

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS
ESCOLA DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LINGÜÍSTICA APLICADA**

O OUTRO FEMININO NAS CANÇÕES DE ANA CAROLINA

Dissertação apresentada por Jorge André
Nogueira Alves, como requisito parcial à
obtenção do Título de Mestre.

Prof.^a Dr.^a Susana Bornéo Funck

**Pelotas
Dezembro de 2006**

Agradecimentos

A Chico Buarque, Tom Jobim e Vinicius de Moraes por terem me ensinado a gostar da boa música.

À Letícia Almeida, por todo incentivo recebido, pelas longas conversas acadêmicas e sobre a vida.

À Dr.^a Sylvia Isackson, amiga preciosa, que tão bem soube acolher minhas ansiedades.

Ao Prof. Mestre Luís Nunes, por me emprestar seus olhos para enxergar Foucault.

Ao colega de trabalho Prof. Juarez Lopes, que sempre atendeu as solicitações de mudança de horário a fim de acomodar as atividades do mestrado.

A outras pessoas indispensáveis a esse momento: Eliana Braz, pela amizade e pelas leituras críticas, Adriana Silva, grande incentivadora, e Zaira Vargas, pela companhia imprescindível nos piores e melhores momentos dessa caminhada.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Susana B. Funck, por seu entusiasmo contagiante com as questões de gênero.

À Prof.^a Dr.^a Carmem Matzenauer, pela compreensão e apoio durante o curso.

Às colegas da roda de chimarrão: Alessandra De Bonna, Auda, Edivana, Lola, cuja companhia só me fez crescer.

SUMÁRIO

RESUMO.....	04
ABSTRACT.....	05
1.INTRODUÇÃO.....	06
2. REFERENCIAL TEÓRICO.....	12
2.1 Identidade.....	12
2.2 Gênero.....	15
2.3 Discurso.....	22
2.4 A Mulher na Música Popular Brasileira.....	27
3. O DISCURSO EM ANA CAROLINA.....	35
3.1 A Representação do Espaço em Ana Carolina.....	36
3.2 Apagamento e Ambigüidade.....	47
4. CONCLUSÕES: PARA ALÉM DO GUETO.....	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	64
ANEXOS.....	68

RESUMO

O presente trabalho objetiva desvelar, nas composições musicais de Ana Carolina, as manifestações de um feminino audaz, distanciado daquele dominado pelo masculino, descrito por Bourdieu. Para perceber isso é necessário marcar a identidade e a diferença presentes nas relações de gênero, e, ainda, aquelas marcadas pela construção performativa da mulher no discurso da Música Popular Brasileira (MPB). Como também se faz importante refletir sobre a mudança de paradigmas a respeito da construção de gênero. A MPB, por representar um discurso popular, torna-se um espaço apropriado para essa investigação. Perceber as manifestações do feminino em uma condição de força e de ação, já pode ser considerado suficiente para dar nascimento a um outro feminino, mas também é indispensável perceber as marcas de apagamento do feminino em um texto poético cujo eu lírico sofre por amor, considerando que essa situação, segundo a tradição literária, sempre foi atribuída à mulher. Então, por que provocar o apagamento do feminino? Nas relações do discurso nada pode ser considerado ao acaso, deve-se explorar as condições de criação e o objetivo desse mesmo discurso.

ABSTRACT

This paper proposes to discover in Ana Carolina's lyrics the manifestations of a new version of femininity, which is not ancillary to masculinity, as described by Pierre Bourdieu. In order to do this it is necessary to examine issues of identity and difference present in gender relations, and to identify those versions of femininity encountered in Brazilian Populcar Music (MPB). It is important to point out a change of paradigms in the construction of gender as well. As a popular form of discourse, MPB becomes an appropriated space for this investigation, since it allows us to perceive femininity from outside the limits of action and power, a condition which can be considered sufficient for the creation of a different woman. It is also necessary to attend to the erasure of marks of femininity in a poetic text which has traditionally had women in the position of someone who suffers for love. Since in discourse nothing happens simply by chance, we have to discover why this change happens and with what objective.

1. INTRODUÇÃO

A cultura musical no Brasil é extremamente rica, havendo ritmos e estilos variados para um público diverso. A música faz parte de nossas vidas queiramos ou não. Pois mesmo que eliminássemos o som de nossa sensação audível, ainda assim sentiríamos sua vibração.

Alguns ritos pelos quais passamos incluem a música como uma marca que simboliza uma mudança em nossas vidas. Da marcha nupcial à fúnebre há um inconsciente coletivo que determina uma significação. Os rituais de formatura que marcam a conclusão de uma etapa acadêmica permitem ao formando a escolha pessoal de uma música que, para ele, traga significado. Durante alguns anos a entrega do gás na cidade de Pelotas usava *Valsa de Elisa*, de Beethoven, para chamar a atenção do consumidor para a possibilidade de comprar esse produto quando o caminhão passasse em frente a sua casa. Mas tenho certeza de que jamais o autor dessa música pensou que um dia ela seria utilizada para esse fim.

A música é uma indústria que determina comportamento, que agrega e distancia pessoas. Forjam-se, assim, guetos e grandes comunidades. A música rotula, segrega e delimita o espaço de quem a ouve. A asserção “diz-me o que escutas e te direi quem és” pode parecer pretensiosa, mas não é. Uma composição musical é algo com posição musical, social, espacial.

Dentre os diversos gêneros musicais, a Música Popular Brasileira – MPB – galgou um espaço privilegiado de atuação. Ela pôde assumir nos últimos anos diversos matizes: dor de cotovelo, paixão arrebatadora (correspondida ou não) e voz sufocada em um período de ditadura militar. Muitos artistas musicais fizeram malabares em letras de música, para encobrir mensagens que certamente alertavam para situações insustentáveis. “Sambinhas”, aparentemente inocentes, carregavam vozes de alerta para aqueles que os escutavam despidos de ingenuidade. Politicamente a MPB se fez reconhecer, seus autores e intérpretes valeram-se dos grandes festivais de música do início do último quinquênio do séc. XX.

Certamente Chico Buarque de Holanda tem um relevo indiscutível. Seus versos decassílabos e suas redondilhas formaram mais do que o gosto musical de gerações. Eles forjaram uma criação estética caleidoscópica, ao mesmo tempo una e fragmentada. Os textos poéticos desse autor revelam a presença de elementos de narrativa: há a construção de um espaço, a delimitação de um tempo, um clímax e um desfecho. Os sentimentos mesclados e presentes na obra do autor permitiram que ele se tornasse ímpar, mas fonte de inspiração para tantos outros músicos que surgiram pós Bossa Nova, Tropicália e Jovem Guarda.

A música popular desvela relações sociais marcadas pelo gênero ao tratar e até celebrar a relação entre homem e mulher. Como todo discurso, o discurso da MPB está intrinsecamente relacionado à prática social, dentro da qual as relações de gênero são fundamentais.

Há inúmeras autoras e intérpretes musicais, mas antes desse espaço ser assumido por essas mulheres, à mulher era reservado o tema das canções. Assim, no universo de Chico Buarque surgiram muitos estigmas femininos: uma *Joana Francesa* que deseja consolar um mulato mole com perfume de cachaça e suor; uma *Teresinha* que é a imagem da espera e da aceitação; em *Folhetim* é construída uma mulher objeto “dessas... que só dizem sim”; já *Beatriz* é um convite à sensibilidade.

Historicamente a mulher tem sido “construída” a partir do “olhar” masculino. Um poeta pode recriar o sentimento da mulher, mas, para mim, pouco é capaz de dar sentimento a essa poesia em forma de música. Vejo, como claro exemplo do que destaco, as distintas interpretações de *Atrás da porta*, de Chico Buarque, uma feita por Elis Regina e outra pelo próprio autor. É certo que Chico expõe um sentimento intenso em sua criação, entretanto Elis torna a mesma criação visceral.

Na atualidade, a mulher assumiu um território antes marcado apenas pelo masculino. A mulher passa a fazer, já que antes esse fazer era exercido pelo masculino, sendo reservado a

ela a essência do ser, algo quase imutável, como argumentou Simone Beauvoir em sua obra clássica *O Segundo Sexo*. Entretanto o feminino ousou, transgrediu o limite entre o ser e o fazer.

No cenário musical da década de noventa, surge Cássia Eller com um timbre grave e uma forte presença na MPB. Um gênero feminino diferenciado daqueles que até então figuravam nesse gênero de música. Já no final da década de noventa, outra mulher chega rapidamente ao reconhecimento da MPB: Ana Carolina. Mineira de Juiz de Fora, sua influência musical vem da família, pois sua avó era cantora de rádio e os tios-avós tocavam percussão, piano, cello e violino. Ana cresceu ouvindo os ícones da música brasileira Chico Buarque, João Bosco, Maria Bethânia. Em 1999, chega ao público o CD “Ana Carolina”, que resgata clássicos da MPB (*Beatriz, Alguém me disse e Retrato em Branco e Preto*) passa pelo Pop Lulu Santos (*Tudo Bem*) e revela Ana Carolina como compositora (*A canção tocou na hora errada, Trancado, Armazém e O avesso dos ponteiros*) e também a Totonho de Villenoy (*Garganta, Tô saindo*), que passa a ser seu grande parceiro em composições.

Esse CD, que rendeu à cantora um disco de ouro, passou a ser um marco na história da música no Brasil, pois Ana Carolina é cantora, arranjadora, violonista, percussionista e compositora. O público consagrou sua voz grave, seu dedilhado no violão, seu bom rasgado na guitarra e seu toque forte no pandeiro. Seu segundo CD “Ana Rita Joana Iracema e Carolina” é uma clara homenagem a seu ídolo Chico Buarque e as várias mulheres criadas por ele fazem parte dessa obra.

Em meados de 2003, Ana Carolina lança o terceiro CD “Estampado” e define: “ao compor este disco percebi que havia feito canções de estrutura, formato e ritmo bem diferentes e estampado significa cores, texturas e formas díspares constituindo um mesmo tecido”,¹ logo, a unidade deste disco está primeiramente na compositora cantora, em segundo

¹ Reportagens e entrevistas, disponível no site Papel Fuleiro.

no violão que fez questão de executar em todas as faixas, enfim, Estampado assume a pluralidade das canções.

Ao centrar meu trabalho nessa produção, desejo percorrer o caminho do popular (entenda-se: Ana Carolina - Estampado) à academia para trazer a cultura popular através do discurso para os estudos acadêmicos de gênero e discurso. As manifestações brasileiras estético-musicais não podem ser relegadas a um plano inferior de criação poética nem devem ser desconsideradas como instrumentos capazes de instalar alterações político-ideológicas.

Explorar uma possivelmente nova representação do feminino nas canções de Ana Carolina torna-se, assim, uma forma de entender como as relações de gênero e suas mudanças permeiam a música popular brasileira, uma vez que a mídia é tanto perpetuadora quanto produtora de relações sociais, conforme teorias contemporâneas do discurso, referentes à Análise Crítica do Discurso (ACD).

O presente estudo poderá contribuir, ainda, através da aplicação de métodos disciplinares de análise discursiva, para uma aproximação entre o riquíssimo repertório da música popular brasileira e os estudos acadêmicos, ainda pouco atrelados a discursos multimodais e populares como os da música.

Este estudo tem por objetivo analisar as representações do feminino nas canções reunidas em “Estampado”, de Ana Carolina, verificando marcas textuais (vocabulário, sintaxe, coesão textual) que possam indicar uma ruptura com conceitos tradicionais do feminino e estabelecendo o olhar a partir do qual as mulheres são representadas.

Em “Estampado”, Ana Carolina pode ter construído uma nova representação do feminino, longe da caracterização da espera, da fragilidade e da dependência. Talvez um rompimento com o tipo de figura feminina representada, conhecida e aceita dentro dos padrões da sociedade vigente. À mulher foi dado, historicamente, através do discurso, um papel como sujeito, mas reprodutor do discurso dominante, dentro da hegemonia masculina.

Creio que Ana tenha adotado a postura de autora de um universo feminino, antes renegado ao clandestino ou ao informal, mas obviamente condenado a um silenciamento. Penso que Ana possa ser a intérprete de uma linguagem nova, ou que ela seja representativamente a voz da continuidade de discursos outros, que podem não ter ganhado a notoriedade social.

Tentar enxergar outra “construção” em Ana Carolina é a busca de marcar no discurso midiático a presença de tantas manifestações do gênero feminino, em desconstrução das imagens representativas instituídas até hoje. Os textos poéticos dessa cantora multifacetada podem ser capazes de reconfigurar a representação do feminino. O sentimento da mulher, na voz dela mesma, parece ser mais completo, mais visceral. Por conseguinte, é possível que ela, desacomodada da dominação masculina, possa caracterizar sua identidade, ou suas identidades plurais, forjando-se fora do alcance explícito do homem. Contudo, há que se levar em consideração a dificuldade de escapar ao modelo secularizado de mulher, dentro do comportamento esperado do gênero feminino.

Creio que identidade é formada a partir de informações e olhares dos outros. São eles quem nos dizem quem somos ou como somos. Por isso, muitas vezes nossas atitudes vão ao encontro de ou de encontro a atitudes alheias, mas sempre dentro da expectativa criada. Não obstante, Ana Carolina parece burlar até a simples oposição homem/mulher. Em seus textos poéticos, pode haver a voz da mulher, como um eu-lírico bem delimitado, tendo como inspiração também o feminino, no estilo “de mulher, para mulher”.

Espera-se evidenciar uma posição sujeito diferenciada, capaz de desvelar uma mulher-ação, no lugar de uma mulher-espera, tão habitual e estigmatizada. Assim, os estudos e análises textuais a respeito da criação poética de Ana Carolina podem refletir um novo “vir a ser” nas questões sobre gênero.

Os procedimentos a serem adotados para essa análise implicam a análise de letras de músicas assinadas por Ana Carolina, ou em parceria com outros autores. Os textos (músicas) estão incluídos em “Estampado”, último lançamento nacional da cantora. Buscar-se-á traçar um paralelo entre a criação feminina de Ana e a de outros autores que recriem a identidade feminina.

Para tanto, parte-se da construção do sujeito na perspectiva da análise discursiva. A percepção desse sujeito e de sua relação com o padrão social só será possível se forem analisadas as condições que permitiram a construção de um outro feminino nas letras poéticas² das canções de Ana Carolina.

O corpus da pesquisa será formado de oito das treze músicas assinadas pela autora, sozinha ou em parceria com outros autores: *Hoje eu tô sozinha*, *Pra Rua Me Levar*, *Encostar na tua*, *Elevador (livro do esquecimento)*, *É mágoa*, *É hora da virada*, *Não fale desse jeito*, *Vox populi*.

Esta dissertação apresenta-se dividida em capítulos, os quais estão assim organizados: no Capítulo I, apresenta-se um panorama geral da MPB e a localização da autora Ana Carolina no cenário musical nacional. No Capítulo II, faz-se uma reflexão a respeito da identidade, do gênero, do discurso e da mulher na MPB. No Capítulo III, analisa-se o discurso nas letras de Ana Carolina, a partir das representações de espaço, e do apagamento e da ambigüidade de gênero. E, no Capítulo IV, são determinadas as conclusões sobre a presença de um feminino que rompe com os paradigmas sobre as relações de gênero.

² Quando se aludem letras poéticas nas canções de Ana Carolina, dever-se-ia ir além e buscar a melodia. No entanto suas composições serão encaradas aqui somente enquanto letras.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 IDENTIDADE

Buscar identidades, encontrar denominações ou registros daquilo que é aceitável faz parte do nosso universo. A necessidade de categorização é constante em nossa sociedade. E um instrumento para essa categorização, certamente é o discurso, devido à materialidade deste, o que permite o desvelar de atuações em uma arena de gládio, entre o ser-aceitável e o não-ser-aceitável. Mesmo que o discurso histórico do socialismo propusesse uma igualdade, o próprio Marx percebe que todos os indivíduos são diferentes em sua capacidade de trabalhar (Marx, 1963). Por isso, convém que a igualdade não anule as variações individuais já que a igualdade social radical destruiria a liberdade, apagando a diversidade dos méritos e dos projetos individuais, das identidades. O discurso tem uma relação mútua com a identidade, pois ele delimita quem fala, de onde fala e para quem fala. Parte dessa necessidade de identificação sempre atuou sobre aquilo que consideramos masculino ou feminino. Performances, papéis, desenvoltura, estado de espírito. Ou algo marcado efetivamente na condição do ser homem e do ser mulher. Construído, herdado, aceito consciente ou inconscientemente.

