no ambiente de trabalho da grande indústria fonográfica.

Palavras-chave: Tropicália, mulher, música

### **Nara, Gal and Rita: Trajectories, Projects, Migration of Women Tropicalismo**

Specific carriers of careers and social places in the field of the Brazilian song, three women had a singular meeting in the Tropicalista movement. This movement finished resulting in the manifest record Tropicália of 1968. More than what to identify sexism, machism or a masculine or feminine perspective in this movement, the present article intends to investigate, in this disc, where measured the contracultural proposals that relativized the place of the women in the society during the decade of 1960-70, they had intervned with the trajectories, careers and aesthetic options of Nara Leão, the Gal Costa and Rita Lee. I sing it engagement, the new dicção bossa and the retaken ones of the consumption music, are singular elements that to permeate relations of the movement, but that if they materialize in the participation of each one of the artists in singular way and can promote a reflection how much the possible hearings in figuration sing in it of the women, who in that decade had concomitantly conquered spaces in the society and in the environment of work of the great industry phonographic.

Keywords: Tropicália, woman, music



Recebido:  
Aprovado:  
Publicado:

### **Tropicália como problema**

Quatro anos após o Golpe de Estado de 1964 que derrubava a democracia no Brasil saía o disco “Tropicália”. Considerado “disco manifesto” de um breve movimento artístico homônino, que efetivamente durou pouco, mas que suscitou amplos debates e ainda hoje remete a estudos sobre a cultura brasileira dos anos 60 e 70.

Para identificar novos aspectos em um assunto já demarcado, e um outro lugar de análise para se pensar a situação das mulheres no âmbito da canção de consumo e da cultura nos anos 1980, é relevante verificar que no Brasil o “movimento” do Tropicalismo, ganhou um estatuto de discussão acadêmica. Isso posto, verificamos que várias reflexões acadêmicas foram publicadas, e acabaram deixando de lado as variáveis frente a representação da mulher.

A tropicália é o que principia as discussões mais sistemáticas da contracultura no país, e em linhas gerais no mundo todo, e operou no sentido de relativizar os papéis sociais das “chamadas” minorias: negros, mulheres, homossexuais e uma variada gama de grupos alternativos. Estes movimentos contraculturais podiam ser entendidos como posições de resistência as dinâmicas de poder constituído e politizavam temas e lugares sociais que anteriormente não possuíam este estatuto.

O texto seminal e teórico sobre a tropicália, foi o artigo de Schwarz “Cultura e política: 1964-1969” no qual afirmou: “O veículo é moderno o conteúdo é arcaico, mas o passado é nobre e o presente é comercial; por outro lado o passado é iníquo e o presente é autêntico; etc”(1978, p.74) Neste trabalho o autor buscou definir o movimento do Tropicalismo, tentando equacionar o impasse do Brasil de 1964 que detinha uma ditadura de direita e uma hegemonia cultural de esquerda. Como resultado afirma que é incerta a linha entre crítica e integração, no contexto da modernização que se operava dentro de um “senso” do caráter nacional naquele momento.

Segundo analistas como Celso Favaretto (1979) o Tropicalismo surge como moda, como mistura de comportamento hippie e música pop, e menos como movimento organizado. Para o autor, o movimento é puro procedimento estético, justapondo elementos diversos da cultura, com fins de uma ‘summa’ cultural de caráter antropofágico. “ Pode-se dizer que o Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico.” (1979, p. 18).

Favaretto desvenda ainda o método utilizado pelos tropicalistas na composição de suas canções, e por meio do chamado “procedimento cafona” a citação das linguagens do passado



Recebido:  
Aprovado:  
Publicado:

ganhava sentido irônico ou debochado. Em sua avaliação este modo de fazer a “mistura tropicalista” está articulada a discussão da chamada “linha evolutiva” da música popular brasileira, que no momento se pautavam pelo “Manifesto Pau-Brasil” da crítica neo-Oswaldiana. Nessa crítica o mau gosto era um dado primário de conduta sub-desenvolvida, resultado da amplificação dos elementos culturais discordantes. Era portanto, uma alegoria do Brasil. Assim, choros, boleros e bel-cantos podiam ser retomados na canção de consumo por meio dessa forma alegórica que o método tropicalista permitia e ainda abrir portas para a relativização dos papéis simbólicos.

Os seminários promovidos por Marilena Chauí durante toda década de 1980 intitulados: “O nacional e o popular na cultura brasileira”, acabaram convertendo a música num dos temas privilegiados. Refletiram mais sistematicamente sobre o período entre 1920 e 1940. Os temas abrangiam desde o canto orfeônico de Villa Lobos, até os choros e sambas que realizavam apologia do Estado.

