

## **RITA LEE TROPICALISTA: O FEMINISMO NA CONTRACULTURA<sup>1</sup>**

Nunca fui capaz de responder à grande pergunta:  
O que uma mulher quer?  
Sigmund Freud in *Carta a Marie Bonaparte*

Os anos sessenta (do século passado) marcaram o mundo por uma revolução comportamental sem precedentes para os padrões da Civilização Ocidental. O mundo em cambalhotas colocou, pela primeira vez, os jovens na trincheira política mundial. Das Universidades à moda, antigos valores foram questionados. No Brasil, sob a ditadura militar os ecos dessas discussões eram filtrados por problemas da liberdade mais imediata e emergencial. As oposições se aglutinavam, passando por cima de suas fissuras secundárias e as palavras de ordem possuíam um gosto de uniformidade enganadora. As fissuras apareciam em comportamentos tidos e acusados como traidores, alienados ou desbundados. A vitória da democracia passaria por cima de problemas “menores” como a questão feminista. O feminismo, atrelado às esquerdas perseguidas, não encontrava espaço para discussão e foi, através da imagem de algumas mulheres expostas na mídia cultural, referência e padrão para debates. Leila Diniz, Gal Costa e Rita Lee foram alguns desses estopins. Estilos diferentes foram mulheres sem bandeiras que, embora não advogando a causa feminista, propuseram novos comportamentos.



Leila Diniz e sua famosa gravidez exposta em 1971

---

<sup>1</sup> Publicado também pelo site da Academia Edu do Google:  
[www.academia.edu/15631128/RITA\\_LEE\\_TROPICALISTA\\_O\\_FEMINISMO\\_NA\\_CONTRACULTURA](http://www.academia.edu/15631128/RITA_LEE_TROPICALISTA_O_FEMINISMO_NA_CONTRACULTURA)

Rita Lee, entre o movimento Tropicalista e a Contracultura internacional, colocava a idéia “hippie” da emancipação da mulher do período. O mundo escorregadio, imoral e libertino do “Sexo, Drogas e Rock’n roll” ficou perigosamente próximo de nossas autoridades que viam as reivindicações sociais com olhos mais agudos, mas não tinham muitas armas, no início, para impedir que a irreverência pudesse ter a força de um “ato público”.

A ditadura militar no Brasil pretendeu pôr fim às grandes movimentações sociais que ocorriam no território nacional, as chamadas “reformas de base”, que incluíam projetos de alfabetização em massa, reforma agrária e a politização de toda a sociedade através da mobilização de artistas, estudantes e intelectuais.

Nesse período as tentativas de politização da população analfabeta e semi-alfabetizada passou a ser o grande desafio para inúmeros grupos que lutavam através de canções, teatros de rua e poesias aos moldes das de cordel no intuito de romper com as antigas relações de poder que oprimiam principalmente a maioria da população que, nesse momento, ainda era rural. Relações de compadrio, coronelismo, votos de cabresto e outras formas estabilizadas de condicionamento, passaram a ser delatadas por uma esquerda que se pautava pelas formas estéticas para desestabilizar o controle.

Os militares, associados aos interesses da grande burguesia nacional e internacional, incentivados e respaldados pelo governo norte-americano, justificaram o golpe como “defesa da ordem e das instituições contra o perigo comunista” (HABERT, 1993, p.8).

Em 13 de dezembro de 1968 o Ato Institucional nº5 foi assinado com a justificativa de que o governo respondia às ações da guerrilha de esquerda, mas o AI-5 foi o ápice da radicalização do domínio ideológico no país e a resposta da esquerda foi, justamente, a intensificação da guerrilha urbana por todo o ano de 1969 até 1972.

Maior de 68 havia se alastrado pela Europa, Estados Unidos e vários países do mundo. Um movimento começava a ser chamado de Nova Esquerda. A velha esquerda brasileira preferiu fingir que não via. A Nova Esquerda internacional aliava-se aos hippies e palmilhava um estilo de revolução que não buscava o confronto, mas novos padrões de vida.

No Brasil, dos “loucos e coloridos anos 60” da revolução comportamental em curso pelo mundo ocidental capitalista, pouco ou quase nada vinha sendo veiculado ou vivenciado. O filme do festival de *Woodstock*, de 1967, levou anos para ser liberado pela censura e nem mesmo a aproximação do movimento hippie foi simples: a polícia perseguia os barbudos, cabeludos, os que usavam chinelos ou bolsas a tiracolo e os que vestiam roupas com desenhos de flores. Para a polícia, imbuída de um poder jamais alcançado antes nem depois no país, as imagens de “maconheiro” e “comunista” eram

referências cruzadas: se não era um, era outro, ou ambos! E a perseguição se tornou implacável e paranóica.



**Figura 01**

O movimento pré-64, que se estendeu sub-repticiamente até pouco depois dos anos 70, manteve-se excepcionalmente sério e convicto de sua responsabilidade para com “a grande revolução”, como demonstra Jacqueline Pitanguy, uma feminista histórica, ao relembrar seus tempos de militante:

... se você é de esquerda, carrega no ombro o peso e a responsabilidade de ser séria o tempo todo, porque você está transformando o mundo, e a transformação é uma atividade seriíssima e infundável, não dá para brincar em serviço – seja porque você é alienada, ou você até tem um padrão de comportamento sexual fora dos parâmetros (e estéticos, etc.), mas você tem vergonha deles...(PITANGUY, DINIZ, 1994, p.486).

