

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NOS ACORDES DO ROCK NACIONAL

THE REPRESENTATION OF WOMEN IN NATIONAL ROCK CHORDS

Rodrigo César Ribeiro HORTA¹

Resumo: Compreender o imaginário acerca das mulheres elaborado e veiculado pelas canções do Rock Nacional é o objetivo principal deste texto. Afirmar a proficuidade do estudo da canção popular para o conhecimento histórico e contribuir, a um só tempo, com os estudos femininos e com a investigação acadêmica sobre o Rock Nacional são intentos secundários, mas não sem importância. No ângulo da História Cultural, a partir do estudo das representações, examina-se 23 canções produzidas entre 1982 e 2012. De forma geral, os compositores e compositoras defenderam a liberdade feminina e articularam a denúncia da violência social e simbólica contra as mulheres. A hipótese é a de que no cenário específico do Rock Nacional a mulher encontrou espaço e direito a fala, tanto quanto vozes masculinas dispostas a engrossar o coro da luta histórica por seu reconhecimento, respeito e direitos.

Palavras-chave: Mulheres, Representações, Imaginário, Rock Nacional, Democracia.

Abstract: The main objective of this text is to understand the imagery about women as elaborated and conveyed by National Rock songs. While the primary aim is to study these representations, secondary objectives include affirming the usefulness of popular music for historical knowledge and contributing to women's studies and academic research on National Rock. From the perspective of Cultural History, based on the study of representations, 23 songs produced between 1982 and 2012 are examined. In general, the composers defended female freedom and articulated the denunciation of social and symbolic violence against women. The hypothesis is that within the specific context of National Rock, women found a space and a voice, with male voices joining the chorus in the historic struggle for their recognition, respect, and rights.

Keywords: Women, Representations, Imaginary, National Rock, Democracy.

Passando o som (introdução)

O *rock and roll*, gênero musical norte-americano urdido no pós - II Guerra, chegou ao Brasil por intermédio do cinema, quando a canção “*Rock Around the Clock*” destacou-se como tema de abertura do filme “*Sementes da Violência*”¹. Exibido nas capitais no segundo semestre de 1955 o longa metragem foi o cartão de visitas do *rock and roll* aos brasileiros. E a introdução e difusão do gênero no país, ao serem narrados, precisam inescapavelmente passar pela história de três mulheres. A carioca Iracema de Sousa Ferreira, a paulista Célia Benelli Campello e a mineira Wanderléa Charlup Boere Salim.

¹ Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: rodrigopaidolipe2014@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5943-2785>.

À Iracema coube, sob o nome artístico de Nora Ney, a primeira gravação de um rock no país.² Já a divulgação do *rock and roll* em versões cantadas em português deve-se muito a Celly Campello; isso em um Brasil que respirava a plenos pulmões a utopia modernizadora da era JK. Pouco depois, na década 1960, o ingresso do gênero na TV – meio de comunicação que se expandia na época – contou com a presença marcante de Wanderléa, a Ternurinha da Jovem Guarda. A entrada e difusão do *rock and roll* entre nós passa, de forma incontornável, por essas três vozes femininas.

Na década de 1970 o gênero perdeu espaço no Brasil com o fim do programa televisivo Jovem Guarda, ao passo que continuava questionado pela sua suposta alienação diante da política ditatorial articulada desde o golpe militar (1964). O ideário nacional-popular dominante na cena musical da época tornava a cultura brasileira um chão inóspito aos praticantes do *rock and roll*. As bandas surgidas nessa década, em sua maioria, escorregaram para as bordas da cadeia midiática, perderam visibilidade e público, e inclinaram-se ao rock progressivo.³ A banda paulistana “Os Mutantes” foi o maior nome do rock brasileiro no período, um trio formado por Rita Lee e pelos irmãos Arnaldo Baptista e Sérgio Dias.