Estes seminários tiveram o movimento do tropicalismo como fato dado, e como ponto histórico da dissolução de uma saga do conceito do “nacional” no país. Essencialmente como crítica do populismo e da carnavalização ali presentes. (WINISK, 1983) Essa abordagem do componente ideológico e político do movimento, não observou a subjetividade politizada dos sujeitos que, no ambiente contracultural poderiam ser significadas de outros modos.

O brazilianista, Charles Perrone identifica nas canções da época a intersecção da poesia concreta e da métrica musical Tropicalista. A partir da análise léxica das letras e da participação ativa dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, Perrone extrai mais uma variável de análise formal do movimento, que problematiza a cultura nacional. A partir disso, conclui que o Tropicalismo apresentaria sua dissolução até o início dos anos 1980. (PERRONE, 1985) Percebemos que essa análise poética feita pelo autor apesar de se alinhar as explicações gerais do tropicalismo até então, não dimensiona o eu poético ao nível do indivíduo contracultural.

Santuza Naves e Paulo Sérgio Duarte (2003), realizaram um seminário no qual se discutiram diversos aspectos da cultura e da música, da Bossa Nova à Tropicália. Neste seminário, vários especialistas publicaram a respeito das diversas propostas estéticas convergentes. É curioso notar, como o tema da cultura e das esquerdas no Brasil, recorrente neste tipo de trabalho, parecem passar sempre a margem das intersecções de gênero.

Marcos Napolitano (1998) de uma perspectiva histórica, produz uma síntese que visa incorporar, não só as interpretações correntes sobre o movimento, mas outros elementos contextuais no plano da arte (teatro, artes plásticas), para demonstrar o Tropicalismo não só



Recebido:  
Aprovado:  
Publicado:

como expressão musical e orientada para o consumo, mas em sintonia com as vanguardas artísticas. O autor levanta várias questões:

Qual seria o telos histórico do Tropicalismo? Poderíamos situá-lo dentro da tradição da canção de massa, aberta às inovações desde sempre? Foi uma faceta da crise de expressão classista, notadamente uma fração intelectualizada da classe média, diante da modernização conservadora? Foi a última vanguarda moderna, já apontando para uma diluição das fronteiras entre gêneros e estratificações estéticas? Esboçou uma nova forma de engajamento que ampliou a noção de resistência (político-cultural) da música dos anos 70 e gerou uma nova subjetividade? (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998 p.14)

Apesar das várias questões abertas, algumas já resolvidas, o valor da crítica de Napolitano ao Tropicalismo, está presente e diluído em outros trabalhos de balanço historiográfico, em que as participações concretas de intérpretes nos festivais da canção, são problematizadas de formas mais pontuais. Segundo ele, a canção engajada frente ao mercado cultural ilustra um quadro mais polissêmico onde outras vozes podem se fazer atuantes. (NAPOLITANO, 1999, 2001, 2004) Os enfoques que Napolitano efetua na discussão entre artistas engajados versus Jovem Guarda, oferecem essa perspectiva. Napolitano também aborda as participações de Elis Regina, Elisete Cardoso e Nara Leão no cenário musical, bem como nos programas de TV dos anos 60, afirmando que estas participações são responsáveis por novos motivos de escuta musical e levam ao alargamento de audiência. Percebemos que as participações femininas embora detectadas em momentos chave, indicam problemas ainda não levantados, naquele momento histórico em que os fenômenos relacionados a canção se apresentam.

Napolitano indicou ainda o Tropicalismo como “projeto” e anteriormente afirmou que seus integrantes gozaram de indiscutível prestígio social e cultural. Uma das interpretações mais recentes do movimento tropicalista, encara o engajamento dos artistas como expressão de uma faceta direta do político, e revê as posições dos mesmos frente ao campo artístico (Caetano Veloso) e ao campo político (Gilberto Gil). Participação da cultura internacionalizada por parte do primeiro e ausência de meta de gestão cultural no ambiente do governo pelo segundo. A partir disso, entende-se o tropicalismo como o desfecho de um projeto des-estruturador da cultura nacional como um todo. (ALAMBERT, 2006) Tais argumentos entendem o tropicalismo como alheio as vanguardas engajadas, e retoma argumentos de Schwarz para afirmar que a Indústria Cultural foi hegemônica na construção de uma nova noção de “cultura”: como uma forma pura de estetização consumista.