Nesse momento de grande opressão, a delação ou a simples discussão de uma outra opressão no interior do próprio movimento de esquerda eram inconcebíveis, tidos como traição, enfraquecimento da organização. Para a esquerda que se organizava, questões como corpo e sexo como política eram tidas como pequeno-burguesas. Problemas menores que preocupavam as habitantes da “matriz” do sistema (leia-se EUA). Jacqueline Pitanguy, no mesmo depoimento, comenta as pressões que impediam qualquer expansão do feminismo naqueles dias:

...nosso processo de libertação estava associado a uma idéia de sofrimento, de uma disciplina política muito grande, de um certo puritanismo (...) Tive um único vestido o tempo todo no Chile (no exílio). Era marrom. Parecia até um hábito de monge (...) éramos de uma austeridade absoluta (...) na Europa já se pensava em como ‘o sexo é político’ ou que ‘o valor da mulher não está, de maneira nenhuma, na virgindade, na castidade’ (...) mas era um momento difícil porque a esquerda tinha medo que esse movimento fosse trazer um enfraquecimento da luta geral do povo contra a ditadura e a direita, mais conservadora, via aquilo como um bando de loucas, para alguns, lésbicas, para outros, mal-amadas etc. e todos os clichês e estereótipos (...) [aliás], quando você não consegue lidar com alguma coisa que ameaça, você reduz a um clichê (p.476, 480, 485).

Anette Goldberg, discorrendo sobre a trajetória do pensamento feminista, visualiza em Rose Marie Muraro, nesse período do AI-5, a voz na busca do equilíbrio para se firmar num mundo caracterizado pelas desigualdades sociais, pela ausência de comunicação, despersonalizado pela cultura de massas e dominado por valores belicistas masculinos, preconizando uma contestação “a partir da Contracultura da juventude para a tomada de consciência da mulher quanto a seu papel histórico” (MURARO apud GOLDBERG, 1989, p.48).

A imposição de um novo comportamento pressionava a liberação da mulher num sentido que favorecia a quem estava sendo questionado. Dos limites do prazer imposto à mulher surgia a contradição dessa liberação **ter** de proporcionar prazer sem questionamentos. E esse foi um diferencial daquela que foi considerada um marco no movimento feminista no Brasil, embora jamais tenha encampado a bandeira: Leila Diniz. Jaqueline Pitanguy percebe exatamente nesse ponto o grande avanço que foi o comportamento sexual, a liberdade pessoal que Leila imprimiu na revolução que apenas se iniciava. “É o poder da ação, o poder da mudança que você introduz através do seu próprio comportamento e não através da retórica desvinculada da coragem de agir” (PITANGUY, DINIZ, 1994, p.481). Essa alegre coragem é que tornou essa personagem o paradigma de um novo comportamento feminino. A imagem da mulher que tem domínio sobre seu desejo era veiculada pela imprensa, delimitando e conformando as novas conquistas.

Virgindade, prazer, decisão e domínio sobre o próprio corpo, aborto, maternidade, auto-imagem, desejo e linguagem, foram transformados em temas da esfera de decisão privados da mulher. No entanto, até os anos 60, esses valores eram exclusivamente de domínio da moral masculina, corroborada pelas religiões e, evidentemente, por todas as instituições superestruturais como a justiça, o ensino, a religião e a ciência.



Woodstock 1969

Leila Diniz e a geração do Tropicalismo, logo em seguida, irão redesenhar novos comportamentos femininos que alteram lentamente os fazeres convencionais, modificando indelevelmente a face da cultura nacional. Carnavalização, coloquialismo e irreverência acabam por invadir a área sagrada da alta cultura e do conhecimento canônico.

No Brasil daquele momento, mais do que luta armada ou confronto aberto, o que crescia geometricamente era uma rebeldia difusa que, lentamente, contaminava e desmontava valores morais sobre os quais o Estado se apoiava. Essa rebeldia surgida aos poucos não agradava nem ao Estado nem à esquerda.

Um ano antes do AI-5 uma nova divisão viria marcar definitivamente essas trincheiras: de um lado o engajamento e, de outro as guitarras do Tropicalismo dando munição a uma discussão sobre as formas que a resistência deveria assumir contra o mesmo inimigo.

Toda essa polarização foi simplificadora da complexidade das forças que jogavam naquele momento. Mas refletia um momento de medo e perplexidade. E o que se sentia e temia foi resumido por Paulinho da Viola, um sambista de quem não era esperada uma tomada de posição, e que venceu o Festival no ano de 1969 com um samba lento, cujo título e letra resumiam tudo o que se seguiu: *Sinal Fechado*.



Figura 02

A carnavalização, onde a distinção entre palco e público, entre atores e espectadores se diluía, desenhou um movimento com características cênicas. Já não se assistia ao carnaval, mas se **vivia** sem fronteiras espaciais ou temporais. Essa forma de relacionamento que foi tomando as ruas representava, como em todas as fases históricas, os períodos de crise, de transtorno na vida da

natureza, da sociedade e do homem. Por estarem vivendo uma grande opressão, o carnaval “opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontando para um futuro ainda incompleto” (BAKHTIN, 1999, p.8).

Com o deboche das manifestações culturais, a violência uniformizada era posta a nu, bem como a violência institucionalizada. Jovens irreverentes, militantes de esquerda, mesmo os apenas simpatizantes da causa democrática, tiveram de fazer revisão de valores, não apenas políticos, mas morais. Os poemas e canções que passaram a circular, assim como os comportamentos ousados dos artistas, iam se espalhando pelos palcos, museus e esquinas, contaminando uma geração.

Um dos alvos da crítica de Bakhtin é a visão que se instaurou na compreensão da cultura pós-Iluminista, com a separação entre o que é sério (que se confunde, desde então, com aquilo que deve ser levado a sério) e o cômico (que é visto como o superficial).

Com a carnavalização, também as relações sofrem uma quebra de barreiras hierárquicas entre as pessoas. “A linguagem familiar converte-se (...) em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial” (BAKHTIN, 1999, p.15).

Rita Lee, com os *Mutantes*, provocou celeuma quando uma expressão criada por eles, francamente grosseira<sup>2</sup>, veio ao palco e em seguida às ruas, disseminada pelo *Pasquim* (fiel combatente da gravidade dos tempos), através do personagem-símbolo do tablóide criado por Jaguar, Sig (mund Freud!), que assume o gesto. Na canção Top-Top, gesto e impropriedade não são apenas formas de riso, mas também de revide e alerta.