No verão de 1982, no entanto, uma nova cena roqueira se anunciou no Brasil, com o aparecimento de bandas cuja sonoridade e estética estavam profundamente influenciadas pelo *punk rock* e pela *new wave* anglo-americanas. Valendo-se da linguagem coloquial e do recurso ao humor acharam espaço na mídia e no mercado fonográfico. Conhecida mais tarde pelos termos Rock Nacional, Rock Brasil ou BRock, essa geração teve no mega festival Rock in Rio, realizado em 1985, uma grande vitrine.

Quatro bandas recém-nascidas se apresentaram no evento, (Barão Vermelho, Blitz, Paralamas do Sucesso e Kid Abelha) ao lado de atrações internacionais consagradas como Rod Stewart e as bandas Yes, Queen e Whitesnake. Dentre as bandas do Rock Nacional⁴, duas contavam com a participação feminina. Fernanda Abreu e Márcia Bulcão na Blitz. À frente do palco, estabeleciam diálogos nas canções com o vocalista Evandro Mesquita e marcavam a estética da banda em coreografias bem ensaiadas. No Kid Abelha a vocalista Paula Toller, que participava também das composições do repertório.

Neste momento, além da Blitz e do Kid Abelha, outras bandas tinham mulheres em suas formações. Alice Pink Punk, May East, Lonita Renaux e Taciana Barros na Gang 90 & As Absurdettes, e Virginie Boutaud, vocalista da banda Metrô. Havia ainda bandas formadas inteiramente por mulheres, como a Sempre Livre, originalmente, Dulce Quental (voz), Márcia Gonçalves (guitarra), Flávia Cavaca (baixo), Lúcia Lopes (Bateria) e Lelete Pantoja (teclado)⁵.

Diante do que foi exposto até aqui, acredito ser necessário fazer algumas perguntas. O rock seria mesmo um gênero musical tiranizado por homens? *Lócus* da reprodução da sujeição e da invisibilidade feminina? Difusor de canções deletérias à imagem da mulher na sociedade por replicar estereótipos machistas? E pensando mais especificamente no Rock Nacional, seriam uma “nova geração projetando os ensinamentos recebidos dos papais e mães extremados” (Santa Cruz, 1992), onde a imagem da mulher é baseada no conservadorismo e na ideologia machista de sempre?

A partir destas questões, o artigo examina as representações elaboradas na linguagem artística do Rock Nacional, visando compreender o imaginário da mulher veiculado via canções entre as décadas de 1980 e 2000. O texto confia na relevância da música popular ao conhecimento histórico, filia-se ao domínio da História Cultural e dispõe a análise das músicas em ordem cronológica. A hipótese norteadora do estudo é que, em uma sociedade refratária à luta feminina em distintos campos e esferas, o Rock Nacional se configurou em espaço aberto às mulheres e de reflexão e crítica às violências por elas sofridas, valorizando, assim, aspectos inerentes ao refinamento democrático.

Música popular e conhecimento histórico

Marcos Napolitano, importante pesquisador da nossa canção popular, escreveu no final da primeira década do século XXI “que não há mais o preconceito generalizado ou as dúvidas se a música popular é um objeto legítimo ou não para o historiador” (Napolitano, 2007, p. 170). Em seus diversos matizes, “ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas” (Napolitano, 2002, p. 77). A música popular brasileira tem sido considerada, cada vez mais, como conveniente e fecunda ao estudo da História. É uma forma de narrativa sobre a moderna tradição brasileira, capaz de expor o país ao conhecimento de si e, ao fazê-lo, ampliar o círculo de intérpretes do Brasil.⁶

Não custa lembrar o poder de comunicação da música popular e sua capacidade de integrar públicos diversos, fornecendo temas e vocabulários para o debate sobre a realidade brasileira. Circulando na sociedade em disco, rádio e Tv, ou em apresentações ao vivo – e hoje em arquivos digitais de todo quilate – a canção popular é capaz de atingir um grande número de ouvintes e se constituir, conforme Wisnik (2004, p. 170-171), numa “rede de recados”⁷ que captura a imaginação popular.