Recentemente o brazilianista Christopher Dunn (2009) publicou no Brasil um livro em que o movimento tropicalista é enquadrado na ótica de uma explosão da contracultura. Esta como



Recebido:  
Aprovado:  
Publicado:

uma cultura represada entre a lógica da repressão de Estado e a mobilização das esquerdas, que problematizava a lógica do nacionalismo. Observou ainda que o tropicalismo se expressou como universo de síntese que, em tese concordava com os pressupostos freirianos de miscigenação, e era essencialmente ambíguo frente a brasilidade; na medida em que também falava mal da lógica do nacionalismo presente tanto nas pretensões da direita, quanto nas da esquerda no Brasil dos anos 1960-1970. Neste livro as questões referentes ao lugar dos sujeitos começam a aflorar um pouco mais, mas ainda não encontram um estatuto final de discussão.

A partir das discussões levantadas anteriormente percebe-se que o Tropicalismo é por si só um dos problemas da cultura brasileira que não se esgotou e que justificariam pesquisas a partir de novas perspectivas. Constatamos que um campo ainda pouco explorado por estas pesquisas, é o da inserção da mulher no mercado de consumo e suas representações. Apesar do movimento de crítica tropicalista operar uma transformação nos conteúdos do chamado rock nacional e das participações femininas, uma questão se coloca: na medida em que ocorria uma autonomização da canção como objeto artístico o mesmo não deveria ocorrer com a autonomização dos sujeitos femininos? Esta é a questão que se pretende abordar neste trabalho. Tendo em vista que a manifestação da contracultura no Brasil deveria em tese relativizar os lugares sociais dos sujeitos, entre eles o da mulher na sociedade, e dar novas vozes a estes atores, questiona-se: Como se operou o trânsito entre representação e prática para as mulheres que participaram do movimento do tropicalismo?

### **Imagens de mulheres no disco tropicália**

O disco manifesto “Tropicália” lançado em 1968 servirá de baliza, como um dos pontos focais, que permite observar ambos os trânsitos. As representações femininas escolhidas para ancorar o sujeito, e ao mesmo tempo as inserções das artistas que aceitaram fazer parte do movimento e seus lugares antes e depois na história da canção de consumo no país.

Na faixa “Coração Materno” canção de Vicente Celestino, a gravação se deu com intuito de reafirmar uma posição que relativizava o lugar da canção executada de forma impostada como era efetuada pelos cantores do passado. Conforme anteriormente descrito por Celso Favaretto, o “procedimento cafona” está informando uma modernidade sonora no ato de escolha dessa canção. “Coração Materno” deveria ser reinterpretada, para integrar, tudo aquilo que a Bossa Nova enquanto movimento rejeitou. Caetano e Gil, utilizaram desse argumento para justificar suas escolhas de repertório.

Coração Materno (Philips, 1968)



Recebido:  
Aprovado:  
Publicado:

Disse um campônio a sua amada  
Minha idolatrada  
Diga o que quer  
Por ti vou matar  
Vou roubar  
Embora tristezas me causes, mulher  
Provar quero que te quero  
Venero teus olhos, teu porte, teu ser  
Mas diga, tua ordem espero  
Por ti não importa matar ou morrer!  
E ela disse ao campônio a brincar  
Se é verdade tua louca paixão  
Parte já e pra mim vai buscar  
De tua mãe inteiro o coração  
E a correr o campônio partiu  
Como um raio na estrada sumiu  
E sua amada qual louca ficou  
A chorar na estrada tombou  
Chega à choupana o campônio  
Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar  
Rasga-lhe o peito o demônio  
Tombando a velhinha aos pés do altar  
Tira do peito sangrando  
Da velha mãezinha o pobre coração  
E volta a correr proclamando  
"Vitória! Vitória! Tem minha paixão!"  
Mas em meio da estrada caiu  
E na queda uma perna partiu  
E à distância saltou-lhe da mão  
Sobre a terra o pobre coração  
Nesse instante uma voz ecoou  
"Magoou-se pobre filho meu?"  
Vem buscar-me, filho, aqui estou  
Vem buscar-me, que ainda sou teu!"