### TOP TOP<sup>3</sup>

Eu vou sabotar  
você vai se azarar  
o que eu não ganho eu leso  
Ninguém vai me gozar, não, jamais!

Eu vou sabotar  
vou casar com ele  
vou trepar na escada pra pintar seu nome no céu

Sabotagem!  
Sabotagem!  
Sabotagem!

---

<sup>2</sup> “A cultura oficial ignorava a seriedade isenta de medo, livre e lúcida. O gesto carnavalesco de Gargantua que transforma tudo em limpa-cu – destronando, materializando e renovando – limpa, prepara o terreno para uma nova seriedade audaciosa, lúcida e humana”. BAKHTIN. Op.cit., p.334.

<sup>3</sup> OS MUTANTES. *Jardim Elétrico*, 1971. Acesso em 19 de agosto de 1998.

Eu quero que você se top top top  
Rhã!  
Ninguém vai dizer que eu deixei barato  
vou me ligar em outra  
Te dizer bye bye até nunca, jamais

Esse recado dúbio teria endereços múltiplos e não apenas o Planalto Central. A força de contra-ataque à opressão é anunciada como um revide e retaliação poderosos em arrogância e independência erótico-amorosa. (Seu desprezo não me destruirá mais, não cairei na ‘fossa’, mas pelo contrário, me vingarei duramente e, ainda por cima, seguirei forte, me divertindo!). Independência, hedonismo e carnavalização.

O apoio no grotesco avilta o que para a cultura erudita e as forças moralistas era tabu. O grotesco liberta a “verdade do mundo” olhando-a de esguelho, não mais de baixo, submetida. Esse coloquialismo rebelde recupera o “obsceno”, que é considerado desagradável, ofensivo ou indecente e “é relativo aos sistemas de valores de grupos ou comunidades particulares de interesses, dentro de culturas específicas numa dada época” (O’NEILL, 1997, p.82).

Se o feminismo no Brasil só se fez movimento aberto e exposto às forças políticas públicas após 1975, nem por isso ações significativas deixaram de apontar os novos tempos. As pegadas de Leila Diniz, especulando liberdades para além da palavra morta em propostas partidárias, marcarão, com irreverência e rebeldia, o Tropicalismo e em especial Rita Lee, que reconheceu nela um marco dessas mudanças. Indumentárias, linguagem, canções, arranjos e performances Mutantes foram diretamente endereçados a ela.



Fig. 03

O feminismo foi se implantando assim através de mulheres que, artistas ou não, desautorizavam expectativas de comportamento e fazeres públicos, preparando o avanço legal e organizado que só mais adiante poderia vir a ser feito. Mas, nesse momento, o que se viu foi que, cada qual com sua linguagem e momento histórico, uma mesma avidez de ser agente de seu tempo, corpo e trabalho invadiu, embaralhou e dividiu opiniões tanto de esquerda como de direita.

Não foram mulheres-bandeiras de discursos claros, não foram mulheres-discursos associadas a uma proposta, mas mulheres que se expuseram e ousaram experimentar. A arte como veículo de um fazer que se construía.

O Tropicalismo propôs e disseminou a rebeldia, expondo “o anacronismo patriarcal à luz do ultramoderno”, como percebeu Roberto Schwarz (1978, p.76). O clima era ao mesmo tempo alegre e tenso, de provocação e um quê de dadaísmo. No dizer do crítico Frederico Moraes, o Tropicalismo foi

... essa *geléia geral* de influências e motivações: Vicente Celestino, Carmem Miranda, Rogério Duprat, Mutantes, Beatles, textos eruditos, cultura de massa, consumo, publicidade, o concreto e o metafísico, a nostalgia de um país edênico e amazônico, bonito por natureza e o futurível 2010, o lírico e o acrílico, enfim, uma vasta, enorme e caótica bricolagem, o luxo e lixo da cultura brasileira e planetária, tudo transformado em um caldo grosso e lançado nas telas, nos objetos, nos ambientes, nos palcos e discos tropicalistas (1976, p.100).

A cena tropicalista excita o riso, expõe o cafona acintosamente, para que possamos visualizar “o vazio que provém da corrosão do oficialismo que controla os valores da cultura” (FAVARETO, 1996, p.119). O mundo da publicidade, da despreocupação aparentemente ‘alienada’ dos hippies, aliada a uma visão carnavalesca acaba formulando um movimento que vai além do fim proposto por um de seus idealizadores (Caetano Veloso, de partida para seu exílio na Inglaterra, declarou o fim do Movimento em 1970).

Para Adorno, toda a produção da cultura industrializada estaria fadada ao conformismo e à obediência de um público treinado pela publicidade e outras formas ideológicas de adestramento. Mas o movimento cultural que está sendo formado nesse período possui a presunção de poder brincar com esse fogo, de derreter o gelo da empáfia da alta cultura. O distanciamento da alta cultura ou da cultura engajada não atinge nem diverte mais um público considerado ‘massa disforme’, imbecilizado.

Adorno julga que a Indústria cultural não permite qualquer possibilidade crítica para o público. Sua tese da manipulação total “subestima a natureza dialética da arte” (HUYSSSEN, 1996, p.94-122), ainda que pudesse haver um traço ingênuo em se supor que a ousadia de se inverter valores estéticos não pudesse ser cooptada.





Tom Zé: Humor e provocações

A geração do tropicalismo, assumindo sua porção infantil, fez-se criança endoidecida na sub-realidade *underground*, negando o papel de ‘massa-de-manobras’ em um país em conflito entre duas forças de disputa. Um destino entre se submeter à moral rígida do Estado ou se submeter à moral rígida da esquerda organizada. Drogas, sexo, rock’n roll e muito samba (já que a antropofagia voltava a ser cardápio no movimento), constróem um anti-autoritarismo em todas as frentes. Incluir, não mais excluir. Deixar-se surpreender, não escolher. A arte é assumida por seus detalhes e não mais pelas mãos de um *expert* ou pela autoridade de um *marchand*. Arte e vida numa possibilidade marcuseana<sup>4</sup>, alterando consciências que “transformarão o futuro”. A revolução pela superestrutura e não mais pelo ‘sangue das linhas-de-produção estruturais’.