Parecem determinações incontestáveis, dotadas de força e vivacidade. Uma força considerada masculina, audaz, tomada por um furor que não se deve a ninguém ou a algo. Outra considerada feminina. Essa força simplesmente é. Ela ocorre inconteste. O modelo perfeito para seguir ou obedecer, desde que sejam seguidas as determinações impostas pela sociedade.

Seguir esse caminho é andar por águas tranquilas; observar suas margens como limite de atuação é “o bom conselho”. Mas “os bons conselhos” vêm perdendo seu espaço. É possível perceber que a sociedade pós-68 passou por uma mudança de costumes, de valores,

mas principalmente de indagações. As experiências aterradoras, oriundas do pós-guerra, colocaram em xeque uma concepção de sociedade e, por conseguinte, de uma identidade erroneamente considerada pronta, sem a possibilidade de um devir. Entretanto, os partícipes dessas transformações buscaram imprimir suas identidades no espaço social. Vale agora o estar no mundo, o viver para saber e descobrir. Transpor limites. Transgredir. Para, assim, forjar um novo caminho. Mais livre e mais desacomodador. O conceito de identidade perde, assim, o seu caráter naturalizado e monolítico para se constituir em um processo contínuo de mudança e acomodar múltiplas facetas, muitas vezes contraditórias. Tais processos identitários, como alerta Moita Lopes, têm lugar no discurso. Nossas identidades sociais são construídas por meio de nossas práticas discursivas:

Nossas identidades são construídas pela representação do discurso, por isso a construção da identidade social é vista como estando sempre em processo, pois é dependente da realização discursiva em circunstâncias particulares: os significados que os participantes dão a si mesmos e aos outros engajados no discurso. (MOITA LOPES, 2002, p. 34)

Por conseguinte, pode-se tomar por identidade aquilo que os outros entendem que sejamos e aquilo que nós mesmos entendemos a nosso respeito, mas nunca como algo fechado e impassível de transformação. A identidade ou mais adequadamente nossas múltiplas identidades podem ser negociadas e assumir as mais distintas posições. Certamente possuímos uma construção identitária que nos permite a adequação aos interesses políticos da ordem social dominante.

Podemos exercer as mais diversas identidades e conviver pacificamente com elas. Isso não é uma regra imposta pelo bem social, mas um acordo tácito, uma tentativa subliminar de manutenção do *status quo*. Por vezes as múltiplas identidades entram em choque. E, dessa desagregação, surgem novas possibilidades de identidade.

É justamente nesse momento de confronto que as (novas) identidades se estabelecem. Logo, é de um confronto de posições que uma identidade tenta vir a ser mais marcada do que outra. Entretanto esse jogo, aparentemente simples, é uma verdadeira arena, onde a identidade mais fraca ou menos aceita perde seu espaço. Essa situação pode ser comparada ao humanitismo, filosofia ficcional, criada pela personagem machadiana Quincas Borba, do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O ideal do humanitismo é a guerra, uma vez que a paz é geradora da acomodação. Parece que a identidade trilha o mesmo campo belicoso, pois, para que ela seja, outra deve perder seu status. Nesse momento, o devir jamais será considerado suficiente.

A necessidade de marcar a diferença opõe-se a um dos sentidos registrados para expressão identidade, que justamente indica semelhança. Assim, se dois elementos quaisquer possuem a mesma identidade, são semelhantes entre si. Entretanto ocorre o prevalectimento de uma identidade sobre qualquer outra, como entende Antelo:

(...) gostaríamos de praticar uma vontade conseqüente de suspeita que nos levasse a encarnar dessemelhanças como exame crítico das representações sociais. Cremos que, dessa maneira, assumindo a representação como interpretação, abrimos o caminho para uma leitura que se quer construtiva, mostrando que o movimento imanente da arte contra toda determinação histórica traça paradoxalmente o relevo histórico de sua autonomia tanto quanto a função social dessas representações se encontra no fato de elas não terem, necessariamente, função social alguma.
(ANTELO, 1994, p. 16-17)

Identidade...identidades. Dizer ou dizeres. São os mecanismos do discurso que nos fazem pertencer a uma estrutura social determinada, ou que possivelmente nos permitam romper com a mesma. Entretanto, não há nesse rompimento o desfazer total de uma identidade, e sim a construção de uma outra identidade, que, de modo algum, nega a anterior, mas mescla-se a ela de alguma forma, impondo uma reconfiguração de posicionamentos

sociais, de leituras do que pode ser dito ou experimentado. Tem sido assim com a identidade de gênero.

2.2. GÊNERO

As relações de gênero, assim como outras formas de relações sociais, também são relações assimétricas de poder. O masculino não precisa se explicar, já que sua “força” é naturalizada. Ela dispensa justificativa, pois o homem incorpora o dominador. Bourdieu (2003) julga que a “sociodicéia masculina” é oriunda da condensação de duas operações: “ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada” (BOURDIEU, 2003, p. 33).

O conceito de gênero como categoria analítica surgiu, na verdade, para dar conta das características sociais (relacionais) do binômio masculino-feminino. Para Grossi, por exemplo,

Falar em gênero é, portanto, pensar não em homens e mulheres (biologicamente diferenciados), mas em masculino e feminino como construída a partir de relações sociais “fundadas nas diferenças entre os sexos” diferenças hierarquicamente determinadas, onde em muitas situações o que é atribuído ao feminino é hierarquicamente inferior ao masculino. Por exemplo ao trabalho da mulher considerado “leve”, seja cuidando de casa, seja carregando peso por exemplo. Mas o simples fato de ser “leve” significa que terá menor prestígio e será considerado inferior, logo ‘trabalho de mulher’. (GROSSI, 1994, p. 339)

Em muitas sociedades, o feminino, para ser reconhecido, ainda tem que se fazer delicado, pequeno, submisso a valores seculares de dominação. O homem pode andar livremente nas mais diversas culturas. No entanto, algumas mulheres do oriente vestem burcas para terem o direito de circularem no espaço público. Elas são homogeneizadas na aparência, no comportamento e nas possibilidades de manutenção.

Bourdieu (2003, p. 19) nos “esquemas sinópticos das oposições pertinentes” destaca a dualidade historicamente estabelecida entre os papéis masculinos e femininos, exterior, oficial, público, seco, alto, descontínuo, os quais fornecem ao homem a respeitabilidade e o reconhecimento como bravo; interior, não oficial, privado, úmido, baixo, contínuo, os quais garantem à mulher os trabalhos escondidos, não reconhecidos.

As relações de gênero também são marcadas pelo envolvimento em uma trama, mas não de forma equânime. Agora essa trama passa a ser, de forma metafórica, uma conspiração, mas a favor da ordem estabelecida, a favor do masculino, da arbitrariedade, mesmo que ambos sejam condicionados.

O feminino, para ser reconhecido, faz-se pequeno, delicado, necessário de “colo”, de proteção. Ou ainda, esse reconhecimento implica uma submissão a valores seculares de dominação. O homem pode andar livremente nas mais diversas culturas. No entanto, algumas mulheres do oriente vestem burcas para terem o direito de circular no espaço público. Elas são homogeneizadas na aparência, no comportamento e nas possibilidades de manutenção.

A Literatura reflete essa visão de mundo e apresenta-nos personagens femininas submetidas à dominação masculina, e não simplesmente a personagens masculinas. Um exemplo clássico ocorre na trilogia *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo, em cuja obra são forjadas personagens femininas que recebem as características do vento e da perenidade, enquanto as masculinas recebem as do tempo, que identificam as intervenções na história através das guerras, do cuidado com a palavra, da ação, em oposição à espera e resignação das mulheres, como se pode ver em “*O Continente*”, primeiro tomo da obra.

A mulher circula na sociedade como um “signo fiduciário” com a função de produzir ou reproduzir esse capital social. O status “objeto” é a reificação institucionalizada do feminino, em qualquer manifestação sociocultural. Para o homem, a virilidade é a moeda corrente de reconhecimento e respeitabilidade entre os demais homens. E a violência passa a

ser uma característica masculina, mas sem excluir, é óbvio, que a mulher possa assumir essa posição, destituindo-a de outra, em alguns momentos vantajosa: a vítima. A virilidade é uma noção relacional, ela precisa dos outros homens para ser reconhecida e validada, sendo sua intenção o combate à feminilidade, um medo construído primeiro dentro do próprio indivíduo e depois socializado.

O senso tornado comum dá ao masculino o caráter da primazia, pois é ele quem decide, dispõe, ou outorga a mulher como um ser-percebido, o que a coloca em um estado de insegurança corporal. A mulher existe para ser vista, para ser feminina, algo que já “nasce” sabendo. Assim sua disponibilidade à vontade do homem seria bem reconhecida.

O rompimento desse paradigma social sempre teve um preço alto. Em 1791, Olímpia de Gouges escreve a “Declaração dos direitos da mulher e da cidadã”, a qual reivindicava à mulher direitos naturais, como os do homem. Em pleno período de Revolução Francesa, em que a busca por liberdade era um “anseio sem sexo”, um ideal comum, Olímpia de Gouges é guilhotinada em 1793. O pintor Eugène Delacroix, em sua obra, de 1830, “A liberdade guia o povo”, tem como figura central a representação pictórica de uma mulher. Paradoxalmente as mulheres nesse período não tinham liberdade. Nessa obra política, Delacroix utiliza a mulher como uma alegoria. Mesmo que em uma mão ela segure uma arma e na outra um estandarte com a bandeira tricolor, essa mulher não pode ser reconhecida como um signo que remeta à significação mulher, pois foge da expectativa do pequeno, do frágil, do segundo plano.

Em nossa sociedade, em que os padrões de comportamento são construídos e estigmatizados, em femininos ou masculinos, os homens podem jogar com seu status e poder. Às mulheres, cabe reconhecê-los pela força-masculinidade, que nega o feminino. E, dessa forma, os desejos do homem são politicamente socializados. A partir da dualidade de gênero, percebem-se os papéis, as performances possíveis dentro do que a sociedade acordou como feminino ou masculino, dualidade essa muitas vezes ainda pensada como imanente ao

indivíduo e ligada ao sexo biológico, como se o ato performativo fosse delimitado pelas características fenotípicas do indivíduo.

No entanto, essa performance não pode ser considerada inata. Ela se constrói, como argumentou Judith Butler em *Problemas de Gênero* (2003), à medida que o indivíduo vai se inserindo nos processos sociais e discursivos. O masculino e o feminino são aprendidos e, por decorrência lógica, são antes ensinados. Poder-se-ia afirmar figuradamente que são ensinados com a mesma intensidade, mas em e para posições distintas. Tradicionalmente o homem aprende o ser mulher a partir da fragilidade, da dependência e valoriza a mulher com aquilo que se inscreve no corpo da mesma, ou seja, a sensualidade, um corpo sexualmente desejável, ou as “ancas largas” da boa reprodutora. Já a mulher aprende o homem em uma posição de mando, de autoridade na casa, cabendo a ele a última palavra, mesmo que as coisas da casa ou da educação dos filhos não sejam sua função, e ele pouco reconhecimento dê a tudo isso. A perpetuação da ordem dos gêneros é mantida por instituições sociais como a igreja, a escola e por instrumentos ideológicos como a mídia. Desacomodar a ordem das coisas implica uma reestruturação para a sociedade. No entanto, o gênero, em suas diferentes manifestações, tem se demarcado, se inscrito na ordem dessa mesma sociedade. Qualquer tentativa de fugir à dualidade de gênero parece limitada, mas as distintas manifestações de gênero, mesmo que de forma marginal, ganharam notoriedade, não em importância, mas fizeram-se notar despidendo-se da invisibilidade, que ora protegia, ora limitava, mas continuamente calava.

Embora poucas e substanciais alterações possam ser vistas, ainda é a dominação masculina que atua no espaço social. Ela não é privilegiada, mas o próprio privilégio. Logo, aproximar-se dela garante a notoriedade para o homem e o enquadramento no esquema de submissão para a mulher. Mas o contrário, o distanciamento da dominação masculina garante a estigmatização tanto ao homem como à mulher. A feminilização é um conceito discutível para o homem uma vez que é vista como marca de afastamento da virilidade formal. Assim,

pensar-se-ia em conceito de muito homem, mais homem, menos homem, não homem, como um sistema de gradação. No entanto, a mulher distante do gênero feminino só pode ser vista como não mulher, uma vez que prepondera o sentido de visão da dominação masculina, e para a mulher também se atribuem gradações de feminilidade, mas ainda prepondera o estigma da “mulher macho”.

As políticas de reconhecimento de gênero têm assumido o espaço da arena de discussão. Pode-se entender como objetivo dessas: o simples reconhecimento de outros gêneros, ou sua inserção desses no quadro social, mas jamais o livre e exclusivo combate à dominação masculina. Todavia, o fazer-se notar de outros gêneros, distintos do masculino dominante, já é o suficiente para desestabilizar a ordem secular das coisas.

A naturalização do masculino como o “gênero” fez suas cristalizações: por isso a busca da integração social de outras manifestações de gênero tem um duplo trabalho: procurar seu espaço e digladiar com o masculino. Só não é possível estabelecer para isso uma gradação de prioridade, pois ocupar o espaço do fazer-se notar e do ser é de suma importância, tem-se como objetivo, mas para isso há de se batalhar primeiro ou ao mesmo tempo com o privilegiado masculino.

O simples fato de designar “outros gêneros” já evidencia que “o gênero” por excelência é o masculino, pois ele serve de parâmetro para comparação. Por outro lado, há de se considerar que os gêneros possuem características distintas e que, em muitos, não há pontos de contato. Por conseguinte, tentar colocar os diferentes gêneros dentro de uma forma secularizada é impossível. Ou pelo menos um conflito muito desgastante, que não respeita a idiosincrasia dos gêneros.

Somente uma ação política é capaz de reorganizar o sistema institucionalizado de gênero, sustentado em todas as instâncias sociais. A descentralização do binarismo masculino/feminino permite a visualização de outro lócus, não organizado em pares, mas que

parte deles para validar a presença e a identidade dos gêneros. É indispensável lembrar que a Escola é efetivamente um agente responsável pela reprodução dos princípios de visão e divisão fundamentais ao indivíduo. Desse modo, ela assume um papel norteador a fim de contribuir, de forma positiva, para o apagamento progressivo da dominação masculina.

Simone de Beauvoir trouxe para essa discussão outras inquietações: “por que a mulher é o outro?” Muito dessa leitura deve-se à inscrição do corpo da mulher no corpo social. Essa corporeidade transcende o materialismo histórico que só via o homem e a mulher como entidades econômicas. No entanto, é possível recusar o monismo sexual de Freud e o monismo econômico de Engels.

A mulher ainda parece aprisionada ao mito do “eterno feminino”, que a institui como fragilizada ante a força do homem. A violência masculina funciona como uma máquina de continuísmo para o estado da mulher, sendo esta detentora de um papel partícipe da cadeia de submissão e tolerância aos esquemas masculinos de sobreposição. Para muitas mulheres que sofrem violência dos homens, ela assume, às vezes, a única forma de contato, torna-se o elo entre eles.

Apesar de inúmeros movimentos e do surgimento de identidades alternativas, a mulher ainda parece aprisionada ao mito do “eterno feminino”, que a institui como fragilizada ante a força do homem. A violência masculina funciona como uma máquina de continuísmo para o estado da mulher. A aceitação dessa condição ainda coloca a mulher em seu papel performativo de fragilidade, de pequenez e de incapacidade diante da força física masculina. Embora essa lamentável situação de violência seja refutada por muitos, aceita-se e defende-se a “pobre vítima”. Legitima-se o espaço dela. Entretanto, se uma mulher pratica fisiculturismo e, assim, rompe com a forma do corpo pequeno e feminino, ela transgride o espaço da aceitação e dificilmente assumiria, segundo a sociedade, a posição de vítima.

A representação da mulher “forte” amedronta a instituição organizada do poder já que esse pertence ao homem, por que por ele foi criado. As criações do homem para a mulher acabam geralmente por beneficiar aquele. É como se a mulher assumisse o simples papel de intermediária entre os bens e a satisfação do homem, o que para pensadores como Voltaire e Diderot era perfeitamente natural.