Com se vê esta canção-história de Celestino, supostamente inspirada num conto medieval, reatualiza representações da mulher como devotada ao lar versus a mulher fatal que, haviam



Recebido:  
Aprovado:  
Publicado:

sido recorrentes na canção brasileira. Nessa re-interpretação de Caetano Veloso percebemos que a canção está relativamente esvaziada de seu poder de emocionalização do sujeito graças ao efeito deboche operado pelo procedimento cafona. Este efeito deboche que poderia relativizar o lugar dos gêneros, não chega no caso desta gravação a inverter a lógica de uma imagem da mulher. O que se percebe é uma reafirmação desta imagem que por sua própria natureza feminina acaba por promover a desgraça do sujeito apresentado na canção.

Em Lindonéia, canção gravada por Nara Leão aparece, uma outra imagem de mulher, diferente daquela apresentada na canção de Vicente Celestino.

Lindonéia (Philips, 1968)

Na frente do espelho  
Sem que ninguém a visse  
Miss  
Linda, feia  
Lindonéia desaparecida  
Despedaçados, atropelados  
Cachorros mortos nas ruas  
Policiais vigiando  
O sol batendo nas frutas  
Sangrando  
Ai, meu amor  
A solidão vai me matar de dor  
Lindonéia, cor parda  
Fruta na feira  
Lindonéia solteira  
Lindonéia, domingo, segunda-feira  
Lindonéia desaparecida  
Na igreja, no andor  
Lindonéia desaparecida  
Na preguiça, no progresso  
Lindonéia desaparecida  
Nas paradas de sucesso  
Ai, meu amor  
A solidão vai me matar de dor  
No avesso do espelho  
Mas desaparecida



Recebido:  
Aprovado:  
Publicado:

Ela aparece na fotografia  
Do outro lado da vida

Na canção acima, que foi encomendada por Nara Leão a Caetano Veloso, inspirada na obra de arte plástica intitulada “Lindonéia” de 1966 de Rubens Gerchman, o sujeito tropicalista pode ser visto em sua total expressão. Este seria um sujeito fragmentado nos vários elementos desintegradores. No caso do quadro “Lindonéia” isso pode ser percebido quando a personagem morre devido a um grande amor não correspondido. Na obra original de Gerchman, estava inscrito em letras miúdas abaixo da imagem a seguinte legenda “de 19 anos morreu instantaneamente”. Na canção a forma escolhida para ilustrar esta morte foi a de um velado acidente que se revela associado aos elementos do progresso e também nas características do próprio sujeito, que nos deixam entrever quem é Lindonéia: Miss, linda e feia, parda, solteira, ouvinte de hits de sucesso, religiosa, preguiçosa a espera do amor que não vem. Características de desintegração do sujeito que a levaria a morte.

Na canção “Geléia geral” gravada por Gilberto Gil, o quadro é menos estruturado, e o sujeito surge de maneira diversa.

Geléia Geral (Philips, 1968)

E quem não dança não fala  
Assiste a tudo e se cala  
Não vê no meio da sala  
As relíquias do Brasil:  
Doce mulata malvada  
Um LP de Sinatra  
Plurialva, contente e brejeira  
Miss linda Brasil diz "bom dia"  
E outra moça também, Carolina  
Da janela examina a folia

Nesta canção a mulher é apresentada como signo de elementos recorrentes – bela, mulata e brejeira – associados a brasilidade e reinterpretados dentro deste arcabouço que seria o país. Na canção todos os elementos que denotam brasilidade são caleidoscopicamente combinados o que leva a uma neutralização do próprio lugar do sujeito frente ao poder de uma modernidade internacionalizante. Por exemplo: Equiparam-se em importância na canção o signo mulata e a cultura internacional por meio da imagem do LP de Sinatra. Outra vez a imagem representacional de mulher, é daquela que tem um perfil alienado ou perverso.



Recebido:  
Aprovado:  
Publicado:

Gal Costa grava a canção “Mamãe Coragem”, uma composição de Caetano e Gil que apresenta também uma imagem de mulher.

Mamãe Coragem (Philips, 1968)

Mamãe, mamãe, não chore  
Pegue uns panos pra lavar  
Leia um romance  
Veja as contas do mercado  
Pague as prestações  
Ser mãe  
É desdobrar fibra por fibra  
Os corações dos filhos  
Seja feliz  
Seja feliz

Em “Mamãe Coragem”, a mãe é aquela que tudo deve suportar resignada pelo destino dos filhos. Esta mãe que deveria se consolar, lendo “ Alzira morta virgem’ ou o romance “O grande industrial”, lavando suas roupas e se conformando com seu lugar social pagando as prestações. O que é significativo de se observar nessa canção é que apesar do lugar do sujeito permanecer o mesmo de várias representações da mulher na canção brasileira, a forma como Gal Costa interpreta esta canção é digna de nota, pois evoca as enunciações contidas e moduladas da bossa nova. Embora na canção não se perceba que quem se dirige a essa mãe é um filho ou filha, o fato de Gal Costa ser a escolhida para cantá-la e com essa modulação vocal imprime uma tensão que denota ambigüidades, que podem ser percebidas na própria enunciação.