Em tempos de grandes oposições maniqueístas, os adeptos da proposta tropicalista eram chamados de “desbundados”. Para Heloísa Buarque de Hollanda, o Tropicalismo começa “a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente” (1992, p.61). O lúdico e o desdém reorientaram a nova linguagem paródica do Tropicalismo.

A indústria cultural se expandia sob os investimentos orientados pelo capital internacional no comando da ditadura. Essa indústria visa produzir “um mínimo de arte e um máximo de lixo e kitsch” (HUYSSSEN, 1996, p.109). Mas a cultura rumava para o simulacro como meio de afirmar

---

<sup>4</sup> “Perante o tribunal da razão teórica e prática, que modelou o mundo do princípio de desempenho, a existência estética está condenada (...) Tentaremos desfazer, teoricamente, essa repressão. Essa tarefa envolve a demonstração da associação íntima entre prazer, sensualidade, beleza, verdade, arte e liberdade (...) Na imaginação estética, a sensualidade gera princípios universalmente válidos para uma ordem objetiva”. MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização* – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud; 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. p.156 e 159.

que a realidade talvez fosse um jogo de luzes e risos. A ilusão da vitória tornava os esforços ingênuos. O fazer-de-conta era um jogo de jovens que envelheciam rapidamente com o sabor da irreabilidade. O simulacro se fez lei e a paródia sua linguagem.

A percepção de um mundo mercantilizado foi assumida como inevitável, embora criticamente, e ria-se dessa degradação. Essa postura, embora carnavalizada, não tirava a visão crítica sobre a “gravidade” e a “profundidade” dos postulados oficiais, fossem da ciência, do mercado, fossem do moralismo imposto pelo Estado militarista.

‘Hippismo’, linguagens ‘oficiais’ da esquerda e do Estado, a publicidade, a indústria cultural ganhando força, são muitas as linguagens se digladiando politicamente na arena da cultura, da ideologia, no dia-a-dia.

Uma grande contribuição da teoria do discurso de Bakhtin é partir da idéia de que o ser humano, como ser ideal, não existe. Inserido num momento histórico, esse ser, eminentemente social, possui sua linguagem, seu cronotopo, próprio de seu tempo, de sua classe, de seu universo. Pela fala, sua linguagem e seu *locus* social é demarcado, denunciado. Mas não há forma pura na fala, como não há forma pura de se colocar no mundo, ou de se construir como indivíduo. Bakhtin percebe a riqueza do repertório de quem fala pelas “linguagens” de que se servem os indivíduos, apropriando-se de tempos, segmentos sociais, profissões, normas e intenções.



Fig. 04

A leitura dessas linguagens é feita pelo interlocutor de maior acuidade, mas qualquer um possui um grande rol de linguagens identificadas, de modo a decodificar falas conscientes ou inconscientes. Segundo Bakhtin, “a língua não conserva mais formas e palavras neutras que não pertencem a

ninguém... a língua não é um sistema abstrato de formas normativas, porém uma opinião plurilíngüe concreta sobre o mundo” (BAKHTIN, 1988, p.100).

O Modernismo proporia-se a ser vanguarda, destruindo o papel ordenador e excludente da cultura oficial. Esse movimento, ainda que corrosivo e irreverente, buscava, a partir de influências estrangeiras (francesas), delinear um indivíduo nacional, híbrido e confuso que correspondesse ao gigante geográfico nacional. O Tropicalismo fez o caminho inverso. Desconstruindo a imagem veiculada pelo Estado, de um ‘brasileiro padrão’, esprou sua busca para além da geografia tropical. Os vínculos com o Modernismo se firmaram, no entanto, na mesma busca das formas tradicionais de expressão popular trazidas à luz sob uma leitura mediada pelo olhar de segmentos letrados e cosmopolitas. Também se aproximaram pelo mesmo traço de humor corrosivo e deboche, mas esse humor se endereçou tanto à “pureza” da riqueza cultural brasileira, quanto à “grandeza” da cultura ocidental dos países industrializados, tidos como “desenvolvidos”. O projeto Tropicalista é transnacional e plural. Abandonando a idéia de vanguarda, o movimento buscou desautorizar, perigosamente, através de jogos comportamentais, sem confrontos, as bases morais, estéticas e políticas do chamado Sistema.

O Tropicalismo coincidia com a Contracultura como fenômenos, ambos de uma cultura de massa, da indústria cultural explodindo no mundo como força ideológica e mercadológica. Esse resgate do espírito irreverente modernista, associado à Contracultura, teve seu cruzamento mais nítido na figura de Rita Lee, uma garota despretensiosa, de olhar buliçoso, que encarnava bem essas vertentes e que trouxe à cena tropicalista fortes tendências da multiplicidade que, aparentemente, desgovernava os jovens pelo mundo afora: do México à França, da Alemanha ao Brasil, passando pela Inglaterra e Estados Unidos.

O Estado pretendia formar indivíduos homogêneos, bem como muitas das idéias de esquerda, principalmente no tocante à moral. O Tropicalismo, resgatando o Modernismo dos anos vinte e associando-se à Contracultura, buscava o múltiplo, incluindo o aparato tecnológico que, todavia, era visto com desconfiança. Alimentos e roupas industrializados eram tidos como aliciadores, mas as guitarras elétricas eram meio de “embalar malucos”, ou seja, de agradar ao público *underground* que se gestava. A idéia contraditória e confusa viria a produzir alguns ‘becos sem saída’, mas nesse momento, a experiência era provocadora.

A apatia e o conformismo em relação aos rumos da experiência existencial e às verdades da ciência passam a ser questionáveis devido à perspectiva de enfado percebida pela juventude do período. Buscando seus pensadores em gerações anteriores, fazem um resgate explicativo dos mesmos e os elegem como avalizadores de sua resistência cultural. Seus pais estão conformados que o ‘alicate’ da tecnocracia lhes dite os passos do berço à tumba. E essa é a herança reservada, a cultura a ser herdada. E o **Não** justificou o nome: **Contra-Cultura**.