São tantas negações a respeito da mulher que Beauvoir questiona a existência dessa classe, que existe, sim, em quantidade, mas não em qualidade. O silenciamento histórico da mulher deu-se pela imposição da força masculina e pela perpetuação do apagamento das qualidades da mulher feita pela própria mulher sob a égide masculina. Muitas vezes, ser aceita no grupo social implica uma cerimônia de apresentação da menina enquanto aspirante à condição de mulher. As designações são bons índices para revelar como se percebe as distintas condições impostas entre homem e mulher. O menino pode ser chamado de rapazinho ou de homenzinho, até sem a infantilização do diminutivo, que se depreenderá a condição ser apto à ação; enquanto a menina vai ser chamada apenas de mocinha, garantindo a ela o status da espera e da assunção de sua condição desprovida de privilégio. Conforme Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1980), o silenciamento histórico da mulher deu-se pela imposição da força masculina e pela perpetuação do apagamento das qualidades historicamente atribuídas à mulher.

Entretanto, as características de uma nova identidade para o feminino, conforme Beauvoir, podem ser almejadas: “Uma pessoa dotada de uma vitalidade vigorosa, agressiva, exuberante, almeja despender-se ativamente e recusa ordinariamente a passividade” (BEAUVOIR, 1980, p.145).

Essas características podem ser encontradas na identidade da representação do feminino na MPB, em composições de Ana Carolina, em que são marcadas a vitalidade e o

distanciamento da passividade. Mas para isso é preciso romper com a idéia de que o feminino queira imitar o masculino, o que para Beauvoir seria uma inautenticidade:

Já disse a que ponto os psicanalistas criam equívocos aceitando as categorias masculina-feminina tais como a sociedade atual as define. Com efeito, o homem representa hoje o positivo e o neutro, isto é, o masculino e o ser humano, ao passo que a mulher é unicamente o negativo, a fêmea. (BEAUVOIR, 1980, p. 148)

Embora a mídia pregue a manutenção de um feminino ao modelo de *Poliana Moça*, de Eleanor H. Porter, ou de uma mulher erotizada ao modelo das dançarinas de conjuntos musicais de “axé music” ou de “funk”, que se apresentam em programas de auditório na tevê brasileira, Beauvoir ainda ressalta:

O grande mal entendido em que assenta esse sistema de classificação está em que se admite que é natural para o ser humano feminino fazer de si uma mulher feminina: não basta ser uma heterossexual nem mesmo uma mãe para realizar esse ideal; a “verdadeira mulher” é um produto artificial que civilização fabrica, como outrora eram fabricados castrados; seus pretensos ‘instintos’ de coquetismo, de docilidade são-lhes insuflados, como ao homem o orgulho fálico. Ele nem sempre aceita a vocação viril; ela tem boas razões para aceitar menos docilmente ainda a que lhe é designada. (BEAUVOIR, 1980, p. 148)

2.3 DISCURSO

O discurso, em sua prática, (re)produz a sociedade – identidades sociais, relações sociais, sistemas de conhecimento e crença. Há, assim, uma dialética presente na relação entre discurso e estrutura social, entre práticas discursivas e práticas sociais. Ocorre uma relação de reciprocidade entre essas instâncias. No entanto, é o discurso, como prática política e ideológica, capaz de manter, de transformar e de estabelecer ou de naturalizar relações de poder. Nessa concepção política, o discurso vai além da arena de disputas, ele é uma baliza de luta de poder. É o discurso responsável por qualquer mudança, pois nele encontramos sentidos

que nos constroem enquanto corpo social. São significados que nos circulam, nos apreendem ou aprisionam. Assim, a alteridade e o contexto são os elementos básicos para entender como a significação é elaborada pela sociedade.

Fairclough (1995) argumenta o discurso como ação, com a concepção de que as práticas são necessariamente discursivas, pois o mundo é discursivamente representado e construído. A interação no mundo dá-se, para os falantes, via linguagem, conforme os parâmetros de seu uso em situações e relações específicas: crenças, espaço ocupado, interesses pessoais ou coletivos. As identidades sociais são formadas através dessa interação com o outro. Somos construídos e constituídos pelo discurso que nos cerca, limita ou se impõe.

Os discursos presentes na mídia afetam-nos constantemente, mesmo que sua presença não seja percebida, ou simplesmente seja aceita dentro de um senso comum. São os outros em nós. São suas construções de mundo acordadas: desejos, preconceitos ou aceitações de tudo aquilo que por esse grupo foi normatizado. Os discursos e as identidades são ações conjuntas, pois, por intermédio de um, sempre se desvela o outro, já que, ao mesmo tempo, interagimos, via linguagem, constrói-se, pois, o outro, o mundo e nós mesmos em uma ação dinâmica. De uma forma caleidoscópica, forma-se um jogo de espelhos, em que, no outro, podemos nos enxergar como o contrário de nós mesmos. E é justamente nesse ponto antípoda que nos apoiamos, pois julgamos ser aquilo que os outros não são. Ou buscamos simplesmente aquilo que nos faz semelhantes a esse grupo, que nos permite circular dentro de uma prática social, sem essa “proteção” não ousamos nos arriscar em práticas discursivas. Uma está obrigatoriamente entrelaçada à outra. Essas práticas são causa e consequência, sem que uma ou outra ocupe de forma estanque essas posições.

A análise do evento discursivo é uma fonte de entendimento das relações sociais em momentos e lugares específicos. Por conseguinte, a manutenção de uma prática social só é

possível se amparada por uma prática discursiva. A mudança de uma implica necessariamente a mudança da outra. Julgar, em algum momento, a hipótese de independência entre elas seria o rompimento da percepção da linguagem como texto, como produto. Crer em sua autonomia é crer em um indivíduo ilhado, sem a capacidade da linguagem como fator significante de aproximação com os outros.

Por isso Fairclough (1995, p. 57) argumenta que a “análise crítica do discurso de um evento comunicativo é a análise de relação de três dimensões ou facetas do evento: o texto, a prática discursiva e a prática sócio-cultural”. O texto engloba os aspectos textuais propriamente ditos, ou seja, sua forma (organização textual, organização de sentenças, uso de imagens e etc.) e seu significado, pois, para ele, os significados são realizados na forma e diferenças, na forma implicam certamente diferenças de significado; a prática discursiva abrange os processos de produção, distribuição e recepção do texto; a prática sócio-cultural, o contexto mais amplo em que a prática discursiva está inserida.

Essas leituras, em Fairclough, indicam mais um caminho à subjetividade, tão discutida por uns, e relegada por outros. Porque o ser e o estar misturam-se a fim de dar ao pensamento momentâneo uma idéia de continuidade, no entanto em relação a esta pode ser feito um recorte momentâneo. Isso permite, por exemplo, que as vozes do poder estejam em uma forma disfarçada e oculta, mas ativas e intensamente ideológicas.

Entretanto, a relação entre prática discursiva e social não é estática. Há de se ousar, de transgredir. E qualquer mudança implica o cruzamento de fronteiras, que abalam as convenções existentes. É preciso entender que tudo se organiza e ocorre em processos de mudança social, pois nada se dá isoladamente. Uma mudança de prática social desloca-se no tempo e no espaço para uma mudança de prática discursiva, que, por fim, chega à reversão do texto. Mas certamente o caminho inverso é mais conservador. O texto só muda a prática discursiva se esta estiver sensibilizada pela prática social. As mudanças ocorrem como a

trama de uma rede de pescador, em que um nó deve estar obrigatoriamente ligado a outro. Pode ser o espaço-acontecimento em que um novo feminino se instaure na música popular brasileira, a qual já foi arena de tantas discussões e formulações.

Está no texto, que surge do confronto de formações discursivas, a possibilidade de marcar esse novo território. Não espero considerar apenas as afirmações ou negações, mas tudo aquilo que permita ao texto construir nova (in)formação. Neste sentido, Silva (2000) entende:

(...) chega-se ao papel fundamental da linguagem figurada: permitir ao texto a complexidade de sentidos, ora determinados pelo meio, ora pela história, ora pelo indivíduo que se faz leitor competente.(...) As metáforas que buscam enfatizar os processos que complicam e subvertem a identidade que querem enfatizar - em contraste com o processo que tenta fixá-las - aquilo que trabalha para contrapor-se à tendência e essencializá-las. (SILVA, 2000, p.86)

Questionar aquilo que existe, ou aquilo em que nos fizeram acreditar, torna-se minha função nesse texto. Logo, mexo em algumas estruturas enraizadas, de acordo com o pensamento social, assim como em minha postura enquanto um pretense leitor crítico. Dessa forma, ler as metáforas nos textos aos quais me proponho torna-se um desafio acalentador em alguns momentos. Em outros, aterrorizante, pois desinstalam meus compartimentos de compreensão sobre o que é ou o que era identidade do ser. Essa assume novo status velho, o de estar, o de ser uma “eterna construção”, em desalinho com as determinações ensinadas (assimiladas) em uma formação judaico-cristã.

Compreender, ou pelo menos enxergar um caminho de percepção da identidade, faz-se primordial, para (re)compor a construção do ser/estar no espaço social.

A possibilidade de “cruzar fronteiras” e de “estar na fronteira”, de ter uma identidade ambígua é, entretanto, ao mesmo tempo uma demonstração do caráter “artificialmente” imposto das identidades fixas. O “cruzamento de fronteiras” e o cultivo propositado de identidades ambíguas é, entretanto,

ao mesmo tempo uma poderosa estratégia política de questionamento das operações de fixação da identidade. (SILVA, 2000, p. 89)

A identidade só pode existir se for considerada a diferença, uma vez que esta é responsável por constituir aquela e vice-versa. Essa relação antitética baliza o “bem-estar” entre aquilo que é considerado socialmente aceitável. Creio que a identidade nos permite forjar uma pluralidade de performances, como declara Silva,

Para a teoria cultural contemporânea, a identidade e a diferença estão estritamente associadas a sistemas de representação.(...) É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. (SILVA, 2000, p. 89,91)

Sua afirmação a respeito do poder é clara, pois aquele que estabelecer uma representação efetiva poderá, também, estabelecer a definição da identidade. Nesse jogo de interesses “triumfa” a representação de identidade mais adequada a um conjunto de pensamento social. Conseqüentemente, discordar do pré-estabelecido sempre tem seu preço, um valor acordado pelo senso comum da sociedade, porque, algumas vezes, a identidade funciona como a armadura de um cavaleiro medievo, protege do ataque, mas limita os movimentos. Assim, o resultado não pode ser analisado em um momento estanque, ou visto como uma simples derrota ou vitória. A identidade não é construída dentro do realismo mágico ou por ele, mas também não pode prescindir dele. Creio que exista um espaço convivência entre “isto” que é real e “aquilo” que se pode tornar real. Vista por este ângulo, a identidade está no devir.

2.4 A MULHER NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Nas mais distintas vertentes da criação estética, a mulher vem assumindo uma performance paralela à do homem. Nos meios de comunicação de massa, a música determina-se como um veículo que chega a todos sem distinção, mas fazendo isto de forma concreta. No final do século XIX, Chiquinha Gonzaga, a compositora pioneira, entra no cenário musical com “Ô abre alas”, a pedido do cordão Rosa de Ouro para o carnaval de 1899. O casamento de Chiquinha com a música popular marca a abertura de um modo de reestruturar a composição musical. Até então, o pensar, o produzir e o agradar estético eram um monopólio masculino.

A autora cria a primeira marcha de carnaval registrada, que só seria retomada vinte anos mais tarde pelo “ragtime” e pelas “big-bands”. A composição, que tinha por objetivo acabar com o caos do carnaval, foi inspirada na marcha cadenciada dos negros nas passeatas, enquanto desfilavam cantando suas músicas bárbaras. Usando um mote -- “*Ó abre alas/ Que eu quero passar/ Eu sou da lira/ Não posso negar*”, a autora marca no texto a entrada da mulher na criação artística musical, embora fosse muito difícil aceitar uma mulher da lira, da boemia, da diversão, características enfaticamente masculinas.

Tem-se um intervalo da presença marcadamente forte da mulher no cenário musical até chegarmos à era do rádio. Nessa década de trinta, surgem nomes com Carmem Miranda, Araci de Almeida e as irmãs Dircinha e Linda Batista. Excelentes intérpretes, não autoras. A manutenção da criação continua na dominação do homem. É o gênero masculino que continua enxergando a mulher do ponto de vista do homem, e apresentando à mulher esse olhar viciado e normalizado, em que ela se reconhece. Das marchinhas de quarenta e cinquenta, destacam-se *Nega do cabelo duro* e *Amélia*, de Mário Lago e Ataulfo Alves, em que aparecem construções de uma mulher adequada à demanda do gênero masculino.

A música popular teve um prodigioso número de rainhas do rádio, todas intérpretes. Em cinquenta temos a Bossa Nova, a concorrente econômica do jazz americano, com o seu “papa” João Gilberto e com o maestro Carlos Jobim. Ainda tem-se a presença fortíssima do poeta Vinícius de Moraes. Todos cantam a mulher, a partir das construções que a hegemonia masculina fez vigorar. Suas letras até podiam ser tomadas por empréstimo por mulheres intérpretes. Mas materialmente continuavam apresentando a construção da mulher segundo o homem.

Em sessenta, entra-se no período dos festivais de música popular. E todas as preocupações de identidade diferenciada cedem seu espaço para uma preocupação geral: as manifestações ideológicas de censura por parte do governo brasileiro. Alguns músicos individuais ou grupos têm maior notoriedade. No final dessa década, “Os mutantes” são irreverentes o suficiente para assumir um espaço no cenário musical brasileiro.

Até aqui já se têm fortes presenças femininas: Elis Regina, Wanderléa e Rita Lee, que merece um espaço especial. Com o advento da tropicália, insurgem sentimentos nacionalistas, que buscam a determinação da identidade. Em setenta e quatro, os “Secos e Molhados” com suas caras pintadas apresentam a representação de um novo gênero. Mas é o trabalho musical de Rita Lee que atravessa gerações.

Compositora, interprete, atriz, radialista, entrevistadora, entre outros, são os tantos atributos de Rita Lee, que há cerca de quarenta anos integra o cenário musical brasileiro. Como filha legítima do movimento tropicalista, Rita abusa da irreverência e da ousadia. Em 1967, integrando o grupo Os Mutantes, acompanha Gilberto Gil na apresentação de *Domingo no parque* no III Festival de Música Popular Brasileira da Record. Trajando um vestido de noiva e um par de tênis velho, ao estilo Leila Diniz, a imagem de Rita Lee marca a inovação em um período de “retidão” – Regime Militar.

O comportamento da mulher, durante e pós-ditadura, no Brasil, mistura-se à própria história musical de Rita Lee. No LP “Tutti-Frutti”, lançado em 1975, pela gravadora Poligram, encontra-se *Ovelha Negra*. Nesse “hit”, que embala gerações, materializa-se uma nova visão sobre a mulher na performance de filha: não corresponder ao padrão determinado pelo bem-estar social, “desrespeitando” seu papel na família. Levar uma vida sossegada, gostar de sombra e água fresca são papéis não atribuídos à mulher na célula familiar por um contingente histórico. A ela, sempre coube prover as necessidades dos demais integrantes daquele núcleo, trabalhando quando outros descansavam. No espaço doméstico, a mulher é “atividade”, enquanto o homem, “descanso”.

Assim, quando se ouve a voz do pai: “Filha / Você é a ovelha negra da família / Agora é hora de você assumir / E sumir”, ouve-se a voz da “autoridade normativa” dos ditames sociais, que prescrevem o comportamento, o certo e o errado, o aceitável e o inaceitável ou o errado, aceitável quando conveniente. Nesta letra, instaura-se uma mulher diferente da convencional, da “obediente”. No entanto, ela não pode nem deve coexistir em um espaço, metaforizado pela “autoridade do pai”, do masculino que expressa poder.