Estaremos preocupados com um gênero específico, o Rock Nacional, sobretudo com as representações acerca da mulher produzidas e difundidas na sociedade brasileira, via canções, entre 1982 e 2012. As representações, instrumento de interrogação da realidade histórica, são entendidas no sentido de construções de significados a partir das quais se percebe a realidade. São matrizes geradoras de práticas que constroem o mundo social na medida em que orientam atos e definem identidades. Através das representações os grupos e indivíduos dão sentido ao mundo, e estudá-las, nos possibilita identificar o modo como uma realidade social é construída, pensada (Chartier, 1990, 1991).

Examinando as representações produzidas por meio dessa linguagem artística particular, a da música popular, estaremos vasculhando aspectos do imaginário sobre a mulher veiculado no Brasil da redemocratização. O conceito de imaginário, portanto, nos será útil. A perspectiva neste artigo é a de que o imaginário se torna inteligível e comunicável através da produção de discursos, que reúne as representações numa linguagem e, com efeito, sua configuração é uma forma de resposta que determinada sociedade dá aos seus conflitos e dilemas (Baczko, 1985). O imaginário produzido pelo Rock Nacional legitimou ou denunciou as desigualdades e violências de gênero?

A imagem da mulher no surgimento do Rock Nacional

O Rock Nacional surgiu em 1982, fundamentalmente, com a chegada de quatro artistas ao mercado fonográfico. Duas bandas – Blitz⁸ e Barão Vermelho⁹ – e dois artistas solos – Lulu Santos e Lobão – que gravaram seus discos entre setembro e novembro. De forma geral, nestes quatro LP's que marcam a chegada dessa nova geração do rock brasileiro à cadeia midiática, as letras giram em torno do ser jovem no Rio de Janeiro. Pautados na estética e sonoridade do rock clássico e da *new wave*, carregam nas referências à cidade do Rio e cantam experiências particulares ligadas ao lazer, diversão noturna, idas à praia, namoros. Enfim, as canções circunscreviam ao modo de vida da juventude carioca classe média dos anos 1980.

No entanto, já podemos mencionar neste começo do Rock Nacional duas canções que, mesmo de forma indireta, figuram a mulher. “Conto de fadas”, do Barão Vermelho e “Cruel, Cruel, esquizofrenético Blues”, da Blitz. O traço em comum destas canções é a desaprovação à mulher que opta docilmente ao papel tradicional que lhe é socialmente atribuído. Em ambas o narrador reprova a mulher por ter aberto mão de sua autonomia, de sua liberdade, e ao fim, em contraste, se alegra pelo relacionamento afetivo com essa mulher curvada ao tradicionalismo não ter vingado.

Não aguentou o peso da barra
Que é escolher viver de verdade
Se arregou, parou na metade
Agora vai, vai correndo pra casa
Papai e mamãe tão na sala
Te esperando, tão jantando
É, planejando um futuro normal, que mal!¹⁰

Na composição de Cazuzza e Barros a mulher pretendida ficaria chorando sozinha no quarto, por ter preterido “viver de verdade” face a “um futuro normal” inventariado pela tradição. A canção da Blitz, por seu turno, fiava-se no humor e na sátira, descrevendo um papo com uma menina da mesma idade, mas que teria envelhecido por preferir o casamento e a maternidade. A menina é qualificada como *cruel* devido sua escolha, e advertida ao final por sua submissão à moralidade social.

Não, não vá botar a culpa no destino
Por ter casado com um cretino industrial
Apenas para dar uma satisfação à sociedade¹¹

As duas canções desaprovam o servilismo às projeções tradicionais da sociedade acerca de um suposto papel da mulher. Foram canções de pouco realce, sem grande sucesso midiático, mas é importante notá-las. Importante perceber os compositores questionando a aceitação da mulher a determinado enquadramento social.

No ano seguinte, 1983, Blitz, Barão Vermelho e Lulu Santos voltaram a registros em estúdio, enquanto mais quatro novos artistas gravaram discos (Léo Jaime, Gang 90, Paralamas do Sucesso e Camisa de Vênus) dilatando a nascente discografia do Rock Nacional. A *new wave* inglesa era visivelmente a influência principal na sonoridade das bandas. Coincidentemente, três canções inclinadas a tematizar a mulher recorreram ao nome Bete (ou Betty). Tratam-se de canções bem sucedidas na cadeia midiática, com execuções em rádios e considerável circulação social.