Uma avalanche de ‘antis’ percorre e estremece o sistema. Surgem a anti-psiquiatria, a anti-terapia, a anti-medicina, a anti-arte, e outras formas experimentais na busca do direito ao prazer do sujeito ocidental civilizado. A própria civilização ocidental, enquanto tal é questionada em seu valor.

Naquele momento, a mentalidade cientificista imposta aos cidadãos do Ocidente começa a sofrer um questionamento sobre a possibilidade de outras formas de verdade estarem para além da lógica, para além do pragmatismo, buscando conhecimento em formas absorventes, inebriantes, sensoriais e até mágicas.

Drogas, loucura, iluminação mística e nova sexualidade. Um caldeirão hedonista de grande capacidade transformadora, invertendo o destino do ‘corpo civilizado’, corpo domesticado para o trabalho.

Por todos os elementos incluídos no caldeirão Contracultural, não foi um possível confronto ao militarismo que marcou esse movimento num momento de nossa história e sim a irreverência, o direito ao “cafona”, ao grotesco, a cumplicidade com os elementos marginais da sociedade, longe da identidade ingênua e romântica com as ‘massas proletárias’, o rompimento do círculo do ‘bom gosto’ da elite cultural e formas eleitas pela esquerda organizada em fileiras revolucionárias.

O riso que humilha e destrói a pretensão da pertinência, redimensiona nova participação, nova sexualidade, novas formas de criação, novos comportamentos. A idéia que estilhaça o legítimo único, busca o diferente, outras incorporações e sentidos. Não apenas se deixar conduzir, seguir, mas tentar romper para si, ao menos, buscando o gozo e a fenda na estrutura.

A figura de Rita Lee, nesse momento, jogava com o múltiplo do cosmopolitismo e do lúdico como resposta aos valores conservadores, mas não apenas isso: Rita Lee, investida de um corpo de mulher, ‘brinca’ com a indiferença de uma oposição moralista que parece não atingir sua disposição para os experimentos. A busca do prazer propõe que se rompa com os dogmas que delimitam o bom comportamento feminino, o comportamento único legítimo.

Rita Lee é a filha que nenhuma mãe desejaria ter, a despeito de seu ar angelical. Através de um feminismo sem bandeira, Rita ocupa os palcos e se espalha pelas ruas. Como Leila Diniz, Rita Lee jamais encampou a discussão pontual feminista, que, afinal, apenas se iniciava como movimento social contemporâneo, naquele momento, no Brasil e no mundo. Mais do que a delação brava e rancorosa, seu feminismo usou a arma do ridículo na paródia, espantando um conservadorismo que foi visto como anacrônico e conivente com o Estado militar, cuja oposição foi tomando grande parte da sociedade na década 70.



Fig. 05

O foco em Rita Lee se justifica por essa imagem performática e lúdica que projeta. E esse foco se demonstra em *performance* múltipla, sem ressentimento, mas obsceno no sentido que lhe confere Henry Miller: “o obsceno é processo purificador, enquanto a pornografia apenas aumenta as trevas”<sup>5</sup>.

Rita Lee expunha um corpo de mulher cambiante que, entre a proposta política do feminismo e a proposta política contracultural, pendia francamente para o segundo. Especulando uma sexualidade ‘natural’, proposta Contracultural, a *performance* de Rita não é sensual no sentido pornográfico de uma malícia que “aumenta as trevas”. A sexualidade contracultural não vê hierarquia no direito ao prazer e nem assume papéis (a pudica – por domínio ou insegurança; a maliciosa - que falseia a aparência de domínio, reafirmando-o, ou a caçadora – que inverte papéis no mesmo nível da disputa pelo poder, que constrói relações entre casais ocidentais, ‘civilizados’, monogâmicos). Tampouco há a malemolência que vingou nos trópicos, aquela sensualidade libertadora, que, no entanto, é bandida, já que faz o jogo do poder, reafirmando expectativas de um feminino lânguido e sensual como víamos em Gal Costa em seus tempos tropicalistas.

A sexualidade contracultural que Rita Lee performatiza nesse período propõe romper com o jogo do poder das relações amorosas construídas. E sem o jogo do poder outra relação teria que ser pensada,

---

<sup>5</sup> “O obsceno é direto e a pornografia indireta. Acredito dizer a verdade, revelar tudo perfeitamente, chocar se necessário, não disfarçar nada” apud MAFFEI, Marcos. *Os Escritores*, 2 – As históricas entrevistas da Paris Review. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p.43.

levando em conta estranhos desejos aos já consagrados. Por isso, Freud não gostaria de responder à pergunta “o que as mulheres querem”, uma vez que não consegue distância do mundo falocêntrico em que se insere. “Um homem nunca pode saber o que quer uma mulher, já que o que ele quer dela é que ela queira ser objeto do desejo dele - ao que a mulher, quando na posição feminina, responde afirmativamente” (KEHL, 1996, p.76).

A *performance* de Rita simula a liberdade do corpo no projeto Contracultural. Enquanto herdeira do projeto tropicalista, sua imagem desarranja a baianidade edênica e malemolente, inerente ao movimento, relendo a grande cidade sob uma ótica paródica e Contracultural. O amor-livre, proposta do movimento internacional, destituía papéis sobre o prazer abrindo espaços inéditos para a consagração das sensações, tidas como meio seguro ao conhecimento da vida em si mesma e social.

Sua *performance*-simulacro se escreve através das indumentárias dos shows, onde veicula a pretensão ilusionista que se converte na ficção de um espetáculo. Responsável pela escolha das indumentárias para os shows buscava entre a espontaneidade, o humor e a denúncia, uma interligação justa para suas projeções conceituais e políticas.