A dubiedade presente nos versos “Meu Deus, quanto tempo / Eu passei sem saber?” permite supor que o eu lírico feminino julgue que a “verdade desconhecida” seja a possibilidade de desempenhar um papel-privilégio do homem, ou seja, desfrutar de sombra e água fresca. Por conseguinte, nesse jogo de interesses antagônicos, instituídos pelo poder do pai dentro do espaço doméstico -- lar --, e pelo da filha, de desacomodar a atuação dela, segundo o padrão comportamental, a mulher assume novas atitudes frente a deliberação do homem: procura encontrar-se, assumir e sumir, realidades pouco marcadas no universo feminino. Considerando-se Bourdieu, em *A Dominação Masculina*, o espaço da mulher é interior, a casa, o dominado; não se lhe atribuindo, pois, a possibilidade de ocupar o espaço

externo, ou seja, abandonar a casa, ou simplesmente dela partir, isso já seria visto como uma transgressão.

Encontra-se essa idéia em *Ovelha Negra*, canção de Rita Lee:

*Ovelha negra da família
Não vais mais voltar
Não!
Vai sumir!*

A idéia de partir, de abandonar o convívio familiar era possível ao homem-ação, para conhecer ou “ganhar o mundo”. Todavia, inscreve-se, no universo do texto, essa caracterização da mulher.

Na década de oitenta, a emissora de tevê Rede Globo leva ao ar um programa destinado ao público feminino, *Tevê Mulher*, todas as manhãs de segunda a sexta-feira. Abria-se um novo espaço de discussão para a mulher brasileira, ou mais precisamente para a mulher brasileira dona-de-casa, a única que poderia assisti-lo no horário em que era transmitido. A abertura e as chamadas desse programa tinham como tema *Cor-de-rosa choque*, de Rita Lee e Roberto de Carvalho.

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

O texto poético já apresenta outra forma de feminino para a sociedade brasileira. Uma identidade herdada como “sexo frágil”, mas outra construída como mulher que não foge à luta, despindo-se antagonicamente do invólucro da fragilidade. Ainda, tem-se uma leve destituição do papel sexual: entretanto não se pode ler a sua negação, pois “nem só de cama vive a mulher”, ou seja, além dela, a cama, uma metáfora para sexo, existem outras tantas coisas das quais a mulher precisa. Isso, todavia, não nega a mulher como um ser social e fisiológico, lembrando, ainda, que a primeira imagem da mulher, presente no texto, é a de Eva, a “traidora” que busca conhecimento, mas “mãe de todos”.

No jogo de palavras usado pela autora, destaca-se cor-de-rosa choque, uma convenção social do feminino, ou ainda do “feminino mais feminino”, seguindo um modelo “boneca Barbie”. Contudo, há um feminino desperto, atento a uma provocação e pronto ao revide, que é choque. Pode-se, pois, pensar em uma mulher demarcando seu lócus. Assim, a figura de “Eva” pontua a dualidade, significando a sensibilidade do ser humano e seu elemento irracional. São as faces presentes em único espaço corporal, “a bela e a fera”, como se à mulher essas performances não coubessem em um mesmo instante. Ora ela pode ser bela, ora agressiva, mas nunca as duas coisas ao mesmo tempo. A agressividade implica força, ou virilidade, afastando-se do modelo feminino passivo de atuação da mulher na sociedade – espera e resignação.

Além disso, no verso “um certo sorriso de quem nada quer”, é possível também ler a presença da Madona, de Leonardo Da Vinci, pois o sorriso de Monalisa ainda hoje é uma incógnita. Ou, ainda, lê-se, por intermédio desse sorriso, a dissimulação feminina tão disseminada em algumas obras de Machado de Assis, a exemplo do comportamento das personagens Capitolina, Sofia e Conceição das respectivas narrativas Dom Casmurro, Quincas Borba e Missa do Galo. Creio que sempre, da mulher, se espera a “transparência” de um comportamento irreprovável. Por conseguinte, “um certo sorriso” não é a mensagem aprovada pela sociedade, não corresponde ao código do bom comportamento feminino. Entretanto, essa é a face assumida pela mulher na voz, no jeito e na visão da autora. Em *Cor de rosa choque*, Rita apresenta-nos:

*Mulher é bicho esquisito
Todo mês sangra
Um sexto sentido maior que a razão
Gata borralheira, você é princesa
Dondoca é uma espécie em extinção*

Há um cruzamento de identidades determinando o que é ou o que pode vir a ser a mulher dentro aparato social. A princípio enquadrada como animal mamífero, depois, devido ao sexto

sentido, como “bruxa” da idade média e, por fim, como uma personagem esférica de um conto infantil, a qual vive situações extremas, amparadas pela magia. Mas é preciso voltar à década de oitenta e lembrar que a “gata borralheira”, a quem o eu lírico se refere, é a mulher espectadora de um programa de tevê da maior emissora do País e, ainda, que os anos oitenta foram marcados pela abertura política, por uma tentativa de rever o papel da mulher na sociedade brasileira, a exemplo do que já acontecera em outros lugares, onde a concepção a respeito do feminino e da liberdade entrou em colapso e obrigatoriamente teve que ser revista.

Mais uma vez a polarização social homem-mulher atua na carreira da artista. Quando foi convidada a deixar a primeira banda que integrava, Os Mutantes, os críticos julgavam que, sem os irmãos Baptista, Sérgio e Arnaldo, considerados instrumentistas de alto calibre e os responsáveis pelo som do grupo, ela não chegaria a lugar algum. Contudo, Rita cria a banda Tutti-Frutti e, com ela, desenvolve projetos musicais que a colocam no principal cenário da música brasileira. “Os Mutantes faziam uma música psicodélica, experimental e de alta criatividade, mas não era rock’n’roll”, recorda Luiz Carlini³, guitarrista e dínamo musical da banda Tutti-Frutti.

Em 1976, grávida de três meses do pianista e guitarrista Roberto de Carvalho - que depois se tornaria seu maior parceiro artístico e seu marido até os dias de hoje - , Rita Lee foi condenada a um ano de prisão domiciliar por porte e uso de maconha. A cantora chegou a passar quinze dias na cadeia. Entretanto, isso não lhe rendeu a impopularidade desejada pelas autoridades. “A meninada não ligou quando fui presa, em minha própria casa, por drogas e até curtiu meu show depois que saí da cadeia, vestida de presidiária. Quando entrei em cena, jogaram muitos baseados no palco”⁴, declarou ela quatro anos depois. O fato é que, na época, ela recebeu mais cartas de solidariedade do que em qualquer fase anterior de sua carreira.

³ Em declaração à Super Interessante, em edição especial “História do Rock Brasileiro Anos 70”, volume 2, p. 74.

⁴ Idem 1, p. 74.

Mesmo com tantos obstáculos, a fase com o Tutti-Frutti foi muito importante para a carreira da cantora. De 1974 a 1978, ela gravou cinco álbuns com o grupo, sendo pelo menos três (Fruto Proibido, Entradas e Bandeiras e Babilônia) verdadeiros marcos do rock brasileiro. Nesse momento havia no Brasil a influência do chamado rock progressivo ao estilo da banda Yes, enquanto o Tutti-Frutti estava focado nos Rolling Stones, um som mais dançante que progressivo. Os interesses da banda em que Rita era vocal entram em choque e ocorre a ruptura do grupo. Em uma entrevista concedida à revista *Veja* de 12 de setembro de 1979, Rita declarou: “O pessoal não se sentia muito bem tendo uma mulher à frente”⁵. Por “pessoal” entenda-se integrantes da banda Tutti-Fruitti, que até 1973 chamava-se Lisergia, composta apenas por homens. Mesmo em um ambiente de oposição ao cânone social, houve espaço para que diferenças fossem marcadas.

Rita entra no cenário musical da década de 80 com um “pop debochado”, e sua parceria com Roberto inaugurou a fase de maior êxito comercial. Ainda em 1979, foi lançado *Rita Lee*, primeiro disco da cantora ao lado do marido. Daí por diante, Rita recebe o título de rainha do rock e mantém-se nessa posição por meio de soft rocks e baladas. Suas composições encontraram espaço na preferência daqueles que gostam de músicas de qualidade. E, com seu jeito irônico, Rita cria e interpreta músicas que vão ao encontro da mulher, sendo que, em algumas delas, tem-se um eu lírico formatado pelas delimitações sociais que regem e organizam o corpo social.

Uma das composições de autora que merece destaque é *Pagu*, título que remete à modernista da “2ª denteção” -- como afirma Augusto de Campos -- Patrícia Galvão, um verdadeiro comportamento de mulher à frente de seu tempo. Sua atuação política junto ao PCB (Partido Comunista Brasileiro) rendeu-lhe, além da prisão, maior prestígio nos meios

⁵ Idem, p. 75.

intelectuais e artísticos. Pode-se afirmar que a Pagu do modernismo teve uma vida belicosa.

No entanto, não menos diferente é a Pagu, de Rita, uma Pagu vivencial:

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

Nos oitenta, foi a vez das bandas de transição e consolidação do bom gosto musical. A década de noventa traz ao cenário musical Cássia Eller, dona de um estilo nada convencional. Sua imagem foge à identidade do feminino marcado como diva, mas seu talento sobrepõe-se à dominação masculina, e Cássia se instala na preferência nacional. Suas transgressões ao conceito masculino do que é ser feminino parecem não abalar sua carreira. Certamente Cássia Eller teria muito mais contribuições, que a forjaram, para emprestar à sociedade. Sua morte prematura interrompeu não apenas uma brilhante carreira, mas a presença, na mídia de massa, da construção de um feminino não imposto pelas construções históricas. Neste novo milênio, Ana Carolina, cantora mineira, recebe a “faixa” de Eller. Seu timbre grave e suas letras inquietantes inscrevem um feminino no discurso, um feminino que já existe na prática discursiva de uma forma muito latente, envergonhada, mas sólida e carente de apreciações não viciadas e maneiristas.

3. O DISCURSO EM ANA CAROLINA

A escolha pelas letras de Ana Carolina, além de ser marcada por uma relação afetiva, deu-se pelo espaço assumido por ela na mídia nos últimos anos. Uma voz forte, marcante. Uma energia de palco não menos diferente. Entretanto, anterior às avaliações pessoais, está a qualidade da poeta e imprescindível capacidade de ousar, a qual, como afirma Votre, é capaz de instituir uma mudança:

Toda nova teoria se concebe, assim, como uma ferramenta que funciona melhor, para certos fins, do que as ferramentas disponíveis. O mesmo se diga do poeta, que encontra certas ferramentas que lhe possibilitam escrever poemas que não são apenas variações sobre os poemas de seus precursores. O que importa “é mudar aquilo que queremos fazer e mudar aquilo que pensamos que somos” (VOTRE. 2002, p. 101)

Em “Estampado”, 2003, Ana Carolina assina a maior parte das canções do CD. Entre as construções poéticas dessa obra, destaco aquelas com as quais trabalharei, em alguns momentos fora do texto, buscando aquilo que o sustenta, ou as outras vozes, nele manifestadas, mas, em outros momentos, dentro dele para ver as marcas de implícito em: *Pra rua me levar, Elevador, Não fale desse jeito, É mágoa, hora da virada, Encostar na tua e Vox populi*. Creio que Ana estabeleça uma subversão à ordem do que é considerado como binômio masculino-feminino, a partir das relações estabelecidas por nossa cultura. Ainda, segundo Votre, o poeta assume uma condição diferenciada na instituição dos valores sociais:

O poeta forte e o revolucionário utópico são os novos heróis da sociedade. São pessoas que encontram palavras imagéticas que movem, comovem, causam arrepió, abrem novas alternativas de dizer, e redescrivem o mundo. (VOTRE, 2002. p. 102)

Ana Carolina pode ser considerada uma poeta nessa condição, pois em suas letras apresenta uma tomada de atitude, pouco observada em outras autoras. No entanto, há de se considerar

que a sociedade também foi atravessada por uma revisão de valores, nos últimos anos, de posicionamentos de discurso e de valores de identidade, conforme Gondar:

...a identidade aparece como uma noção da qual nós não podemos nos acercar ingenuamente, como uma noção da qual nós não podemos nos aproximar, sem alguma precaução, sem um mínimo de suspeita. Os trabalhos partem do pressuposto de que, com relação à identidade, não há 'em si', ou seja, não há uma identidade pronta acabada, estabelecida a priori. A identidade aparece, ao contrário, como construída, ou melhor em constante processo de construção e de reconstrução. O outro ponto de convergência (...) diz respeito ao foco a partir do qual essa construção será pensada: ela se realiza a partir da linguagem. (GONDAR, 2002. p. 109)

É justamente com esse olhar não ingênuo que desejo observar as letras de autora, buscando as pistas deixadas por ela, ou impressas pelas transformações que marcam a sociedade, da qual ela se faz porta-voz intencionalmente ou não. Lembrando, também, que até as marcas que não se inscrevem em seus textos podem ser consideradas.

3.1 A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO EM ANA CAROLINA

A literatura brasileira do final do século XIX manifestou tendências naturalistas como uma resposta ou uma indagação às transformações do mundo. Sua caracterização científicista dá uma atenção especial ao espaço dentro de um modelo darwinista. O meio assume o papel de uma personagem, sendo muito mais do que um constituinte da narrativa, uma vez que determina comportamentos, que estabelece rupturas internas nas personagens, permitindo-lhes uma alteração comportamental, na maioria das vezes, fazendo com que o “caminho reto”, trilhado por ela, seja destituído de importância em prol do triunfo do meio. Deve-se entender esse espaço como externo, como público, de compartilhamento para a sociedade, mesmo em uma que seja excludente. Assim, o espaço público pode ser visto como um compartilhamento ou uma exclusão.

Trata-se de um espaço simbólico, onde se opõem e se respondem os discursos, na sua maioria contraditórios, dos agentes políticos, sociais, religiosos, culturais, intelectuais, que constituem uma sociedade. É, portanto, antes de mais, um espaço simbólico, que requer, para se formar tempo, um vocabulário e valores comuns, um reconhecimento mútuo das legitimidades; uma visão suficientemente próxima das coisas para discutir, contrapor, deliberar. Não se decreta a existência de um espaço público da mesma maneira que se organizam eleições, sendo ambos exemplos de democracia. Constata-se a sua existência. O espaço público não é da ordem da vontade. Simboliza, simplesmente, a realidade de uma democracia em ação, ou a expressão contraditória das informações, das opiniões, dos interesses e das ideologias. Constitui o laço político que liga milhões de cidadãos anônimos, dando-lhes a sensação de participar efetivamente na política. Se é que é possível instituir voluntariamente a liberdade de opinião, a liberdade de imprensa, a publicidade das decisões políticas, o mesmo não basta para criar um espaço público. É preciso recordar que o modelo democrático pluralista que, desde os anos 1980, é objeto de um consenso na Europa como nunca antes o havia sido na História, foi considerado entre 1930 e hoje, e sobretudo entre 1947 e 1977 devido ao peso do marxismo, à Guerra Fria e às oposições ideológicas, como um conceito de direita. Opunha-se a democracia formal, burguesa, à democracia real, mais ou menos socialista. E nesta batalha ideológica amarga, ninguém falava de espaço público. As palavras dominantes do vocabulário político eram: poder, conflitos, contradição, interesses de classe, alienação, ideologia.

O espaço público pressupõe, pelo contrário, a existência de indivíduos mais ou menos autônomos, capazes de formar a sua própria opinião, não alienados aos discursos dominantes, acreditando nas idéias e na argumentação e não apenas no confronto físico. Esta idéia de formação de opiniões através das informações e dos valores e, em seguida, da sua discussão, pressupõe também que os indivíduos sejam relativamente autônomos em relação aos partidos

políticos para poderem formar a sua própria opinião. Numa palavra, com o conceito de espaço público é a legitimidade das palavras que se impõem sobre a dos muros, das vanguardas e dos sujeitos da História. É a idéia de um reconhecimento do outro e não a sua redução ao estatuto de “sujeito alienado”. Mas o espaço público tornou-se uma palavra da moda por uma outra razão, menos política que sociológica, reforçando-se ambas e tendo ligações uma com a outra. O espaço público também é o resultado do movimento de emancipação que consistiu em valorizar a liberdade individual e tudo o que é público, sobre o “privado”, identificado com o domínio dos interditos de antigamente e com as tradições. Defender o privado era, afinal, defender as regras, as convenções, as tradições; era ser conservador. E deu-se, assim, um encontro entre dois movimentos relativamente diferentes: um a favor da liberdade individual, logo, de uma certa capacidade para mostrar publicamente aquilo que se é, e o movimento democrático, que favorecia também a idéia de publicidade contra a de segredo e de interdito. Foi valorizado, de ambos os lados, o que era “público”.