Em “Betty Frígida” a Blitz trazia uma narrativa satírica centrada na relação de gênero, enquanto o Camisa de Vênus relatava um estupro em “Bete Morreu”. O Barão Vermelho, por seu turno, dava à “Bete Balanço” tons sonhador e libertário. Vamos examinar essas três composições roqueiras, começando pela canção da Blitz, que se estrutura na forma de um diálogo, instaurado em vocal feminino levemente aflito.

Meu amor, não fique assim
Não foi sua, é minha culpa
Por favor, não mude de cor
A gente pode tentar outra vez
A noite é uma criança
Um pouco de amor não cansa, cansa, cansa, cansa

É que eu sou frígida¹²

Após o refrão, ouve-se o personagem em voz masculina, também assumindo sua parcela de culpa na dificuldade da hora.

Meu amor, agora já sei
Depois de amar como eu te amei
Ah, eu pensei que sabia tudo
Mas aprendi tudo essa vez
Ah, o meu beijo te quebrava os dentes
O meu abraço nunca foi quente, quente, quente, quente
É que eu sou rústico¹³

Ainda que possamos pensar na alusão ao estereótipo da frigidez feminina, que está associada à mentalidade arcaica de que a mulher de respeito não prioriza o prazer sexual,¹⁴ o que modula a canção é a ideia de um casal que, em parceria, comunhão, procura equacionar suas dificuldades eróticas. Ela reivindica “um pouco de amor”, ele reconhece que “o meu abraço nunca foi quente”. A estranha história de Roni Rústico e Betty Frígida, conforme anunciada no introito da canção, a despeito de sua leveza e disposição ao humor, abria espaço para a reflexão sobre um relacionamento no qual homem e mulher dialogassem em pé de igualdade.

“Bete Balanço”, por sua vez, foi uma canção feita para o cinema. A composição de Cazuzza e Frejat fora encomendada pelo diretor e produtor Lael Rodrigues, para ser o tema da personagem de seu primeiro filme.¹⁵ O enredo apresenta uma jovem que resolve deixar sua cidade natal, Governador Valadares-MG, para tentar a carreira artística no Rio de Janeiro. No percurso, Bete (Débora Bloch) se decepciona com os empresários da música e se assusta com a violência urbana, mas não renuncia ao seu sonho.

A canção é introduzida por um dos mais famosos *riffs* de guitarras do rock brasileiro e traz um arranjo dançante. A letra repercute a ideia central do filme: ir à luta e não desistir dos sonhos.

Pode seguir a tua estrela
O teu brinquedo de 'star'
Fantasiando em segredos
O ponto aonde quer chegar
(...)
Não ligue pra essas caras tristes
Fingindo que a gente não existe
Sentadas são tão engraçadas
Dona das suas salas
(...)
Quem tem um sonho não dança
Bete Balanço, por favor¹⁶

A canção foi bem sucedida na cadeia midiática, veiculando no rádio, TV e cinema a história de uma jovem que enfrentava as dificuldades do meio artístico em favor de seus desejos. A imagem da mulher é traçada a partir da luta, força, persistência, garra, obstinação por seus sonhos.

A Bete da banda Camisa de Vênus¹⁷, ao contrário das duas narrativas cancionais anteriores, se conecta a uma tragédia social: a violência contra a mulher. Composta por Marcelo Nova a partir de um noticiário que relatava o estupro e assassinato de uma jovem, cujo corpo fora encontrado por um motorista de caminhão (Nova, 2017), a canção valia-se do ritmo acelerado do punk para tratar deste tema sensível ao universo feminino e nem sempre enfrentado adequadamente pela sociedade brasileira. Provavelmente o tema não havia ainda sido considerado nas linhas da canção popular.