Se, no início do século, mulheres artistas eram difamadas por abandonarem ou negligenciarem seus afazeres ‘básicos’ de mãe e dona-de-casa, encaradas com pouca diferenciação das ‘putas’, depois do *boom* da Era do Rádio, na década de 40, passaram a ser reverenciadas como deusas, divas e outras imagens que mantinham a aura imaculada da mulher plena de dons e elegância. Alguns raros casos dissonantes foram aceitos pela mídia, como Dercy Gonçalves e Aracy de Almeida.

Rita Lee, num período em que mulher ligada à música era vista como ‘rainha’ do rádio ou ‘dama’ do samba, da canção, etc., produziu uma imagem, naquele momento, completamente conflitada (entre a candura de sua aparência e as *performances* de palco). “Eu sou do tempo em que roqueiro brasileiro era tido como bandido”, veio a dizer mais tarde, com justiça.

As *performances* do grupo em cena, embora provocassem espanto pela ousadia em palco, dada sua inovação, apoiavam-se num movimento que já vinha tomando as ruas lentamente, oriundo de grupos de teatro. O teatro do absurdo, que instrumentalizara pesquisas para o teatro experimental, da agressão ou de guerrilha, deu forma e munição aos *happenings* nas ruas. Pode-se dizer que essa linguagem experimental buscava um contato sensorial (inicialmente aflitivo para o público) direto, sem compromissos com a mídia ou com qualquer expectativa do público. “Ideologicamente falando, havia uma identificação com o anarquismo, que resgata a liberdade na criação, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes” (COHEN, 1989, p.45).

No caso dos *Mutantes*, as ousadias cênicas, principalmente no tocante à indumentária, perseguiram invariavelmente o deslocamento do adequado na busca do mesmo objetivo: libertar o ser humano de suas amarras condicionantes, com a denúncia da fonte do condicionamento – o poder.

Na época em que surgiram, durante os Festivais, ainda era praxe o uso de *smokings*, ternos e vestidos de noite (ou gala) para as mulheres. O uso de materiais e vestimentas circunscritas a outros cenários ou ocasiões era parodiado e, com isso, ridicularizados como fantasias. Trajes até então só usados em ocasiões formais, quando expostos em palco, contracenando com as ‘famigeradas’ guitarras do rock, tinham seus sentidos originais esvaziados: becas de formatura, toureiros, armaduras medievais, caipiras, batas futuristas, princesinha medieval e o impactante vestido de noiva que Rita Lee usou sobre um inimaginável tênis, batendo um prato de banda.

Se os *happenings*, associados à anti-arte, negavam a profissionalização do artista, reafirmando a capacidade humana do estético e do lúdico, as *performances* cênicas do grupo não eram descompromissadas. Uma dose de diversão estava associada àquelas imagens, mas suas escolhas não eram aleatórias. Enquanto os *happenings* buscavam o processo e o rito, as *performances* de Rita e seus parceiros continham uma intencionalidade de irreverência e rebeldia que expunha a ideologia da sociedade tecnocrática, hierarquizada.

Do antigo rock dos anos 50, chacoalhado e alegre, poucos traços já restavam, esfumaçados e enervados por delírios alucinógenos pós-woodstockianos. Rita Lee, apesar da ascendência norte-americana, optava por ‘ler’ seu tempo em terras tropicais, auxiliada por um senso de humor afiado. Como já foi dito, Rita Lee admirava o trabalho que os tropicalistas de vertente baiana estavam encabeçando, enquanto seus companheiros de banda acenavam com um compromisso mais direto com o rock internacional e o movimento contracultural que lhes alterava os rumos em relação ao movimento como um todo.



Fig. 06

Mas naquele momento, Rita também *surfava* em ondas contraculturais. E entre a transgressão tropical e a psicodelia internacional, passa a ser o grande elo que ligaria um movimento a outro, com o apoio (ainda que por poucos anos), dos irmãos Sérgio e Arnaldo.

Na Contracultura, o direito ao prazer era o cardápio indistintamente oferecido, sem hierarquias. Sob drogas, não há possibilidade de se manter máscaras ou papéis sociais. Todos somos joguetes eventuais de suas diabruras. Uma “*bad trip*” pode trazer à tona uma criança assustada, um auto-defensor paranóico e violento ou uma heroína sem limites sensatos de seus atos. Os papéis podem se inverter indistintamente, conforme o efeito que a droga cause ao organismo naquele momento, ou dia, ou local, ou situação. Não há desígnios racionais possíveis que possam impedir que uma sensação invada sua psiquê, seu estado de espírito, seu humor. Essa realidade das drogas no dia-a-dia dos adeptos da Contracultura esmaece hierarquias e esfumaça compromissos.

Questões como homossexualidade e feminismo eram ignoradas como bandeira porque em seu código, o hedonismo era a primeira lei e essa realidade possibilitava todas as experiências, tanto sexuais, quanto comportamentais. O passaporte para sua aceitação era o compromisso com o fugidio, com o experimentalismo, com a frugalidade, com a independência ao Sistema que produzia mercadorias industrializadas e verdades irrevogáveis.

O diferencial de Rita Lee nesse momento está exatamente nessa tônica acentuada da Contracultura em seu trabalho tropicalista. Rita é uma hippie tropical. Sua transgressão rompe com a esquerda organizada, aponta uma guinada mais internacionalista em relação ao Tropicalismo baiano, que liderava o movimento, e se distancia dos próprios companheiros de grupo, discordando da linha muito psicodélica<sup>6</sup> que eles tentam imprimir às canções.

Rita busca a festa e a crítica, além das viagens de ácido. Não luta contra a guerra do Vietnã, mas contra a hipocrisia e a ‘carence’<sup>7</sup> de instituições acomodadas sob a ditadura militar. As imagens que empresta às cenas dos shows são outra linguagem, que permeia, complementa, discute e, às vezes, até se desconecta das canções. Um outro texto, transgredindo, fazendo pilhérias, provocando. Embora com os irmãos Batista as canções jogassem com esse arsenal irreverente, é com as performances que a atuação de Rita Lee fica mais claramente enfatizada já que cabia a ela as aparições em cena, fossem shows, fossem fotos promocionais do grupo.