No âmbito das relações de gênero, como vimos, o espaço público (a rua, a voz, a “publicação”) foi, ao longo da história, naturalizado como masculino. Na economia de bens simbólicos analisada por Pierre Bourdieu:

O mundo social funciona (em graus diferentes, segundo as áreas) como um mercado de bens simbólicos dominado pela visão masculina: ser, quando se trata de mulheres, é, como vimos, ser percebido, e percebido pelo olhar masculino, ou por um olhar marcado pelas categorias masculinas – as que entram em ação, mesmo sem conseguir enunciá-las explicitamente, quando se elogia uma obra de mulher por ser ‘feminina’, ou, ao contrário, ‘ não ser em absoluto feminina’. Ser ‘feminina’ é essencialmente evitar todas as propriedades e práticas que podem funcionar como sinais de virilidade; e dizer de uma mulher de poder que ela é ‘muito feminina’ não é mais que um modo sutil de negar-lhe qualquer direito a este atributo caracteristicamente masculino que é o poder. (BOURDIEU, 2003 p. 118)

Parece, então, que esse mercado de bens simbólicos permite uma aparente liberdade ao feminino, mas há interesses que regem essa relação, pois está implícita uma submissão diligente à dominação masculina.

Em seu livro *A Poética do Espaço* (1989), o filósofo francês Gaston Bachelard procedendo a uma específica análise de espaços e lugares, ou a uma topoanálise, como seria correto dizer-se, cria uma reflexão singular a que chama "Poética do Espaço". Ao falar de poética do espaço, Bachelard revela a intenção de dar à palavra a missão de elevar o objeto de sua análise, os lugares e os espaços, ao nível poético do devaneio. A fim de que isso seja possível, Bachelard apela para o serviço da imaginação, a faculdade humana por vezes esquecida que pode fazer nascer, renascer e criar novas formas de vida e de interioridade, dando às coisas o lastro humano que elas não ostentam quando ficam penando em sua material solidão. O autor mostra que há poesia nos principais espaços preferidos pelo homem. Na casa, no sótão, no porão. Numa simples gaveta. Num cofre. Num armário. Ele busca a poesia do ninho e da concha, do cantinho da casa, da miniatura, do grande e do pequeno, e, sobretudo, na imensidão íntima que ressoa em seu interior.

O autor de *A Poética do Espaço* tem a capacidade de nos mostrar a fenomenologia do homem e sua relação com o mundo por meio de análises de textos que mostram que há poesia dentro do ser humano e à sua volta. Poesia profunda de sentido de relação metafísica e psicológica. Poesia que pode e deve ser participada pelos seres humanos atentos, sensíveis, imaginativos e abertos ao devaneio. Segundo ele, as coisas do cotidiano deverão ser redimidas pela atenção, pela nova significação que a elas devemos dar. Deverão ser vistas em sua profundidade. E entre elas, as mais usuais, as mais íntimas, aquelas que fazem parte de nosso cotidiano e que se relacionam profundamente com nossa vida social, pessoal e psicológica. Há formas que acariciamos simplesmente. Mas há símbolos a que damos profundidade e que nos oferecem, em troca, poeticidade, sensibilidade, intimidade. Formas e

símbolos que admiramos com nossa imaginação e com nosso devaneio a serviço de uma fantasia sequiosa de intimidade. A sociedade contemporânea e seus indivíduos vivem hoje em enorme solidão. Em parte porque fazem de sua aventura humana no mundo uma mera experiência mercantilista do ter, do possuir e do consumir. Uma dimensão ontológica do ser com todas as implicações filosóficas e fenomenológicas do conhecimento dar-lhes-iam outra qualidade de vida, certamente. A poeticidade, o devaneio e o cogito do sonhador em dimensões de sentido, da maneira com que se apresentam nas proposições de Gaston Bachelard, elevam a consciência e a alegria do viver. Transparece na filosofia otimista de Bachelard a evidência de que o ser solitário pode descobrir a qualquer momento a voz do acolhimento em espaços próximos assim como o sentido da vida em símbolos que ele manipula no dia-a-dia.

Um espaço que sempre integrou o aspecto social é o meio externo, àquele a que é relegado o status de público - a rua. É nela que grande parte da MPB e da música popular em geral tem demarcado seu espaço, através de uma série de criações dos mais diversos autores, que se filiam à “autoridade” da rua. Ambiente apropriado às discussões e polaridades, um espaço para conflitos concretos aos olhos ou pertencentes ao campo do pensamento. Mas, acima de tudo, um espaço de sólidas construções espaciais ou cristalizadas. E é justamente a respeito dessas construções que a MPB e o espaço público se aglutinam em busca daquilo que lhes permita uma identidade de independência. Entretanto, idiosincrasias, no meio desse aparato social, dificilmente terão uma possibilidade de manutenção, não se vê o pessoal desse lugar, mas aquilo que possa se identificar com o grupo, que o represente ou que se oponha a ele. Ou ainda, levar ao espaço público decisões “pessoais” seria “colocar em xeque” o aparato social, mesmo que elas sejam representativas de uma parcela considerável de indivíduos silenciosos e silenciados.

A rua aparece-nos como o espaço, por excelência, da democracia, como a caracterizadora das grandes manifestações. Pois, é nesse espaço determinado que os desfiles acontecem, quer sejam para homenagear a pátria, quer para festejar a festa profana – carnaval - , quer para comemorar o Dia do Orgulho Gay, quer para manifestar-se contra a violência nos grandes ou pequenos centros. Mas é nesse espaço de convivência e isolamento que os confrontos tomam forma e assumem configurações sociais. A rua pode ser considerada a exposição do sentimento, ou simplesmente uma tentativa de fazê-lo aparecer aos olhos dos outros. Como exemplo disso, em *Serenata Sintética*, o poeta Cassiano Ricardo utiliza-se desse espaço público a fim de que o sentimento do sujeito poético de seu texto possa se fazer manifesto através de uma linguagem enxuta em versos de única sílaba poética. Assim, Cassiano Ricardo cria o espaço externo,

*Lua
Morta*

*Rua
Torta*

*Tua
Porta*

Assim, a rua aparece como o “compartilhado”, como o território onde se torna possível desnudar sentimentos passionais, enquanto a porta esconde a “amada”, aquela que se esconde ou se protege na espaço da casa, do lar ou da família. Moreira da Silva e Ribeiro Cunha, autores do período áureo do samba, dividem a autoria de uma composição intitulada “*Na subida do morro*”. Nela, percebe-se o quanto a rua é um espaço dominado pelo masculino, com sua pseudo autoridade e a exposição de sua força. É assim que, nesse samba de breque, os autores apresentam o “poder” do masculino:

*Na subida do morro, me contaram
Que você bateu na minha nega
Isto não é direito
Bater numa mulher que não é sua*

*Deixou a nega quase crua
No meio da rua*

Ocorre, nesse texto, a manifestação de um sujeito poético de voz masculina que se opõe a outro, enquanto a mulher é relegada à coisificação e a uma situação de posse, como ser possuído. Em alguns momentos, ousar ocupar esse espaço, ou simplesmente usufruir dele, pode ser uma aventura perigosa. À mulher, conforme vimos em Bourdieu, foi imposto o espaço interno, a casa. Ao tentar romper essas barreiras imaginárias, o feminino depara-se com um pensamento consolidado em muitas décadas. Em *Ovelha Negra*, Rita Lee ilustra esse universo digladiador, pois o fato de não corresponder à expectativa do pai-sociedade é “razão suficiente”, ao modelo de *Candide*, de Voltaire, para que a filha não se moldure ao “padrão” do interno, do domínio masculino. Assim, o feminino transgressor parece ter a necessidade de ir ou de ser levado para a rua, uma vez que no ambiente interno não há mais espaço disponível para ele. Estabelece-se, pois, uma aproximação com o mito de Lilith e com o de Eva, já que ambas, em culturas religiosas distintas, foram transgressoras da vontade de Deus, que privilegiava o masculino, manifestado pela imagem de Adão (SICUTERI, 1985). O castigo imposto a elas foi a expulsão do paraíso, um espaço não público e controlado por esse Deus onipotente - ou prepotente. Parece, assim, que mulheres cujo comportamento seja “reprovável” devam abandonar o espaço interno para buscar a rua, onde poderão se manifestar ou ser aquilo - elas mesmas, a manifestação de suas identidades.

Em *Estampado*, Ana Carolina faz referência especificamente à rua em três composições: *É mágoa*, *Pra rua me levar* e *Encostar na tua*. Em todos os textos, a rua aparece como o pano de fundo, ou como um espaço não pertencente ao eu lírico, onde a noção de “público” e de “exposição” tornam-se amalgamadas. Em “É mágoa”, se assumirmos que o eu lírico é feminino (o que podemos fazer pela tradição naturalizada de que é a mulher quem sofre e chora por amor), constatamos uma inversão dos espaços público e privado. Em

primeiro lugar, é a mulher que “sai por aí” e que acaba chegando à janela do(a) amado(a) – “*Mas é que até a minha solidão tava na dela*”. É o eu lírico feminino que procura “uma contramão”, um sentido proibido ao fluxo social, ou, ainda, a posição contrária ao que foi estabelecido. É o feminino não convencionalizado que procura “algo-identidade” distante de onde se está ou se vive. Em segundo lugar, há uma agressividade incomum ao feminino - *três pedras na mão, era pra te acertar, a minha raiva* - , uma vez que a ele sempre foi atribuída uma imagem de controle e submissão, assim um comportamento diferenciado deve ser desvelador de outra dinâmica social, instaurando um outro eu feminino. Da mesma forma, em *Elevador (livro do esquecimento)*, há essa relação de força: “*Eu tenho coragem, já tô de saída*”, “*Eu subo bem alto pra gritar...*”, “*Então me lanço, me atiro, em frente ao seu carro/ E aí você decide se guerra ou perdão*”, um eu lírico feminino sofrendo por amor, mas buscando o espaço externo para evidenciar esse sentimento; sem, no entanto, buscar a imagem da vítima, que se cristaliza no feminino condicionado. Ao contrário das determinações sociais, Ana Carolina constrói a imagem de um eu lírico feminino provido de uma força motriz capaz de alterar instituições comportamentais estigmatizadas como femininas ou masculinas, buscando, para isso, o espaço externo, comum à sociedade.

Podemos, também, perceber algumas importantes contradições. Mesmo que essa rua, de *É mágoa*, se enquadre no conceito de espaço público, ela é demarcada por um pronome adjetivo possessivo que exclui o eu lírico, notificando que o espaço é de outro, é o público não compartilhado. Mesmo assim esse é o espaço em que algumas alterações sociais tomam corpo e fazem-se, então, identidade, ou renovam-se: “*Se eu for embora, não sou mais eu*”. Nesse verso há concretamente a possibilidade de mudança, o gládio entre uma e outra identidade, ocorrendo o prevalecimento da identidade do devir: “*E eu vou embora/ Adeus*”, o feminino que toma atitude e parte, sem com isso assumir o status de “mulher pública”, pertencente, por uma demanda social, ao espaço externo.

Em “*Pra rua me levar*”, o “não” que inicia o primeiro verso - “*Não vou viver como alguém que só espera um novo amor*” - pode ser lido como a negação de um feminino tradicional, que segue o modelo de Penélope - passividade e espera condensadas na imagem feminina. E, no segundo verso, “Há outras coisas no caminho aonde eu vou”, ocorre a sugestão da diferença, “outras coisas”, não as habituais. Essa mesma oposição entre esperar e ir embora cria uma das ambigüidades que caracterizam “*Elevador (o livro do esquecimento)*”, já que a espera é uma tradição literária voltada à mulher, a exemplo das mulheres de *O Continente I*, de Érico Veríssimo, como se retrata a respeito da personagem Bibiana, no tomo Um Certo Capitão Rodrigo:

Só duma coisa tinha certeza: Rodrigo estava morto e rei nenhum, santo nenhum, deus nenhum podia fazê-lo ressuscitar. Outra verdade poderosa era de que ela tinha dois filhos e havia de criá-los direito, nem que tivesse que de suar sangue e comer sopa de pedra. O pai convidava-a a voltar para casa. Mas ela queria ficar onde estava. Era o seu lar, o lugar onde tinha sido feliz com o marido.[...]Podiam dizer o que quisessem, mas a verdade era que o Cap. Cambará tinha voltado para casa. (VERÍSSIMO, 2000. p. 309)

Essa é a tradição da espera, um senso construído como comum para o feminino e, com o qual, o texto poético de Ana Carolina vem romper. Para a personagem Bibiana, de Veríssimo, era indiscutível a segurança e a necessidade da casa, para cumprir o papel social, naturalizado ao feminino: a maternidade, a guardiã do lar. Essa, ainda, associada ao sofrimento: “*suar sangue e comer sopa de pedra*”, dentro de outro modelo instituído ao feminino pela MPB, Amélia, a mulher de verdade. Entretanto, para a autora, o feminino, diferente daquele preso ao lar, ao espaço interno, não somente frequenta o espaço público, como o constrói, em “*Pra Rua Me Levar*”, com seu olhar: “*Já sei olhar o rio por onde a rua passa*”. É o feminino que, ao lançar um novo olhar para o que lhe cerca, dá-se novo nascimento, permite-se ver, saber, como se antes a consciência não lhe fosse um atributo aceitável.

“*Já sei olhar o rio por onde a rua passa*”, nesse verso, rua e rio se fundem para dar a noção de impermanência, de uma instabilidade como o movimento do rio atravessando o estático da rua e vice-versa. É o movimento opondo-se ao estático do observador, devido à idéia de um movimento não exercido pelo eu lírico, que se mostra passivo à ação desse rio-rua, já que assume uma posição paradoxal de espera: *Vou deixar a rua me levar*. A rua que “leva” pode configurar o “público” como o discurso dominante e determinante de ações aceitas socialmente. Ou não. Nessa “alegoria”, o rio ainda remete-nos ao caminho da indiferenciação ao chegar a seu destino, pois, quando as águas diferenciadas dos rios se unem, tem-se o uno, o indissociável desde que dentro de um padrão comportamental.

“*Outro tempo começou pra mim agora*”, assim encerram-se a segunda e quinta estrofes de “*Pra rua me levar*”. Mais uma vez, Ana ratifica esse feminino capaz de transformar a relação tempo-vida-atitude, dotado, ainda, de um distanciamento pouco comum à passionalidade feminina. Parece haver um não-dito, um implícito, que aguarda com cautela e criticidade, como a racionalização do sentimento, em “*Sem me precipitar e nem perder a hora*” e “*Palavras que aguardam o tempo exato pra falar*”.

Em “*Encostar na tua*”, ocorre a força ilocucionária de “*Eu quero*”, em que a intenção do eu lírico torna-se precisa, considerando que o sofrimento por amor tenha sido naturalizado como feminino. O eu lírico feminino assume-se como transgressor da ordem vigente sobre o comportamento da mulher: “*Eu quero te roubar pra mim/ Eu que não sei pedir nada*” e “*E saiba que forte eu sei chegar*”. “*Agora não vou mais mudar*”, certamente há componentes sociais que permeiam a construção desse discurso, como se fossem as permissões que a sociedade concede em um acordo tácito para que algo aconteça. Em “*Ovelha negra*”, o eu lírico feminino anuncia que a ovelha negra da família, o comportamento censurado, iria sumir. Entre o espaçamento temporal que separa as criações de Rita Lee e de Ana Carolina, certamente houve uma alteração comportamental na sociedade, o que permitiu que as

manifestações do feminino dentro de suas representações de gênero pudessem acontecer, ainda não totalmente livres, mas buscando um caminho para isso.

Se pensarmos as relações cantadas por Ana Carolina como heterossexuais, a rua, como o espaço público, poder-nos-ia indicar uma igualdade entre o masculino e o feminino, entretanto ela ratifica o afastamento entre eles. Estar na rua é o assumir de uma condição depreciada pela sociedade. Estar na rua, ou de uma forma mais ousada “ser rua”, implica assumir o “público”. Contudo, esse conceito não se aplica da mesma forma para os gêneros, aqui marcados apenas como masculino e feminino. “Homem público”, um homem ligado à política, ou homem de imagem pública. “Mulher pública” possui as mesmas determinações caracterizadoras do “homem público”, mas acrescenta-se o sentido de meretriz. O espaço externo não garante o mesmo status às manifestações de gênero. Em uma de suas acepções, a rua é denotada como o espaço da plebe, da ralé. Parece ser o masculino o único capaz de transitar nesse espaço público sem levantar uma série de questionamentos a seu respeito, até mesmo para saber se sua presença ali pode ser considerada procedente.