O enredo musical se desenvolve sobre uma base agressiva de bateria, pouco esperado para comunicar uma letra chocante, impactante. Outro paradoxo é a combinação da denúncia de violência contra a mulher com versos que reproduzem estereótipos de inferiorização do gênero feminino, figurado como objeto da sexualidade¹⁸. Os versos estereotipados abrem a canção.

Bete tão bonita, gostosa
Era a atenção da escola
Sempre na coluna social
Ela exibia seu sorriso banal
Todos queriam Bete
Desejavam Bete
Sonhavam com Bete
Mas ela nem ligava¹⁹

Em sequência descreve-se o ato violento e criminoso que serve de mote para a canção. A melodia é simples e o andamento rápido do *punk rock* não cria nenhuma sensação de tristeza ou agonia. É como se os músicos pretendessem apenas evidenciar o fato, sem problematizá-lo. A intenção é apresentar o tema, não discutir ou posicionar-se sobre ele. A meta central é expor simbolicamente a violência real contra a mulher que o compositor leu em uma página de jornal.

Um dia ela saiu de casa
Mas ao dobrar a esquina
Foi empurrada dentro de um carro
Para deixar de ser menina
Amordaçaram Bete
Espancaram Bete
Violentaram Bete
Ela não se mexeu
(Bete morreu)
Seu corpo foi encontrado

Por um chofer de caminhão
E agora está apodrecendo
Lá dentro do caixão
Bete Morreu²⁰

Tematizar o estupro em uma canção provavelmente era um fato inédito em 1983. Para se ter uma ideia do estágio em que estava a discussão pública sobre a violência contra a mulher, basta lembrar que o próprio movimento feminista via o tema com muitas reticências. O Centro da Mulher Brasileira (CMB), uma das principais instituições feministas da época, evitava debater essas temáticas mais individuais, da violência, aborto e sexualidade em favor de temas supostamente de maior importância para a sociedade, como a desigualdade social e o enfrentamento da ordem política autoritária vigente. Rachel Soihet (2010) mostra como o combate à violência contra a mulher, no início dos anos 1980, mesmo no âmbito da luta feminista, engatinhava apenas.²¹ “Bete Morreu” tocava numa fêrria aberta,²² por assim dizer.

As cinco canções até aqui analisadas são composições masculinas interpretadas por vozes masculinas. Apenas “Betty Frígida” conta com *backing vocal* feminino em diálogo com a voz base do cantor. Sendo assim, nos ocupemos agora com o disco “Avião de Combate”, da banda Sempre Livre²³, produzido em 1984 pelo selo Epic. O nome do grupo reporta-se a uma marca célebre de absorventes femininos, escolhido por ser algo que homens jamais usariam, segundo Flávia Cavaca, baixista e cantora da banda.²⁴

O LP trazia dez canções. Seis delas com participação feminina nas composições. A sonoridade medular é a *new wave*, enquanto a temática predominante é o relacionamento amoroso entre homem-mulher do ponto de vista do desprendimento e da liberdade feminina. Em “Sou Free”, canção mais bem sucedida comercialmente, a letra brincava com a pronúncia de “eu sofri” com o vocábulo *free* (livre) da língua inglesa.

Mas você não tem muita chance
Não me venha com romance
Porque eu sou free
eu sou free demais²⁵

Ainda que cantada com entonação melancólica, deixando escapar uma dose de sofrimento com os relacionamentos na pronúncia de “eu sou free demais”, a mensagem da canção é a do necessário desprendimento e liberdade da mulher. No refrão, apesar da dubiedade, traduzindo o termo, a personagem cancional descarta seu pretendente e afirma: eu sou livre, livre demais.

O argumento é reiterado em outras duas canções do LP, com acento na liberdade sexual. Em “Alta Tensão”, dos versos,

Vou tentar sair,
encontrar você
Mas se não der,
não vou nem querer saber
Se não te encontro,
vou com outro
Eu quero ter prazer
Ontem à noite você me deixou na mão
Por isso hoje estou tão tensa
Estou com tensão
Já não dá mais pra segurar
Estou com tesão²⁶

E em “Amor fatal”, última faixa do disco.