---

<sup>6</sup> Psicodélico (delos, do grego=visível, manifesto, evidente) Alucinações provocadas por drogas expansoras da mente, que promovem visões fragmentadas, fugidias e coloridas. Diz-se das roupas, objetos e tudo que fuja dos padrões costumeiros, tradicionais, de bom gosto. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. 2.ed., ver. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

<sup>7</sup> O ‘carente’ é aquele que teme se arriscar com novas formas de pensamento sob a ação das drogas, mas também o é por se submeter a um comportamento convencional, completamente moldado pela crença na etiqueta, nas hierarquias sociais, na submissão aos limites dos papéis sexuais, além dos dogmas da religião oficial.



Rita Lee fala desse universo, dessa proposta Contracultural, com seu corpo, com as roupas que denunciam a 'ceticidade', que denunciam papéis oficiais. A noiva foi usada durante o 3º Festival Internacional da Canção na eliminatória paulista, no TUCA, em 1968, acompanhando Caetano Veloso em *É Proibido Proibir* e depois, também na mesma noite, em *Caminhante Noturno*, de Arnaldo Batista e dela mesma. O vestido usado pertencia a uma personagem que Leila Diniz havia feito para novela de televisão. O figurino, peça de um discurso folhetinesco e televisivo, reverenciava Leila como personagem de si mesma. Personagens de um espetáculo, de um discurso político.

Nas figuras 02 e 07, sua noiva divide o palco com parceiros diferentes: na primeira figura, Rita é ladeada por um toureiro e um menestrel. São figuras típicas, datadas e fora da realidade nacional. Figuras só visíveis na época do carnaval. O grupo forma, assim, um bloco carnavalesco para embalar sonhos de três-dias-de-folia. E a noiva é parte dessa idéia carnavalesca, fantasiosa. A dessacralização do hábito ligado à pompa de um rito sagrado é evidente. Na figura 07, Rita expõe sua noiva no mesmo tom de deboche que seus parceiros em becas, desterritorializando indumentárias que remetem a um fazer douto, de autoridade, de compromisso, de respeito social.



Fig. 07

A noiva, não é preciso que se diga, traz o peso do compromisso que, através do rito, dá permissão para o fim da virgindade (estamos em 68, é bom lembrar). O rito presta satisfação pública da decisão da mulher em se casar. O rito é público, oficial, moral e religioso, portanto uma ligação que pleiteia obter a benção transcendente do sagrado, a concordância da família e a convivência dos convidados.

A escolha da foto do vestido de noiva não foi apenas uma opção estética (embora seja, de fato, bonito), ou um reconhecimento da homenagem que Rita presta a Leila Diniz, mas também por ser manifesto que um vestido de noiva, num show de rock, trazia, claramente, uma desterritorialização de cunho político. Sua irreverência não é inocente. A indumentária consagrada às virgens, dadas em núpcias a noivos, pelo pai ou tutor, num rito público, solene e sagrado, fora carnavalizada. E esse gesto rebelde causou um choque que marcou a imagem do grupo *Mutantes* para a história da música brasileira. Em 1971, será a vez de Leila causar choque ao expor sua gravidez ao sol. Passos políticos por uma dessacralização não consentida. Humor e prazer são as bandeiras de um feminismo insipiente e insidioso que marcará as gerações futuras.

O corpo das mulheres possui fronteiras altamente permeáveis tanto pela “visualização” quanto pela “intervenção” (...) as mulheres reivindicaram seu corpo na década de 70 (...) As tecnologias da visualização retomam a importante prática cultural de caçar com a câmera e com a natureza profundamente predatória da consciência fotográfica (HARAWAY, 1994, p.269).

Rita não sobe em palanques, mas, consciente da natureza predatória da imagem midiática, graceja com as crenças que já não fazem sentido para o projeto Contracultural. Na figura 05, Rita, angelical, recatada e anacronicamente vestida, enfrenta a câmara com olhar arrogante. “Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (BENJAMIN, 1993, p. 94). Sua atitude invade a lente e atinge o olhar atento. Camaleoa, Rita não é uma simples hippie. Ela organiza um texto que se escreve sobre seu corpo. Um corpo fantasia, um corpo *show-business*, um corpo-escritura. A indústria cultural como suporte de uma arte plurilíngüe.

Na figura 03, Rita brinca com a imagem subversiva do sexo. Desejos múltiplos e a provocação se concluem com a presença de um “serviçal” uniformizado nos moldes da famigerada, famosa e mais que severa, polícia especial nazista – um agente da SS. Curiosamente, enquanto o grupo se alimenta na cama, o personagem participa do repasto, tomando, ele próprio, uma caneca de... não importa. E a lente flagra os olhares um tanto surpresos, como se pegos de repente em seu quarto enquanto recebem o convidado, ou seria serviçal? Um agente altamente especializado formado, na alta cúpula do pensamento nazista, de vertente totalmente hierarquizada numa disciplina que se pauta na convicção do ‘único’ como verdade – a uniformização da raça humana posta em hierarquia única pelos arianos, comunga no mesmo espaço uma refeiçãozinha matinal, conspirando e corroborando um *mènage-à-trois* nada convencional.

Sabidamente, Rita namorava Arnaldo, com quem viria a se casar. No dia seguinte ao casamento, Rita e Arnaldo comparecem a um programa da Hebe Camargo que, como sempre maternal, se embevece pelo acontecido e, atônita, presencia a destruição em tiras da Certidão de Casamento frente às câmaras de TV. A *performance* é *show-business*, discurso político, plataforma teatral. Casamento,

desejos, sexo dissociados frente à TV, destituídos de seus valores institucionais. Transgressões que emitem, no discurso das imagens, sua ambivalência rumo a novas possibilidades. “Hoje, a luta por Eros é a luta política” (1969, p.23), afirmava Marcuse.