A escolha dessa canção distancia-se das escolhas anteriores do repertório do LP que buscavam as emocionalidades afloradas e exageradas. Como afirmou Schwarz, se o conteúdo é arcaico o formato é moderno; assim percebemos uma imagem da mulher tradicional integrada a um formato de canto moderno bossanovista. As escolhas de repertório pretendem fechar um círculo de enunciações no LP, que se encerra na canção “Hino do senhor do Bonfim”, com uma grandiosa louvação a Sagrada família “brasileira”, metafórica entre a religião e a política.

Dentro deste arsenal de imagens sugeridas pelos tropicalistas a imagem da mulher não é reinterpretada rigorosamente como desejava o arcabouço contracultural. Mas abre um espaço de crítica que sugere de maneira ambígua que, a família, as relíquias do Brasil, e as mulheres,



Recebido:  
Aprovado:  
Publicado:

podem ter facetas diversas. Parece neste momento ser útil uma análise de como se realizou a participação destas mulheres que emprestaram sua voz na interpretação das canções tropicalistas, para compreendermos melhor como elas se relacionaram, dentro deste grupo e quais foram seus lugares de enunciação.

### **Fragmentos de histórias das mulheres que fizeram parte da Tropicália**

Nara Leão ao integrar o grupo da tropicália já era detentora de ampla história junto a canção e legitimação frente a indústria fonográfica brasileira. A sua divergência de posição frente aos artistas bossanovistas, descrita pelo jornalista Ruy Castro (1990), e sua trajetória em permanente transformação foi o que motivou Caetano Veloso a convidá-la para participar no LP “Tropicália” que desejava trazer inovações significativas, na ampliação do debate sobre a música brasileira.

Segundo Sergio Cabral (2001), Nara Leão após maio de 1967, se mostrava interessada em cantar a história de uma personagem que seria o oposto da mulher independente que começava a despontar nos anos 60. Em fins de agosto de 1968 o LP intitulado “Nara Leão” mostrava a intérprete mais audaciosa, na escolhas de repertórios. Logo a primeira faixa do disco é o bolero “Lindonéia” composição de encomenda a Caetano Veloso, que mantinha um diálogo com os boleros açucarados, ao mesmo tempo introduzia rupturas na forma e no conteúdo que relativizavam lugares femininos. Anos mais tarde, as parcerias com Chico Buarque que resultaram por final no álbum de 1980 “Com açúcar e com afeto” que reintera esse desejo de Nara de gravar um eu poético feminino que correspondia a uma antítese da mulher independente.

No que se refere a escolha da canção Lindonéia para se incorporar ao disco Tropicália, esta esteve muito mais associada a informação sonora em que esta canção foi construída, o bolero. Nara Leão ao realizar um registro de sua voz em um formato antigo, o bolero, reforça o efeito de deboche buscado pelos tropicalistas no conteúdo geral do disco.

Em contraposição dessa forma de cantar que Nara Leão executa neste disco, é importante verificar outras elocuições como representativas de um novo ou “velho novo jeito” de solucionar as tensões da brasilidade, dentro do moderno mundo industrial e internacionalizante. Por exemplo, o lugar da enunciação de Gal Costa, como representativa deste disco, pois “Baby” é a canção, entre todas as que foram gravadas naquele disco, a que ganhou mais público e audiência, bem como ainda se encontra impregnada na memória coletiva, enquanto as outras canções estão muito mais ligadas a universos de escuta setorizados ou ligadas atualmente a uma memória artística-histórica dos movimentos



Recebido:  
Aprovado:  
Publicado:

musicais. Ou seja, Baby ainda hoje é canção viva executada nas rádios como parte orgânica daquilo que reconhecemos sob a sigla MPB.