Fico no meu quarto sonhando,
Nem sei se é verdade ou imaginação,
Acho que ele está me gozando,
Pois eu já nem sinto os meus pés no chão²⁷

A imagem da mulher delineada no LP exprime a liberdade feminina. Ouve-se a voz da mulher livre, em busca da felicidade, do prazer sexual, conectada com seu tempo. A essência do disco se traduz no refrão-síntese de sua primeira canção,

Nada pode deter uma mulher feliz
Nada pode deter uma mulher
Nem os muros da ilusão
Grades de qualquer prisão
Nem as forças armadas
Nada²⁸

O ano de 1984 contou ainda com o lançamento do primeiro *single* da banda Metrô, que tinha Virginie Boutaud nos vocais. Dessa forma, das dez bandas que haviam gravado disco nessa fase nascente do Rock Nacional cinco delas contavam com mulheres em suas formações, sendo que em três delas o vocal da banda era feminino.

Havia naquele momento, verão de 1984, cerca de vinte e poucos LPs de Rock Nacional em circulação no mercado fonográfico. De maneira geral, as bandas apostavam no humor, na ironia e na sátira como eixo de construção das canções. A mulher foi representada, sobretudo, pelo mote da *liberdade*. Seja afirmando-a, como no LP da banda Sempre Livre, seja lamentando sua falta, como em “Cruel, Cruel...” da Blitz e “Conto de fadas” do Barão Vermelho. Apareceu ainda discutindo a sexualidade (Betty Frígida), sonhadora (Bete Balanço) e vítima de violência sexual (Bete Morreu).

1985 – 1990: Afirmação do Rock Nacional. Liberdade, violência e relação de gênero em pauta

Janeiro de 1985 mudou a trajetória, operou um *turn over* na cena musical do Rock Nacional. O impulso para a mudança foi duplo. A realização do mega festival Rock in Rio e o lançamento do primeiro disco da banda brasileira Legião Urbana²⁹. O festival fez com que a mídia se interessasse definitivamente pelo rock brasileiro. O disco, por sua vez, foi um “divisor de águas” no discurso do Rock Nacional, precisamente por ter acendido o alerta em outras bandas, no sentido de se ter algo a dizer que não fosse circunscrito ao próprio mundinho.

O megaevento, portanto, girou o seletor em direção ao profissionalismo, dando consciência aos músicos da importância de se entregar ao público um show com boa qualidade em iluminação, som, palco, performance. O LP, por sua vez, acrescentou densidade poética ao discurso dos roqueiros e girou o seletor na direção de entregar ao público uma canção com um bom texto, com uma mensagem que pudesse ser significativa. Janeiro de 1985 apontou os caminhos de melhora, como arte, do Rock Nacional, seja em termos de qualidade técnica de shows (dimensão mercadológica), seja em termos de um discurso poe(poli)ticamente mais sofisticado (dimensão artística).

Na questão que nos ocupa por hora, este primeiro disco da Legião Urbana³⁰ trazia “A dança”, canção com bateria repetitiva e bem marcada acompanhada pelo baixo pouco variado ao estilo *punk rock*. O vocal é agressivo, trazendo um tom de desaprovação ao que é cantado. A letra critica determinados comportamentos de parcela da juventude. Na primeira parte a conduta reprovada é o desrespeito à mulher.

Não sei o que é direito
Só vejo preconceito
E a sua roupa nova
É só uma roupa nova
Você não tem ideias
Pra acompanhar a moda
Tratando as meninas
Como se fossem lixo
Ou então espécie rara
Só a você pertence
Ou então espécie rara
Que você não respeita
Ou então espécie rara
Que é só um objeto
Pra usar e jogar fora
Depois de ter prazer³¹

Em sequência, o refrão sugere que o comportamento censurável tem raízes sociais longas, vindo de gerações anteriores: “Você é tão moderno / Se acha tão moderno / Mas é igual a seus pais”. Adiante, a juventude em foco na letra é repreendida por sua rebeldia

vazia, excesso com drogas, futilidade e falta de perspectiva do porvir. O importante, porém, é registrar a rejeição do compositor às tradicionais projeções masculinas da mulher como naturalmente submissa e mero objeto do desejo sexual do homem.