O masculino “é” no espaço, ele não o ocupa por ser a ausência de outro, mas por ser constantemente legitimado nesse espaço rua. Já o feminino precisa esgueirar-se ao máximo para que sua conduta passe incólume ou, se notada, dentro da expectativa instituída a seu respeito, e sobre a qual o feminino não foi consultado.

Há, entretanto, uma outra possibilidade: a de pensarmos em uma relação entre duas mulheres, o que pode ser corroborado por declarações da própria Ana Carolina em entrevista, cujo título era “*Sou bi. E daí?*”, veiculada pela revista *Veja*, em novembro de 2005. Neste caso, ou temos uma mulher assumindo o papel masculino, isto é, se identificando como homem – o que não afetaria muito as relações de gênero tradicionais – ou temos uma mulher se assumindo como feminina, mas ocupando um lugar diferente daquele que lhe é destinado (a rua e não a casa).

Buscando uma resposta no próprio universo da produção artística da compositora, podemos nos referir a “*Hoje eu tô sozinha*”, em que o feminino “acontece”. As alegorias presentes no texto para exteriorizar a mudança no feminino marcam-se no corpo, unhas e cabelos pintados de vermelho. Há um distanciamento da imagem da fragilidade, não são mais as morenas e as loiras, fadas ou sedutoras, que podem aparecer no imaginário, abre-se o espaço para essa mulher “ruiva”, que não cabe nem pode ser moldada na forma da “princesinha”. A mudança parece mais um ritual de transformação, em que obrigatoriamente o aspecto visual é responsável pela divulgação do que se passa fora, “*Parei de te esperar/ De enfeitar nosso barraco*”, e dentro do eu. Teremos, então, uma nova mulher, uma nova concepção de identidade que desmantela a tradição.

Entretanto, se considerarmos “*Vox populi*”, em que o eu lírico é masculino, vemos que a autora não nos fornece pistas coerentes para que se estabeleça uma certeza. Ana Carolina trabalha com ambigüidades de voz e de postura, pois não há apenas um conceito de ser homem e ser mulher, “mas há e houve vários conceitos de gênero ao longo da história, em diferentes culturas e até mesmo em uma dada sociedade, no mesmo momento histórico.” (MATOS, 1997 p. 38)

O que dificulta ainda mais nossa interpretação é o fato de Ana Carolina freqüentemente se utilizar de uma estratégia pouco comum na MPB: o apagamento de marcas de gênero, que passaremos a investigar na segunda parte deste capítulo.

3.2. APAGAMENTO E AMBIGÜIDADE

Em algumas de suas canções, Ana faz o apagamento de gênero, ou, ainda, uma prática de invisibilidade social. Conforme Giddens (1993), a modernidade atribuiu às mulheres o “domínio” do lar (e a subordinação a este), a criação e cuidado amoroso com os filhos. Associado a essas atribuições estaria o ideal do amor romântico. Este estabeleceria um

vínculo com o outro, que envolveria, além da atração sexual, intimidade (conhecimento profundo do outro) e complementação mútua. Como ideal, instaura uma busca pelo mesmo e simultaneamente uma narrativa do eu, sujeita a uma construção ativa individual, instrumentalizada pelos conhecimentos produzidos pela sociedade sobre si mesma (reflexividade institucional), na qual o amor seria o esteio garantidor do futuro.

O amor romântico estaria relacionado à divisão entre esfera pública e privada; na clivagem entre os dois, ficaria como sentido da vida (quase que exclusivamente feminino). O amor romântico estaria como que ausente/secundário nas narrativas do eu masculinas, construídas no trabalho/vida pública (GIDDENS, 1993).

O fato de a autora “optar” pelo apagamento de gênero em algumas das composições musicais analisadas: *Encostar na tua, Pra rua me levar, Elevador, É mágoa, É hora da virada e Não fale desse jeito*, pode ser considerado como um forte indício de que o feminino criado por ela manifesta uma nova identidade, mesmo tendo o ideário do amor romântico apregoado por Giddens. A impossibilidade de atribuir ao outro, interlocutor de um “eu” que faz suas narrativas direcionadas a um “você” específico, único e intransferível, um matiz de masculino ou feminino tornar-se revelador da necessidade de um silêncio social. Talvez algo conformador aos padrões de aceitabilidade e não questionamento da ordem vigente social em suas concepções e determinações. Um feminino alterado em relação àquele, esperado e moldado ao padrão do bom comportamento.

Essa necessidade de escamotear a imagem do feminino que se lança em uma busca desenfreada pelo seu espaço dentro da sociedade e principalmente na vida de outro/outra pode ser em função da indispensabilidade de renovar o olhar sobre a condição desse mesmo feminino. Levar em consideração a questão histórica é igualmente imprescindível, entretanto há de se entender que o feminino não possui uma identidade una, assim como o masculino também não o tem, pois:

O conteúdo do ser homem e do ser mulher e a rigidez das próprias categorias são altamente variáveis de acordo com épocas e culturas. (FLAX, 1991 p.228)

Muito antes de lançar um novo olhar sobre o feminino, é preciso dar um novo nascimento a esse feminino, para entendê-lo em suas particularidades de fazer-se notar aos olhos da sociedade, como o feminino também em busca de outro feminino. Tanto o “eu” quanto o “você” estão envolvidos em uma relação, na qual o sentimento amoroso está “à flor da pele”, ou indo mais longe, por que não percebê-lo como visceral, como constituinte desse feminino fragmentado e, ao mesmo tempo uno, para atender as necessidades sociais.

O apagamento de gênero, nas canções de Ana Carolina, não pode ou deve ser tomado como acidental. É a marca de um novo texto dentro da MPB, pois a literatura da música até agora não deu conta de um feminino em busca de outro feminino. Inscrever essa atitude no espaço social tem um preço, um comprometimento, pois, muito além de uma música que pode ser considerada um hit de uma época, ela (de)marca a mudança de um comportamento e o desnudamento da visão. Se a neutralidade ideológica não ocorre em um texto, então da mesma forma pode-se julgar que a neutralidade de gênero nos textos poéticos de autora não ocorra. A não identificação desses textos com um gênero “específico”, e com a possibilidade de ambos, permite-me nortear uma leitura de desbravamento dentro da MPB. Já que em nossa sociedade, os apelos textuais em propagandas, por exemplo, sempre são dirigidos a um público específico, marcado pelo gênero, deve-se pressupor que o texto poético não possa diferentemente buscar uma neutralidade.

Em decorrência disso, como também da abordagem lírico amorosa, que permeia os textos, pode-se entender esse sujeito do discurso como feminino, no entanto não se pode afirmar que o “tu” seja masculino, pois o silenciamento marca a ambigüidade de gênero desse “tu”. E é justamente por essa possibilidade de leitura que se denota um novo olhar sobre o feminino em busca quiçá de outro feminino, em atitude ou “desejo”.

As fronteiras de gênero são determinadas por constituintes comportamentais em barreiras de uma heterossexualidade homogênea e dominante para os padrões da sociedade. Em uma entrevista, Ana Carolina afirma ser mais fácil fazer rimas com o masculino. Julgo que no lugar de “fácil” dever-se-ia encontrar “aceitável”, por uma determinação de aceitabilidade performática, ou de convenção do mercado de consumo. Se é mais “fácil” buscar essa rima com o masculino, como afirmou a autora, o apagamento de gênero deve ser motivado por elemento ideológico. A não identificação também ecoa no texto uma androginia que vai ao encontro de muitos encartes publicitários em que as imagens de jovens se confundem, pois os jovens modelos expressam uma suavidade em seus rostos, enquanto as jovens modelos têm rostos de contornos fortes de expressões marcantes. Já existe há algum tempo no mercado da imagem um grande apelo a essa mistura - amalgamento ou confusão - de identidades entre masculino e feminino. Todavia a imagem não apaga nada; ao contrário, é sempre reveladora de uma “nova” condição, de um instante apreendido, materializado. A subjetividade desses textos ocorre aos olhos e à compreensão de uma mudança social. Da mesma forma, o apagamento de gênero, nas letras de Ana Carolina, impõe um alerta necessário às nuances do texto. Nada se dá ao acaso. Em seus shows da turnê de Estampado, Ana Carolina interpretava “Eu gosto de mulher”, canção do conjunto Ultraje a Rigor, quando o público ia ao delírio. A “infração”: uma voz feminina cantando o desejo por outra mulher, uma performance quer ganhar espaço dentro da MPB.

Dessa forma, não se pode perceber o apagamento de gênero como acidental, não intencional, pois ele está a serviço de uma nova concepção de feminino dentro MPB. Deve-se atentar também que quem escreve, escreve para um público considerado. Via de regra, os compositores têm a identificação de quem os escuta, de quem os lê. Em vista disso, há um “objetivo” em produzir esse apagamento, já que de uma forma contraditória ele apaga, mas não silencia o gênero. Pois é justamente nesse ínterim de não-dito que outro feminino se

instaura na lacunar ausência do masculino, não que este faça falta, mas, devido ao seu distanciamento do texto, outro feminino pode chegar à superfície do texto. Em *Não fale desse jeito*, há um exemplo desse apagamento e conseqüentemente desse feminino que vem à tona, na tentativa de tentar sobreviver e ainda de uma forma muito mais desafiadora de simplesmente dizer não e validar seu posicionamento. O feminino busca sua construção, na voz de Ana, dessa forma:

*Não fale desse jeito comigo que eu não gosto
Eu tô fingindo calma com alma carregada
Não fale desse jeito comigo que eu não quero
Não se meta nem comigo nem com o povo que eu
paquero
Não fale desse jeito comigo que eu detesto
Tão dizendo na esquina, na quebrada, é que eu
não presto*

Esse apagamento-proteção dá a liberdade ao eu poético de transitar pelos gêneros, mas há de se entender que a intencionalidade faz-se presente. Tanto o “eu” quanto o “você” não têm determinantes de gênero, assim como o “povo” que o “eu” paquera. Essa não nomeação já é um indício mais do que suficiente para dar nascimento à diferença. Deve-se levar em consideração, ainda, que o “eu” encontra-se sob o juízo da esfera pública: “*Tão dizendo na esquina, na quebrada, é que eu não presto*”. A esquina volta à rua, ao domínio público, e por que ser julgado e condenado, a ponto de não prestar aos olhos dessa sociedade mantenedora do “certo” e acusadora do que, para ela, é “errado”. Não pode haver dúvida que o apagamento corresponde a uma concepção social de que o “diferente” deve ocupar a política do silêncio, pois a ele não eram reservados voz nem o espaço público. Figurar no texto já pode ser considerado a fuga do “gueto”. Todavia é preciso ir além, buscar a determinação de um lócus de aceitação, em que haja a normalização desse feminino. Mas que se entenda “essa normalização” por aceitação ou respeito, imprescindível ao “ser no mundo”.

Em *É mágoa*, há a identificação do gênero feminino em “você”, mas, embora ocorra, de uma forma tácita, a do gênero masculino no “eu”, este, segundo Giddens, se encontra no

ideário do amor romântico, caracterizando, assim, mais uma identidade do gênero feminino.

Dáí volta-se àquela androginia em que os gêneros se mesclam.

*Acabei chegando na sua rua
Na dúvida qual era sua janela
Lembrei que era pra cada um ficar na sua
Mas é que até minha solidão tava na dela*

A queixa sobre a solidão é um atributo considerado feminino, lembrando, ainda, que para a autora a rima com o masculino “parece mais fácil” - grifo meu -, assim, em “*Lembrei que era pra cada um ficar na sua*”, poder-se-ia ler: lembrei que é pra cada uma ficar na sua. Nessa composição, tem-se um sentimento visceral como aquele tão comum nas canções de Chico Buarque de Holanda, como em *Pedaço de mim*:

*Oh, pedaço de mim
Oh, metade exilada de mim
Leva os teus sinais
Que a saudade dói como um barco
Que aos poucos descreve um arco
E evita atracar no cais*

Certamente se pode considerar Chico Buarque como uma referência dentro da MPB, como o é também para a própria autora Ana Carolina. Ele se debruça sobre toda sorte de sentimento, explorando a dor, o abandono, enfim o sentimento amoroso, que, por uma convenção social, se identifica com a mulher. Em “*Atrás da porta*”, em versos livres, o poema revela o intenso dilaceramento do eu-feminino diante da dissolução da continuidade propiciada pelo relacionamento amoroso. A força contida na despedida é antecipada no título, “*Atrás da porta*”, imagem que enfatiza a grande e brutal ruptura entre os amantes, assim como a barreira que se instala por intermédio da porta que se fecha.

*Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei
Me debrucei
Sobre teu corpo e duvide*

*E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
No teu peito (Nos teus pelos)⁶
Teu pijama
Nos teus pés
Ao pé da cama
Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho*

Do sexto ao décimo-primeiro verso, a reação do eu-emissor configura-se em profunda desmedida refletindo a perda da auto-estima e do autocontrole, num rebaixamento da dignidade ao nível da humilhação: "E me arrastei e te arranhei/E me agarrei nos teus cabelos", em que a repetição do "r", em aliteração, dimensiona o rastejar do "eu". Ainda, nos versos seguintes, esse recurso é utilizado para reforçar uma série de atitudes impulsivas, provenientes do desespero da separação, em um arrebatamento amoroso, condicionado socialmente à mulher. Os três últimos versos da estrofe redimensionam o sentimento de perda pela fragilidade da mulher, como se o rompimento do amante lhe trouxesse a nostalgia da continuidade uterina, rompida com o nascimento, resultando na imagem de carência e abandono:

*Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho*

Em que pese Ana Carolina se espelhe na autoria de Chico Buarque, a mulher de/em Ana mostra uma vitalidade pouco comum àquele sexo considerado frágil por tanto tempo. Geralmente os textos que se propõem a discutir o feminino trazem a cristalizada questão freudiana "O que querem as mulheres?". No caso de Ana Carolina, a pergunta deveria assumir a seguinte forma: o que sentem e o que mostram as mulheres? Uma indagação que encontra resposta nos contornos do texto ou que se "estampa" nele. A temática que costura as

⁶ verso original vetado pela censura

canções da autora é sempre o amor na forma vil do desencontro. Um descompasso que ao mesmo tempo dá dor e dá força ao “eu”, mas esse não assume o espaço que fica “atrás da porta”, como um dos modelos da mulher de Chico, ao contrário, vai adiante movido por uma força quase que inexplicável, aquela sentida, doída, remoída por quem se deixa levar pela paixão, por um amor. É nesse confronto de sentimentos que surge esse feminino diferenciado, em busca de um outro ou outra.

*Pra que espero de braços abertos
Se você caminha pra nunca chegar
Então vou no fundo, ameaço ir embora
Você diz que prefere quem sabe ficar*

*Eu queria tanto mudar sua vida
Mas você não sabe se vai ou se fica
Eu tenho coragem, já tô de saída
Você diz que é pouco
E pouco pra mim não é bobagem*

Esses versos de *Elevador (livro do esquecimento)* podem ser colocados sob refletores que avivem algumas circunstâncias. Pois, em uma linguagem simples e despojada que caberia a qualquer casal em “disparidade de interesses”, pode-se ler um casal de mesmo gênero. Ana demarca um “eu-atitude”, nada de espera, de interno, de escondido dentro do lar. Esse é um “eu-audaz”, não conformado pela condição de feminino. A esse eu-feminino-atitude cabe o compromisso com a possibilidade de mudança, alicerçada pela coragem e, sobretudo, pela idéia de partir e de mudar. Consagra, dessa forma, o rompimento com o feminino-espera, tradicionalmente reconhecido.