Maria Bethânia ao recusar a sua participação junto ao movimento da Tropicália racionalizou sua negativa a seu irmão Caetano Veloso nos seguintes termos:

Ele morre de dar risada comigo. A gente fica conversando horas, morrendo de rir um do outro. E agora eu já sou mulher, ele já é homem, entende? Ele se preocupa muito comigo e eu me preocupo muito com ele. Desde que ele foi embora eu fiquei mais tomando conta dele do que de mim. Fui eu que encomendei o Baby para ele. Foi quando começou a aparecer aquelas camisetas aqui no Rio escrito “I love you”, eu adorava aquilo, achava bacana encontrar com as pessoas na rua e ler aquele negócio escrito. Pedi a música porque tinha acabado um romance meu, um caso, um namoro, e a pessoa tinha sumido e eu tava afim de ver a pessoa. Fiquei imaginando aquela música mesmo. Aí eu dei a idéia da letra pra ele, ele adorou e fez. (JOST;COHN, 2008 p. 204).

Gal Costa com total atenção da mídia, surge como a mais importante voz da contracultura brasileira. (DUNN, 2009) Os álbuns “Gal Costa” e “Gal” ambos de 1969 e lançados pela Philips mantiveram totalmente a proposta tropicalista, e realizaram interpretações de clássicos da música popular.

Gal Costa no disco “Tropicália” ganhou uma legitimidade inegável, ao gravar com os tropicalistas encampou a proposta do movimento, trazendo para dentro de seu trabalho de forma consistente, os efeitos de deslocamento que o tropicalismo instituía e que acabavam sendo úteis nas ambigüidades entre forma e conteúdo. Tristeza significada com acordes maiores ou menores, e alegria num formato que foi até então significado como depressivo como o bolero, ou as passionalidades latino americanas.

Gal Costa em entrevista para Mylton Severiano à imprensa underground que era publicada em 1972, refletia sobre o passado nos seguintes termos:

É que, quando eu subo num palco, para mim é uma espécie de... foi de uma coisa que uma vez Nara falou, quando eu subo num palco é como se eu tivesse ali fazendo uma análise, entendeu? Eu jogo todas as coisas minhas para fora. Então eu posso cantar uma música assim que eu não tenha nada a ver, triste, mesmo que eu não esteja triste, entendeu? Então é, sei lá, um pouco de análise isso aí, é jogar fora o que você tem, diante de todo mundo, você pode cantar um dia uma música alegre de uma maneira agressiva, eu sou exatamente assim, exatamente isso, é isso mesmo. (JOST;COHN, 2008 p. 306).



Recebido:  
Aprovado:  
Publicado:

Frente ao universo da contracultura como ela era entendida nos Estados Unidos, Gal acaba desabafando e situando que o lugar da mulher na canção no Brasil é diverso ao contexto americano.

Janis Joplin aconteceu pra mim na época em que acontecia Alegria, alegria, aquela coisa do Tropicalismo, e tudo... E Jimi Hendrix também. Então tudo isso se juntou, eu joguei no meu trabalho. Por exemplo, saiu muita crítica no jornal, dizendo que eu imitava Janis Joplin, uma coisa ridícula e absurda, primeiro porque eu não imitava, segundo por que Janis Joplin é uma cantora americana e eu sou uma cantora brasileira. São duas coisas inteiramente diferentes... (JOST;COHN, 2008 p. 306).

Se analisarmos em seu conjunto a carreira de Gal Costa, depois de 1970 seus discos lentamente abandonam as propostas do tropicalismo e lentamente se voltam para o formato de enunciação ligado as passionalizações do bolero, e até mais jazzística e o formato de uma enunciação que remete ao antigo lugar de enunciação da voz feminina na canção, que lembra os tempos áureos do rádio.

Resta uma breve análise da participação de Rita Lee que, inserida no conjunto dos “Mutantes”, empresta sua voz para na canção “Panis Et Circensis” encarnar um sujeito que pouco diz sobre a imagem feminina, pois o gênero do eu poético é indefinido, mas é a canção do LP que mais relativiza os lugares sociais e psicológicos do sujeito. A voz de Rita Lee é acompanhada das guitarras, pandeiro, cornetas, e vestida pelos arranjos do maestro Rogério Duprat. Observa-se o lugar de primeiro plano da voz, de um uso dos agudos e projeção clara e inequívoca do sujeito que enuncia, frente ao sujeito passivo que toma parte de um banquete, e que tem uma identidade compósita e frágil.

Na canção “Panis et Circenses”, percebe-se a morte do amor romântico efetuada pelo próprio sujeito que enuncia, e as metáforas do banquete antropofágico só se compreendem plenamente na complementariedade da canção que abre o disco “ Miserere Nobis” em que Gilberto Gil, canta em nome de um grupo famélico que se chega a um banquete, em que servem iguarias, como banana e feijão (signos de brasilidade) numa toalha molhada de vinho e manchada de sangue. Tiros de canhão encerram a apoteose do banquete “nacional” e deixam em aberto o sentido do sujeito frente ao que será, ou um futuro incerto quanto a riqueza e bem aventurança sugerida e esperada.