Outros alvos ficam expostos na vitrina dos palcos. São outros comentários imagéticos que perpassam as guitarras: a alta cultura, a alta moda, alta elegância, alta transcendência... os píncaros de um pódio etnocêntrico. Rita Lee os relê, dessacralizando-os. Nas figuras 08, 06 e 04, lemos as reproduções carnavalizadas de autoridades consagradas por altas referências: a Literatura, a Igreja, o Bom Gosto.



Fig. 08

Uma das imagens infernais que Dante Alighieri projetou na irretocável imaginação de Gustave Doré, e que representa o preço do pecado da heresia<sup>8</sup>, é a de um corpo sob eternas chamas que se revela de uma tumba. A imagem produzida pelo grupo, e que irá ilustrar a capa de seu terceiro álbum, não por acaso, corresponde ao Canto IX da Divina Comédia. É o herege, o alvo do desejo. De seu mundo infernal, o corpo-citação (fig. 08) expõe a imagem do pecado erotizado.

---

<sup>8</sup> “Dos hereges, tornou-me, almas danadas, com sequazes de toda seita e culto...” In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*; trad. Cristiano Martins. E.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, versos 127 e 128, do Canto IX, vol. I, 1984. p. 182.

A grande e poderosa Igreja, já tantas vezes sacudida em suas bases, sofre novos ataques em tempos carnavalizados. A figura nº 06 propõe outras formas místicas com a austeridade que requer uma autoridade. De maneira cômica, compõem uma imagem de autoridade e pertinência. O Oriente e o Ocidente oferecem o mesmo poder de transcendência. São transcendências psicodélicas, pós-modernas, de matéria plástica e neon - fast-food.

Essa desconstrução vinha se desenhando desde o início dos trabalhos do grupo quando, para apresentarem a canção *2001*, surgiram envergando molambos de plástico branco, contrariando o pedido do diretor de TV que solicitava que não usassem branco devido ao efeito da TV preto-e-branco da época. Não apenas vestiram branco, como ainda se maquiaram de branco, usaram meias e sapatilhas brancas (fig. 04). A desobediência ensejando o riso no não-se-submeter à projeção correta da própria imagem, mas na imagem que buscasse o desassossego, o não-conforme, o não-belo ou ajustado. De corte irregular, a indumentária aludia a imagens pré-concebidas de vestimentas primitivas, enquanto o plástico (material de projeção imagética futurista, pós-moderno por excelência), embaralhava e negava o referencial.

A ala baiana dos tropicalistas já ensaiava imagens contraculturais, de apelo e configuração hippie. Mas esse não era o caso para a idealizadora dos trajes do grupo. Rita Lee não pensava na transgressão como idéia hippie apenas, embora trajes hippies também tivessem sido usados, conforme se verifica na figura nº 01. Ela trabalhou a indumentária como texto, a performance como texto e assim as linguagens iam se interpenetrando por toda a obra do grupo.

É essa Rita Lee que, protagonizando um Tropicalismo feminino, urbano e contracultural, propôs um estar mulher-personagem de si mesma, falseando imagens que ilustraram um discurso do múltiplo, encenando com mil faces a orgia de uma cultura em revolução.

A plataforma política refletida no conjunto da obra de Rita Lee-*Mutante*, no entanto, não atravessaria o crivo dos tempos. Abandonando o projeto em sua carreira solo, passa a fazer o jogo da indústria cultural que já havia absorvido o impacto da ‘auto-suficiência’ hippie e transformado o ‘mundo rock’ em mercadoria. Rita viria a se tornar a ‘mãe do rock’ brasileiro, aderindo ao pop, abandonando o rock, com raras exceções.

**GLÁUCIA COSTA DE CASTRO PIMENTEL**

Texto publicado na Revista da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) com o Título: *Mutações em Cena*, acessível pelo endereço: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/humanas/article/view/493>

Publicado também na Academia para Educação do Google, acessível pelo endereço: [https://www.academia.edu/15631128/RITA\\_LEE\\_TROPICALISTA\\_O\\_FEMINISMO\\_NA\\_CONTRACULTURA](https://www.academia.edu/15631128/RITA_LEE_TROPICALISTA_O_FEMINISMO_NA_CONTRACULTURA)

---

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1988.

\_\_\_\_\_. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento** – o contexto de François Rabelais. 4.ed. Brasília: UNB/Hucitec, 1999.

BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: **Magia e técnica, a arte e política**: ensaios sobre literatura e História da cultura. 5. ed.p.91-107. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CALADO, Carlos. **A Divina Comédia dos Mutantes**. 2.ed. Rio de Janeiro: editora 34, 1996.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem** – criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989. (Col. Debates n. 219).

Discografia disponível em: <<http://www.geocities.com/SunsetStrip/Palms/2839/letras/html>> sobre a obra de OS MUTANTES.

HABERT, Nadine. **A Década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios, n. 222).

HARAWAY, Donna. Um Manifesto para os Cyborgs: Ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e Impasses** – o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLLANDA, Heloísa. **Impressões de Viagem** – CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/70. 3.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HUYSSSEN, Andreas. A Política cultural do pop. In: **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

KEHL, Maria Rita . **A Mínima Diferença** – masculino e feminino na cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Série Analytica).

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

MURARO,Rose M. Apud GOLDBERG, Anette. *Feminismo no Brasil contemporâneo*: O percurso intelectual de um ideário político, p.42-70. Rio de Janeiro, n.28, 2º semestre de 1989.

O'NEILL, Eileen. (Re)representações de eros: explorando a atuação sexual feminina. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (ed.). **Gênero, corpo conhecimento**. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997. (Coleção Gênero).

PITANGUY, Jacqueline, DINIZ, Eli. Leila Diniz e a antecipação de temas feministas, **Revista Estudos Feministas**, v. 2, n. 2. Rio de Janeiro: CIEC/ECO/UFRJ, 1994.

SAMORA, Guilherme. **Biografia de Rita Lee**. Disponível em: <<http://puccamp.Aleph.com.br/ritaLee/Joracus.htm>>. Acesso em: 09 de junho de 1999.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969, in **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.