Mesmo ocorrendo o apagamento de gênero no que se refere ao você, fica evidente no “eu” a presença do feminino: “*Mas trago minha blusa aberta e uma rosa em botão*”. Há um apelo de sedução no decote, no seio que se mostra, na rosa que se carrega como símbolo de amor. Tudo isso para atenuar a passionalidade anterior: “*...me lanço, me atiro...*”

*Então me lanço, me atiro, em frente ao seu carro
E aí você decide se é guerra ou perdão
Se na vida eu ganho, outras vezes eu bato*

Mas trago a minha blusa aberta e uma rosa em botão

"A mulher tem muito disso, de questionar o relacionamento, pensar, pedir perdão, se arrepender, sofrer calada e, acima de tudo, ter dúvidas", sintetizou Ana Carolina, em entrevista ao Caderno Dois, do jornal A gazeta, de 21/04/2001. Ela afirma , na mesma entrevista, que "a angústia, a dor - é coisa de mulher". A própria autora já nos dá as pistas para uma boa leitura, ou melhor, para um mergulho nesse universo feminino que se encontra na cidade. Boa parte de suas letras é composta no masculino. "É uma questão poética. Um verso como 'eu tô manero' é mais fácil de rimar do que 'eu tô manera'", explica Ana. Assim, até o masculino presente em seus textos pode não ser exatamente o que parece. Pensar nessa rima com o masculino como uma "desculpa de facilidade", não me parece tão aceitável. Creio que exista uma tentativa muito forte de escamoteação, na realidade, até uma fuga da estigmatização, a fim de não se identificar com uma das multiplicidades do gênero feminino. Entretanto, em seu trabalho anterior a "Estampado", intitulado "Ana Rita Joana Iracema e Carolina", seu segundo CD, ela assume a multiplicidade do feminino. Ainda da mesma entrevista feita por José Roberto S. Neves, destaco o seguinte trecho:

*Esses cinco personagens existem em você?
Diria que sou cada uma delas. Todo mundo é assim. A gente hoje tem que se desdobrar para ser mais de uma pessoa ao mesmo tempo. (Jornal A Gazeta, 21/04/ 01)*

Até em seu discurso não poético, Ana propicia uma tentativa de apagamento de gênero, pois os cinco personagens a que se refere o entrevistador seriam as identidades femininas que compõem o título do segundo CD. Estranhamente, Ana não marca a categoria "mulher", mas sim "pessoa". Quiçá seja uma fuga do controle social, ou um subentendido, que toma forma e conteúdo só pra quem se debruça em uma análise. A categoria "feminino" vale-se de um novo espaço, em que ousar, mesmo sob o manto do masculino, torna-se a regra imprescindível. Certamente há mais detalhes que levariam ao apagamento de gênero, como o

não julgamento, e a conseqüente aceitação social de uma questão de gênero intrinsecamente ligada às questões que envolvem a sexualidade. Pois um texto não é autônomo, ele traz as marcas de seu autor e daqueles que de alguma maneira contribuíram (bem ou mal) para a formação desse autor (Bakhtin, 1999). Ou ainda,

...a sociedade, a cultura como um todo, sinaliza a todo instante quais são os comportamentos esperados e aprovados para homens e mulheres. Por meio da mídia, da literatura e até dos brinquedos, mensagens, imagens e representações complementam o trabalho que consiste em prescrever como as pessoas de cada sexo devem ser e comportar-se. Tal processo, entretanto, não se explica simplesmente por 'aceitação' e 'rejeição' de valores e atitudes, como se fossem elementos mutuamente excludentes. (CATANI, BUENO, SOUSA, SOUZA, 1997, p. 39)

CONCLUSÕES: PARA ALÉM DO GUETO

Foucault argumenta, na *História da sexualidade*, que as culturas orientais têm sido pródigas no tratamento discursivo da prática sexual, em produzirem textos de caráter simultaneamente educativo e místico -- tratar-se-ia de uma espécie de *ars erotica*⁷. Ou seja, um suporte teórico recomendado. No ocidente, o autor francês vislumbra, em contrapartida, uma *scientia sexualis*⁸, como exemplo de uma verdade analítica, mas não pedagógica, em termos de proposta objetiva.

Em vários saberes discursivos, a confissão assume, no Ocidente, uma das técnicas fortemente valorizadas para produzir a verdade. Dessa maneira prossegue Foucault, ocorreu uma metamorfose na literatura clássica, originando a produção literária moderna: de um prazer de contar e ouvir, antes centrado na narrativa heróica ou maravilhosa das “provas” que envolviam a bravura ou a santidade.

Quanto ao homoerotismo, tais caminhos também foram trilhados. A compreensão da própria sexualidade, e a sua função de legitimar-se como algo que paradoxalmente foge à ética cristã da reprodução da espécie, está estreitamente ligada a experiências outras, paralelas, entremeadas, levando os personagens ao âmago de sua personalidade. Essa tendência, a partir da literatura praticada na Europa e na América desde o século XIX, passa a se confirmar e a se propagar. Obstáculos como o preconceito e o senso comum, em vários casos, formam parte da matéria textual com que a tensão romanesca, ou poética é construída. Ainda em uma entrevista, realizada em 22 de junho de 1982, Foucault declara:

O que me surpreende é o fato de que hoje a sexualidade tenha, ao que parece, se tornado uma questão que não tem mais ligação direta com a reprodução. É a sexualidade

⁷ Na expressão foucaultiana, como definição de que o prazer vivido é a base da experiência a ser relatada e fonte privilegiada da verdade do sensualismo.

⁸ Fundamentada no discurso confessional.

enquanto conduta pessoal que coloca o problema, em nossos dias.

Tome a homossexualidade, por exemplo. Eu penso que uma das razões pelas quais a homossexualidade não constitui um problema importante no séc. XVIII tem a ver com a idéia de que se um homem tem filhos, o que ele possa fazer com outros não importa quase nada. No curso do séc. XIX, começa-se a ver emergir a importância do comportamento sexual na definição da individualidade. E isso é algo totalmente novo. É interessante constatar que antes do séc. XIX, os comportamentos proibidos, mesmo quando severamente julgados, eram sempre considerados como um excesso, uma libertinagem, uma forma de exagero. A conduta homossexual passava sempre por uma forma de excesso do comportamento natural, um instinto, um instinto que era difícil de confinar no interior dos limites particulares. A partir do séc. XIX, constata-se que um comportamento tal qual a homossexualidade passa por um comportamento anormal. Mas quando falo, a esse respeito, de libertinagem não quero dizer, para tanto, que ela era tolerada.

Penso que antes do séc. XIX não se encontra, ou se encontra raramente, a idéia de que os indivíduos se definissem por suas condutas ou seus desejos sexuais. ‘Diz-me teus desejos e eu te direi quem tu és’: essa afirmação é característica do séc. XIX.’⁹

Creio que na afirmação de Foucault se encontra uma das questões indispensáveis para se discutir os caminhos da fuga das determinações de gênero. Assim como Guimarães Rosa busca, em a *Terceira Margem do Rio*, um novo espaço, quer seja metafísico, quer seja intelectual. Quando o pai tão esperado se aproxima da margem do rio, o filho ansioso foge. Essa metáfora usada pelo autor já há muito é explorada, entretanto faz-se necessário olhar de fora para perceber que nem tudo que se discute deva abandonar esse “rio”. É antes de tudo o temor daquilo que se desconhece o grande responsável por muitos refreamentos daquilo que pode ser considerado aceitável. Ainda, plagiando Foucault, é possível pensar “diz-me teus

⁹ Michel Foucault. An Interview with Stephen Riggins, (Une interview de Michel Foucault par Stephen Riggins) entrevista realizada em inglês em Toronto, 22 de junho de 1982. Traduzido a partir de FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, p. 525-538 por Wanderson Flor do Nascimento. (em : <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/silence.html>, acessado em 23/9/06)

desejos, tuas leituras e tuas músicas, que posso dizer tudo a teu respeito, até os recônditos mais distantes de teu ser”. Exageros à parte, pode-se ponderar realmente a respeito de quem somos por aquilo com o que nos identificamos. A Literatura e a MPB possuem, para mim, uma estreita ligação, sem a pretensão de fazer um recorte classificatório. A idéia de discutir o valor canônico¹⁰ de algo, não é minha competência. Todavia, minha preocupação dá-se com a demarcação espacial, na literatura da música contemporânea, de algo diferenciado que caberia à crítica literária contemporânea - os chamados *estudos culturais*.

Essa vertente surgiu na esteira do pós-modernismo e corresponde, por assim dizer, à sua dimensão crítica. Se o pós-modernismo era uma espécie de superação¹¹ do triunfalismo modernista - com suas vanguardas que acreditavam na transformação radical do mundo através da arte -, os estudos culturais são sua contrapartida.

O modernismo produziu tanto movimentos artísticos - futurismo, dadaísmo, surrealismo etc. - quanto escolas de crítica - formalismo, “new criticism”, crítica sociológica, fenomenologia, crítica psicanalítica, estruturalismo etc.. Não obstante é que cada uma dessas escolas advoga em causa própria: um critério central de definição do artefato literário¹².

Simplificando brutalmente, pode-se dizer que, com o fim do ímpeto vanguardista, surge uma arte eclética -- que assimila discursos estranhos à tradição modernista (a linguagem da indústria cultural e as vozes outrora excluídas da cultura hegemônica, como o feminismo e as manifestações de grupos étnicos não-ocidentais) -- , assim como tentativas de compreender essa cultura híbrida, sem centro ou tônica dominante, que impera nas cidades do mundo pós-industrial.

E essa tentativa acabaria redundando, ao longo dos anos 80 e até hoje, em uma vertente que questiona critérios unívocos de abordagem do “artefato literário” em nome de

¹⁰ Os critérios de inclusão ou exclusão das obras em uma lista (*cânon* ou *cânone*) que definiria a espinha dorsal de uma cultura.

¹¹ Ora hedonista e conformista, ora militante e antiformalista.

¹² Estilo, representação da realidade, psique, ideologia.

uma multiplicidade de paradigmas críticos, dialogando com diversas áreas das ciências humanas – em especial a antropologia -- , valorizando a cultura das minorias políticas e questionando aquele cânone de obras e autores do qual o modernismo deveria ser a consequência lógica e a superação dialética. Certamente a inclusão de novas discussões estabelecerá uma diferença clara no projeto político dessa produção, que flagra e denuncia algumas “caixas pretas” de uma subjetividade do masculino e do feminino considerados “ortodoxos”.

Há riscos que são necessários para a percepção de uma produção considerada “diferente”, em meu foco de análise - a visibilidade pública do homoerotismo e a quebra de paradigmas de gênero - são: pensar essa construção como isolada e desvinculada das ansiedades de nossa época. A politização do privado, empreendida por vários grupos minoritários, como uma possibilidade de se ter um maior vínculo ao mundo, ou a simples busca do pertencimento implicam apenas uma sociedade efetivamente mais justa e democrática. Dessa maneira, pode-se considerar que o grande desafio de se analisar o discurso em questão - as letras de Ana - e as relações nele instauradas é justamente perceber as questões que envolvem as relações de gênero e o homoerotismo como algo que diga respeito não só a um grupo específico, mas a um conjunto da sociedade.

Em uma entrevista concedida à revista *Cult*, o escritor João Silvério Trevisan afirma:

Se você for um escritor, você sempre terá componentes de sua personalidade presentes em sua obra, seja hetero, homo ou bissexual. Portanto no caso de escritor gay, é inevitável que o componente homossexual esteja presente, especialmente pelo fato de ele não ser manifesto, pois aí entra em cena a questão do inconsciente, ou aquilo que Jung chamaria de sombra - e a sombra é muito mais intensa do que os elementos presentes na consciência. (Revista Cult, n 66, p. 53)

Em 21 de dezembro de 2005, a edição 1936 da revista *Veja* trazia a seguinte manchete de capa “Sou bi. E daí?”, com um fundo rosa, e a imagem de Ana Carolina. Essa pode ser

considerada não apenas uma representação ligada ao campo da sexualidade, mas uma novo contato com a produção estética. E, ainda, valendo-me da “sombra” junguiana, creio que na dificuldade em refrear o poder do inconsciente. Assim as letras -- textos poéticos -- de Ana Carolina não podem estar isentos de sua percepção de mundo, de sua identidade ideológica, de seu comprometimento com sua subjetividade. Há de se considerar também que seus textos assumem uma vida particular. Podem, sim, ter sido criados a partir de um subjetividade inspiradora de Ana, mas depois de “nascidos” têm vida e significação próprias.

Pensar em um autor sem perceber como ele se presentifica em sua obra é ingenuidade. Assim, recordo um ícone da literatura brasileira: Machado de Assis, cuja gagueira e morenidade encontraram refúgio em sua ironia, manifestada fortemente em sua fase realista, o que deu ao autor a notoriedade internacional. A representação aguda que Machado faz do Brasil vem diretamente dessa percepção de mundo do excluído, do pária, do agregado, percepção que está ligada à história pessoal do escritor.

O mesmo poderia ser pensado sobre a construção homoerótica, que produz uma literatura que tem o ponto de vista da margem. Talvez seja exatamente esse o ponto central dessa discussão. Porque ao se referir ao homoerotismo, encontra-se sempre uma vivência considerada profundamente marginal. A construção homoerótica implica uma vivência de contra cultura, tendo por “modelo” uma cultura secularmente patriarcal erigida contra qualquer hipótese de manifestação amorosa fora da relação homem-mulher. Por isso, mais uma vez enfatizo a relevância das construções de Ana Carolina nesse contexto considerado marginal. O apagamento ou ambigüidade de gênero e a conseqüente possibilidade da criação de um discurso amoroso de feminino para feminino dão à autora um espaço diferenciado das demais autoras.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, em que está sua teoria da linguagem e do dialogismo, Bakhtin enfatiza a heterogeneidade concreta da “parole”, ou seja, a complexidade

multiforme das manifestações de linguagem em situações sociais concretas, diferentemente de Saussure e dos estruturalistas, que privilegiam a “langue”, isto é, o sistema abstrato da língua, com suas características formais passíveis de serem repetidas. Para tanto, ele concebe a linguagem não só como um sistema abstrato, mas também como uma criação coletiva, integrante de um diálogo cumulativo entre o “eu” e o “outro”, entre muitos “eus” e muitos “outros”.

Para Bakhtin, o ato de fala, ou exatamente, o seu produto, a enunciação, não pode ser considerado apenas pelas condições psicofisiológicas do sujeito falante - apesar de não poder delas prescindir. A enunciação é de natureza social e, para compreendê-la, é necessário entender que ela acontece sempre numa interação. Certamente a verdadeira substância da língua é constituída, para Bakhtin, pelo fenômeno social da interação verbal, realizada por meio da enunciação ou das enunciações. Sendo, para ele, a interação verbal¹³ a realidade fundamental da língua.

As idéias de Bakhtin sobre o homem e a vida são caracterizadas pelo princípio dialógico. A alteridade marca o ser humano, pois o outro é imprescindível para sua constituição. Como afirma Bakhtin, a vida é dialógica por natureza. Assim, a dialogia é o confronto das entoações e dos sistemas de valores que posicionam as mais variadas visões de mundo dentro de um campo de visão.

Sempre buscando poder enxergar além de seu tempo, Simone de Beauvoir afirmou:

Com mais razão podemos contar nos dedos as mulheres que ultrapassaram o dado à procura de sua dimensão secreta: Emily Brontë interrogou a morte, V. Woolf a vida, e K. Mansfield por vezes – não muitas – a contingência quotidiana e o sofrimento. Nenhuma mulher escreveu o Processo, Moby Dick, Ulisses, ou Os Sete Pilares da Sabedoria. Elas não contestam a condição humana porque mal começam a poder assumi-la integralmente. É o que explica que suas obras

¹³ O caráter interativo da linguagem é a base do arcabouço teórico bakhtiniano. A linguagem é compreendida a partir de sua natureza sócio-histórica.

careçam geralmente de ressonância metafísica e também humor negro; não lhe fazem perguntas, não lhe denunciam as contradições: levam-no a sério. (BEAUVOIR, 1980, p. 479)

Entretanto, se à Simone de Beauvoir fosse possível fazer uma avaliação das construções do feminino na MPB atual, certamente ela desvelaria esse feminino incontestavelmente forte e chamado à consciência social nas letras e na voz de Ana Carolina, o qual muitas vezes se revestiu da ambigüidade para poder, sem fingir, sobreviver às imposições de apagamento impostas tacitamente pela sociedade. Esse ainda é um dos grandes anseios da política de gênero declarados por Guacira Louro,

Tornar visível aquela que fora ocultada foi o grande objetivo das estudiosas feministas desses primeiros tempos. A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito – inclusive como sujeito da Ciência.