Desta forma aparentemente anárquica “Panis Et Circensis”, completa com um sujeito feminino, e só reconhecido pela voz que enuncia, os destinos inconclusos e revelaria a verdadeira identidade antropofágica, no jogo das faces nacionais. Como se a política, o jogo



Recebido:  
Aprovado:  
Publicado:

social, e todas as escaramuças do comportamento se politizassem e aí o espírito da contracultura encontra seu ponto de auge. Há um esvaziamento do lugar tradicional de se fazer protesto ou adesão aos regimes e opções estéticas daquele momento.

O que é importante verificar nesta canção é o caráter de inovação justamente no uso da voz de Rita Lee que não se fixa de maneira estruturada quanto ao formato sonoro como as outras duas participantes. Parte por se tratar de um ambiente sonoro livre de convenções como o rock dos “Mutantes”, grupo do qual Rita Lee participava, parte por que a contracultura deveria, se não valorizar estas outras vozes, pelo menos relativizar o lugar dito tradicional em que estas mesmas vozes aparecerem. O tropicalismo em seu disco manifesto, parece por esta ótica conseguir isso somente de forma parcial, e mesmo a canção “Baby” que tão fortemente durou na memória coletiva, teve um sucesso incontestável, justamente por se respaldar numa forma antiga da elocução da voz feminina, pelos seus arranjos e sonoridade, muito menos pelo seu conteúdo.

No conjunto da carreira discográfica de Rita Lee, a adesão ao formato do rock e da relativização constante dos sujeitos. Seja, com o grupo dos “Mutantes”, seja depois, em sua carreira solo, os procedimentos contraculturais iniciados pelo tropicalismo, foi cada vez mais aprofundado. Quanto ao conteúdo das letras que eram produzidas por Rita Lee, o eu-poético da mulher, foi cada vez mais valorizado. Luiz Tatit (2007), afirmou que Rita Lee ao sair do grupo dos “Mutantes” acabou por contribuir para perda de universo de escuta que este grupo possuía, e ele atribui isso ao foco da voz que ela representava. Tatit, indica ainda que a artista é matriz originária de uma nova relação da mulheres com a canção. Pelo que se vê no disco Tropicália, o uso da voz de Rita Lee, nas suas canções foi experimentado muito menos em função da criação do objeto canção enquanto produto simbólico, que ocorria na proposta tropicalista, e muito mais como um campo de experiência das possibilidades do uso da voz feminina. Assim, cada vez mais ao longo da carreira de Rita Lee, foram integradas as possibilidades de enunciação do sujeito feminino que cantava. Essa artista deixou um legado ainda a ser estudado de forma mais sistemática pelos historiadores, sociólogos, linguistas e com implicações evidentes para um campo de estudos que pretende estudar as relações entre os gêneros em nossa história recente.

### Notas

[1] Jefferson William Gohl é professor de História Contemporânea da Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de União da Vitória - FAFIUV, mestre pela Universidade Federal do Paraná- UFPR e doutorando do programa de pós-graduação da Universidade de Brasília –UNB, na linha de história cultural. Orientadora: Dr<sup>a</sup> Eleonora Zicari B. Costa-UNB.



Recebido:  
Aprovado:  
Publicado:

### Referências Bibliográficas

- ALAMBERT, Francisco. Indústria Cultural no Brasil contemporâneo: Tropicalismo, mídia e engajamento. In: SCHÜLER, Fernando; AXT, Gunter. Brasil Contemporâneo. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2006
- BARTSCH, Henrique. Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock. São Paulo: Panda Books, 2006
- CABRAL, Sergio. Nara Leão: Uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001
- CALADO, Carlos. A divina comédia dos Mutantes. São Paulo: Ed 34, 1995
- \_\_\_\_\_. Tropicália: A história de uma revolução musical. São Paulo: Ed 34, 1997
- CASTRO, Ruy. Chega de Saudade. A história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia da Letras, 1990
- DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. Do Samba-canção a Tropicália. Rio de Janeiro: Relume: FAPERJ, 2003
- DUNN, Christopher. Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileiros. São Paulo: UNESP, 2009
- JOST, Miguel; COHN, Sérgio. Entrevistas: O Bondinho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008
- FAVARETTO, Celso. Tropicália: Alegoria, Alegria. São Paulo: Kairós, 1979
- NAPOLITANO, Marcos. VILLAÇA, Mariana Martins. As relíquias do Brasil em debate. In: Revista brasileira de História. vol. 18 n. 35 São Paulo, 1998
- \_\_\_\_\_. A música popular brasileira nos anos 60: apontamentos para um balanço historiográfico. In: História: Questões e debates, ano 15 n. 28 Associação Paranaense de história APAH. Curitiba: Editora da UFPR, 1999
- \_\_\_\_\_. Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001
- \_\_\_\_\_. A música popular brasileira dos anos 70: resistência política e consumo cultural. IV Congresso de La Rama latino americana del IASPM. México, 2002
- \_\_\_\_\_. Engenheiros das almas ou vendedores de utopia A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 70. In: Seminário 40 anos do golpe de 1964: Ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004
- PERRONE, Charles. Latin American Music Review n. 6 v.11. University of Texas Press, 1985, p.58-79
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: \_\_\_\_\_ O pai de família e outros ensaios. São Paulo: Paz e terra, 1978
- TATIT, Luiz. O século da canção. Cotia: Ateliê editorial, 2004
- \_\_\_\_\_. Todos Entoam: Ensaios, conversas canções. São Paulo: Publifolha, 2007
- VELOSO, Caetano. O mundo não é chato. São Paulo: Companhia da letras, 2005
- Discografia



Recebido:  
Aprovado:  
Publicado:

- Caetano Veloso; Gilberto Gil; et al. Tropicália: ou panis et circencis. Philips, 1968
- Gal Costa. Baby Gal. Philips, 1983
- \_\_\_\_\_. Gal. Série autógrafos de sucesso. Fontana/Poligram, 1982
- \_\_\_\_\_. Gal Costa. Warner Chappell, 1982
- \_\_\_\_\_. Gal Tropical. Philips: 6349 412, 1979
- \_\_\_\_\_. Como diabo gosta. RCA, 1987
- \_\_\_\_\_. Gabriela (trilha do filme). BMG, 1983
- \_\_\_\_\_. Bem Bom. BMG, 1985
- \_\_\_\_\_. Profana. BMG, 1984
- \_\_\_\_\_. Lua de mel como o diabo gosta. BMG, 1987
- Nara Leão. Nara. Elenco, 1964
- \_\_\_\_\_. Nara. Compacto simples. Elenco, 1964
- \_\_\_\_\_. Opinião de Nara. Philips, 1964
- \_\_\_\_\_. Nara. Compacto simples. Philips, 1965
- \_\_\_\_\_. Opinião -Teatro. Philips, 1965
- \_\_\_\_\_. O canto livre de Nara. Philips, 1965
- \_\_\_\_\_. 5 na bossa. Philips, 1965
- \_\_\_\_\_. Nara pede passagem. Philips, 1966
- \_\_\_\_\_. Nara Leão. Philips, 1968
- \_\_\_\_\_. Coisas do mundo. Philips, 1969
- \_\_\_\_\_. Dez anos depois. Philips, 1971
- \_\_\_\_\_. Meu primeiro amor. Philips, 1975
- \_\_\_\_\_. Com Açúcar com afeto. Philips, 1980
- Os Mutantes. A divina comédia dos mutantes. Polydor (C.B.D.), 1970
- \_\_\_\_\_. Os Mutantes. Polydor (C.B.D.), 1969
- \_\_\_\_\_. Os Mutantes. Polydor (C.B.D.), 1968
- Rita Lee. Atrás do porto tem uma cidade. Philips (Phonogram), 1974
- \_\_\_\_\_. Fruto Proibido. Som Livre, 1975
- \_\_\_\_\_. Entradas e bandeiras. Som Livre, 1976
- \_\_\_\_\_. Babilônia. Som Livre, 1978
- \_\_\_\_\_. Build Up. Polydor (C.B.D.), 1970
- \_\_\_\_\_. Saúde. Som Livre, 1981
- \_\_\_\_\_. Refeição. Som Livre, 1977
- \_\_\_\_\_. Rita Lee . Som Livre, 1979
- \_\_\_\_\_. Rita Lee. Som Livre, 1980
- \_\_\_\_\_. Rita Lee e Roberto de Carvalho. Som Livre, 1982
- \_\_\_\_\_. Rita e Roberto. Som Livre, 1985
- \_\_\_\_\_. Bombom. Som Livre, 1983



Recebido:  
Aprovado:  
Publicado:

\_\_\_\_\_.Flerte Fatal. Som Livre, 1987