É preciso notar que essa invisibilidade, produzida, a partir de múltiplos discursos que caracterizam a esfera do privado, o mundo doméstico, como ‘verdadeiro’ universo da mulher, já vinha sendo rompido por algumas mulheres. (LOURO, 1997, p.17)

Dessa forma, pode-se perceber que o caminho percorrido por Ana Carolina no espaço da MPB e, conseqüentemente, a aceitação de suas músicas por um público considerável, permite-me julgar que algumas mudanças sociais estão sendo acordadas. Assim, o feminino dos textos poéticos dessa autora estabelece uma contribuição certa para os estudos de gênero, a partir da instauração de um feminino audacioso, assim como por intermédio do apagamento das marcas de gênero.

Referências Bibliográficas

ANTELO, Raúl. (Org.). *Identidade e Representação*. Florianópolis: Pós-Graduação em Letras/ Literatura Brasileira e Teoria Literária - UFSC, 1994.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Klick, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9ª Ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo/ Simone de Beauvoir*; tradução de Sérgio Milliet. 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENEDETTI, Marcos Renato. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BUTLER, Judith P. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CASSIANO, Ricardo. “Serenata Sintética”. In: _____. *Um Dia Depois do Outro*. Cia. Editora Nacional, 1947.

CATANI, Denice B.; BUENO, Belmira O.; SOUSA, Cynthia P. de; SOUZA, M. Cecília C. História, Memória e Autobiografia na Pesquisa Educacional e na Formação. In: _____.

(Org.) *Docência, memória e gênero: estudos sobre formação*. São Paulo: Escrituras, 1997.
p.13-48.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mujeres que corren com lobos*. Barcelona: Sine Qua Non, 1995.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: UnB, 2001.

_____. *Media Discourse*. Londres: Arnold, 1995.

FERREIRA, Lúcia M. A., ORRICO, Evelyn G. D. (Org.). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

FLAX, J. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa B. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 217-250.

FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem Fantasia – Masculino e feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro, Editora Graphia, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

_____. *História da Sexualidade II. O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *História da Sexualidade III. O Cuidado de Si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: UNESP, 1993.

GONDAR, Jô. Linguagem e construção de identidade – um debate, p. 107-115. In:

FERREIRA, Lúcia M. A.; ORRICO, Evelyn G. D. (Org.). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

- GROSSI, Miriam Pillar. Em Busca de Outros e Outras: Gênero, Identidade e Representação. In: ANTELO, Raúl. (Org.). *Identidade e Representação*. Florianópolis: Pós-Graduação em Letras/ Literatura Brasileira e Teoria Literária - UFSC, 1994. p. 335-347.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LOPES, Fabiana Teixeira. “*Mujeres Alteradas*”: uma análise discursiva das identidades sociais de gênero. Pág. Gênero e Discurso, acessado em 15/03/2005, disponível em <http://www.seol.com.br/mneme>
- LOURO, Guacira Lopes. *Um Corpo Estranho: Ensaio Sobre a Sexualidade e Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- MARX, Karl. Critique du programme de Gotha. In: _____. *Ouvre. Économie*. Paris, Gallimard, 1963.
- MATOS, Olgária. A Filosofia e suas Discretas Esperanças. In: CATANI, Denice B., BUENO, Belmira O., SOUSA, Cynthia P. de, SOUZA, M. Cecília C. C. *Docência, memória e gênero: estudos sobre formação*. São Paulo, Escrituras Editora, 1997. p.49-62.
- MENESES, Adélia Bezerra de. O “eterno feminino”: modulações. A propósito das letras de Chico Buarque. *Literatura e Sociedade 2*. São Paulo: Marca D’ Água, 1997. p. 170-185.
- MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- OUTERIAL, José; MOURA, Luiza. *Paixão e criatividade: estudos psicanalíticos sobre Frida Kahlo, Camille Caudel e Coco Chanel*. 2. ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2002.
- PORTER, Eleonor H. *Poliana Moça*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. Tradução Norma Telles, J. Adolpho S. Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVA, Tomaz T. A produção da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T.; HALL, S e WOODWORK, K. *Identidade e diferença: a perspectiva de estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*(vol. III: séc. XX [2ª parte]). São Paulo: Ed. 34, 2002.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento – O Continente I*. São Paulo: Globo, 2000.

VOTRE, Sebastião Josué. Linguagem, identidade, representação e imaginação. In: FEEREIRA, Lúcia M. A., ORRICO, Evelyn G.D. (Org). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro, DP&A, 2002. p. 89-106.

On-line

Site oficial da cantora Ana Carolina. <http://www.papelfuleiro.com.br>, acessado em 20/06/05.

Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã. <http://www.eselx.ipl.pt/ciencias-sociais/tratados/1789mulher.htm> , acessado em 13/10/05.

Reportagens e entrevistas. <http://www.papelfuleiro.com.br/reportagens/repoentre.htm>, acessado em 20/12/05.

Ana Carolina eleva a dor em seu novo disco.

<http://www.universomusical.com.br/materia.asp?mt=sim&cod=mp&id=172> , acessado em 20/01/06.

Os beats de uma cantora nada beata.

<http://www.universomusical.com.br/materia.asp?mt=sim&cod=mp&id=500>, acessado em 20/01/06.

"Michel Foucault. An Interview with Stephen Riggins", ("Une interview de Michel Foucault par Stephen Riggins) realizada em inglês em Toronto, 22 de jun de 1982. Traduzido a partir de FOUCAULT, Michel. Dits et Écrits. Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, pp. 525-538 por Wanderson Flor do Nascimento. (em : <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/silence.html>, acessado em 23/9/06)

Revistas:

Super Interessante História do Rock, volume 01 e 02.

Veja, edição nº 1936 de 21 de dezembro de 2005.

Revista Cult nº66

Jornais:

Jornal A Gazeta, de 21/04/05

ANEXOS

Hoje eu tô sozinha

Hoje eu tô sozinha
E não aceito conselho
Vou pintar minhas unhas e meu cabelo de vermelho
Hoje eu tô sozinha
Não sei se me levo ou se me acompanho
Mas é que se eu perder, eu perco sozinha
Mas é que se eu ganhar
Aí é só eu que ganho

Hoje eu não vou falar mal nem bem de ninguém
Hoje eu não vou falar mal nem bem de ninguém

Logo agora que eu parei
Parei de te esperar
De enfeitar nosso barraco
De pendurar meus enfeites
De fazer o café fraco
Parei de pegar o carro correndo
De ligar só pra você
De entender sua família e te compreender
Hoje eu tô sozinha e tudo parece maior
Mas é melhor ficar sozinha que é pra não ficar pior

Pra Rua Me Levar

Não vou viver, como alguém que só espera um novo amor
Há outras coisas no caminho aonde eu vou
As vezes ando só, trocando passos com a solidão
Momentos que são meus e que não abro mão

Já sei olhar o rio por onde a vida passa
Sem me precipitar e nem perder a hora
Escuto no silêncio que há em mim e basta
Outro tempo começou pra mim agora

Vou deixar a rua me levar
Ver a cidade se ascender
A lua vai banhar esse lugar
E eu vou lembrar você
(2x)

É... mas tenho ainda muita coisa pra arrumar
Promessas que me fiz e que ainda não cumpri
Palavras me aguardam o tempo exato pra falar
Coisas minhas, talvez você nem queira ouvir

Já sei olhar o rio por onde a vida passa
Sem me precipitar e nem perder a hora
Escuto no silêncio que há em mim e basta
Outro tempo começou pra mim agora

Vou deixar a rua me levar
Ver a cidade se ascender
A lua vai banhar esse lugar
E eu vou lembrar você
(2x)

Encostar na tua

Eu quero te roubar pra mim
Eu que não sei pedir nada
Meu caminho é meio perdido
Mas que perder seja o melhor destino

Agora não vou mais mudar
Minha procura por si só
Já era o que eu queria achar
Quando você chama meu nome
Eu que também não sei aonde estou
Pra mim que tudo era saudade
Agora seja lá o que for

Eu só quero saber em qual rua
Minha vida vai encostar na tua

E saiba que forte eu sei chegar
Mesmo se eu perder o rumo
E saiba que forte eu sei chegar
Se for preciso eu sumo

Eu só quero saber em qual rua
Minha vida vai encostar na tua

Elevador (livro do esquecimento)

Pra que espero de braços abertos
Se você caminha pra nunca chegar
Então vou no fundo, ameaço ir embora
Você diz que prefere quem sabe ficar

Eu queria tanto mudar sua vida
Mas você não sabe se vai ou se fica
Eu tenho coragem, já tô de saída
Você diz que é pouco
E pouco pra mim não é bobagem

E subo bem alto pra gritar que é amor
Eu vou de escada pra elevar a dor

Então me lanço, me atiro, em frente ao seu carro
E aí você decide se é guerra ou perdão
Se na vida eu ganho, outras vezes eu bato
Mas trago a minha blusa aberta e uma rosa em botão

O tempo do passado ta em outro tempo
Lembrando de nós dois em um instante que não pára
Viver é um livro de esquecimento
Eu só quero lembrar de você até perder a memória

É mágoa

É mágoa, já vou dizendo de antemão
Se eu encontrar com você
Tô com três pedras na mão
Eu só queria distância da nossa distância
Saí por aí procurando uma contramão

Acabei chegando na sua rua
Na dúvida qual era sua janela
Lembrei que era pra cada um ficar na sua
Mas é que até minha solidão tava na dela

Atirei uma pedra na sua janela
E logo correndo me arrependi
Foi o medo de te acertar
Mas era pra te acertar
E disso eu quase me esqueci

Atirei outra pedra na sua janela
Uma que não fez o menor ruído
Não quebrou, não rachou, não deu em nada
E eu pensei, talvez você já tenha me esquecido

E eu só não consegui foi te acertar o coração
Por que eu já era o alvo
De tanto que eu tinha sofrido
Aí nem precisava mais de pedra
A minha raiva quase transpassa
A espessura do seu vidro

É mágoa, o que eu choro é água com sal
Se der um vento é maremoto
Se eu for embora, não sou mais eu
Água de torneira não volta
E eu vou embora
Adeus

É hora da virada

Pode ir se preparando, se arrumando
Que agora eu quero mesmo é te desarrumar
Pode ir me aguardando, eu tô chegando
E to com tudo pronto pra te incendiar

O amor ta me seguindo, me botando na parede
Agora não tem jeito, eu vou acelerar
Eu vou chegar com tudo, vou te pegar de jeito
Você não vai ter tempo nem pra respirar

Mas eu não vou te esperar
Se você não resolver
Se tem medo de me acompanhar, pode deixar
Eu me mando sem você

Eu já gritei, eu me arrisquei,
Eu me queimei, eu fiz de tudo
Eu me pus no seu lugar
E se você não responder, não fico mais nenhum segundo
Nada vai me segurar

Não vou ficar marcando passo
Me diz agora se você vem comigo ou se vai ficar
Eu to largando tudo, caindo fora
Nada mais me prende aqui nesse lugar

Tô mudando meu destino, joguei fora o que não presta
Agora eu quero mesmo e vou enlouquecer
É hora da virada, partir pro tudo ou nada
E eu não tô com nenhum tempo pra perder

Vox populi

O povo fala, o povo fala mesmo

Andam dizendo que meto a mão
Eu toco forte, eu furo o couro
Eu mando bala, eu meto a cara
Mas eu não fujo do combate

Que eu jogo duro, eu brigo feio, mando a lima
Sonho alto, quero muito e nada me sufoca
Mas nada disso me provoca

E comentam que eu corro muito, invento moda
Caio dentro e nada disso me entristece
É gente que não me conhece

O povo fala e fala mesmo e falam pelos cotovelos
Se eu bebo de madrugada me chama de arruaceiro
Quando eu bato, quando eu brigo
Me chamam de barraqueiro
Eu vou fazendo meu batuque, me chamam de batuqueiro

E se eu tô forte, tô na pilha, já me chamam de parceiro
Mas eu tô numa cilada, não passo de maloqueiro
Se eu to sempre numa esquina, viro logo macumbeiro
Quando eu mudo a levada, eu levo fama de funkeiro

Compensando a anatomia, o povo fala sem ter dó
São dois olhos, dois ouvidos, mas a boca é uma só
E fala, o povo fala mesmo
O povo fala
E o povo fala mesmo

Não fale desse jeito

Não fale desse jeito comigo que eu não gosto
Eu tô fingindo calma com alma carregada
Não fale desse jeito comigo que eu não quero
Não se meta nem comigo nem com o povo que eu paquero
Não fale desse jeito comigo que eu detesto
Tão dizendo na esquina, na quebrada, é que eu não presto

Esse calor que sai de você embaçou o meu retrovisor
Você não quer que eu olhe pra trás e diz que o passado já passou
Esse calor que sai do cigarro que você fuma falando de amor
Não fale mais, o futuro é a arma da ilusão que foi você que carregou

Não fale desse jeito comigo que eu atiro
Eu tô num dia lindo com minha nuvem carregada
Que não cruze meu caminho quem me despreza
Na guerra eu tô no meu direito e já inventei a minha reza

Eu jogo pra ganhar e de ninguém eu tiro
E se não escutou, eu uso o berro, eu uso o grito

Não fale desse jeito comigo que eu não gosto
Não fale desse jeito comigo que eu não quero
Não fale desse jeito comigo que eu não detesto
Não fale desse jeito comigo que eu não gosto

Cor de rosa choque

Roberto de Carvalho - Rita Lee

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

Por isso não provoque
É cor de rosa-choque

Mulher é bicho esquisito
Todo mês sangra
Um sexto sentido maior que a razão
Gata borralheira, você é princesa
Dondoca é uma espécie em extinção

Por isso não provoque
É cor de rosa-choque

Ovelha negra
Rita Lee

Levava uma vida sossegada
Gostava de sombra e água fresca
Meus Deus, quanto tempo
Eu passei sem saber?

Foi quando meu pai me disse: "Filha
Você é a ovelha negra da família
Agora é hora de você assumir
E sumir!"

Babe, babe, não adianta chamar
Quando alguém está perdido
Procurando se encontrar
Babe, babe
Não vale a pena esperar
Tire isso da cabeça
Ponha o resto no lugar

Ovelha negra da família
Não vais mais voltar
Não!
Vai sumir!

Pagú

Rita Lee - Zélia Duncan

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

Eu sou pau pra toda obra
Deus dá asas à minha cobra
Minha força não é bruta
Não sou freira nem sou puta

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

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

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

Na Subida do Morro

(Composição: Moreira da Silva / Ribeiro Cunha)

Na subida do morro me contaram
Que você bateu na minha nêga
Isso não é direito
Bater numa mulher
Que não é sua
Deixou a nêga quase crua
No meio da rua
A nêga quase que virou presunto
Eu não gostei daquele assunto
Hoje venho resolvido
Vou lhe mandar para a cidade
De pé junto
Vou lhe tornar em um defunto

Você mesmo sabe
Que eu já fui um malandro malvado
Somente estou regenerado
Cheio de malícia
Dei trabalho à polícia
Prá cachorro
Dei até no dono do morro
Mas nunca abusei
De uma mulher
Que fosse de um amigo
Agora me zanguiei consigo
Hoje venho animado
A lhe deixar todo cortado
Vou dar-lhe um castigo
Meto-lhe o aço no abdômen
E tiro fora o seu umbigo

Vocês não se afobem
Que o homem dessa vez
Não vai morrer
Se ele voltar dou prá valer
Vocês botem terra nesse sangue
Não é guerra, é brincadeira
Vou desguiando na carreira
A justa já vem
E vocês digam
Que estou me aprontando
Enquanto eu vou me desguiando
Vocês vão ao distrito
Ao delerusca se desculpendo
Foi um malandro apaixonado
Que acabou se suicidando.

Atrás da porta
Francis Hime - Chico Buarque/1972

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei
Me debrucei
Sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
No teu peito (Nos teus pelos)*
Teu pijama
Nos teus pés
Ao pé da cama
Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho

Dei pra maldizer o nosso lar
Pra sujar teu nome, te humilhar
E me vingar a qualquer preço
Te adorando pelo avesso
Pra mostrar que inda sou tua
Só pra provar que inda sou tua...
* verso original vetado pela censura



veja



ANA CAROLINA

“SOU BI. E DAÍ?”

A cantora que vendeu 800 000 discos em 2005 é ícone de uma geração que não liga para os rótulos sexuais nem faz disso uma bandeira política

PESQUISA LULA PERDEU 20 MILHÕES DE VOTOS