No ano seguinte a Legião Urbana trazia “Eduardo e Mônica” em seu segundo LP, canção extremamente bem sucedida em termos midiáticos e que se debruçava sobre as relações de gênero. A letra de Renato Russo apresentava os dois personagens aos ouvintes, enumerando características, gostos e ações dos enamorados. Irrompia da narrativa uma personagem feminina mais segura, ativa e com maior repertório cultural do que o personagem masculino.

Mônica fazia medicina e falava alemão, “gostava do Bandeira e do Bauhaus, Van Gogh e dos Mutantes, de Caetano e de Rimbaud”.³² Já Eduardo fazia cursinho, jogava futebol de botão com o avô e dormia até tarde. A personagem feminina não apenas possui maior bagagem cultural, mas é quem influencia o personagem masculino no processo de crescimento pessoal, pois, conforme o texto da canção, é a partir do momento em que se aproximam mais que ele passa a trabalhar. Juntos fazem natação, fotografia, teatro e artesanato, enquanto a “Mônica explicava pro Eduardo / Coisas sobre o céu, a terra, a água e o ar”. Enfim, o amadurecimento pessoal e a evolução comportamental de Eduardo, ocorre através da influência e auxílio de Mônica.

Nesse momento o Rock Nacional já era bem mais do que vinte e poucos LPs. O biênio 1986-87 pode ser considerado o momento de explosão do gênero musical, que alcança grande evidência social e forte inserção na mídia e no mercado fonográfico. Além das rádios, o rock circulava por revistas especializadas, cinema e televisão. Diversas bandas conseguiram contrato com gravadoras e lançaram seus discos, avolumando significativamente a discografia do Rock Nacional.

A banda sul riograndense Nenhum de Nós³³ lançou seu primeiro LP em setembro de 1987, pelo selo Plug, da BMG. Trazia “Camila, Camila”, uma narrativa pungente sobre violência contra mulheres. Cantada em primeira pessoa, trazia, portanto, o ponto de vista da vítima, uma adolescente de 17 anos de idade. A história cantada foi baseada em uma colega dos músicos, que sofria com um relacionamento amoroso abusivo. A canção foi exaustivamente executada nas rádios do país no ano de 1988. A um só tempo era um grito de denúncia da violência contra a mulher e um chamado à reflexão sobre este grave problema social.

A Camila da canção – nome retirado de um filme argentino, que não correspondia ao verdadeiro nome da menina que inspirou a composição – chora sozinha enquanto espera o amanhecer, e nos dá a conhecer a situação que vivencia em versos como,

Às vezes peço a ele
Que vá embora
Que vá embora
(...)
E eu que tenho medo até de suas mãos
Mas o ódio cega e você não percebe
E eu que tenho medo até do seu olhar
Mas o ódio cega e você não percebe
(...)
A lembrança do silêncio daquelas tardes
Da vergonha do espelho naquelas marcas
Havia algo de insano naqueles olhos
Olhos insanos
Os olhos que passavam o dia
A me vigiar, a me vigiar
(...)
E eu que tinha apenas 17 anos
Baixava a minha cabeça pra tudo
Era assim que as coisas aconteciam
Era assim que eu via tudo acontecer³⁴

“Camila, Camila” foi regravada por Cazuza (1991, em disco póstumo) e pela banda Biquini Cavado (2001). Tornou-se um clássico do Rock Nacional, cantado em uníssono pelo público em shows e festivais país afora. Em 2020 a canção serviu de gancho para um debate sobre violência contra as mulheres promovido pelo curso de Direito da Universidade Católica de Pelotas (UCPel), onde Carlos Stein, um dos compositores, apontou que o maior mérito da canção foi servir como uma espécie de auxílio sentimental para mulheres vítimas de agressão em seus relacionamentos. Em seu dizer,

pra mim a principal qualidade da Camila, e o fato de ter levado ela tão longe, é o fato dela não ser panfletária. Ela não trata do assunto da violência contra a mulher, assim, como uma bandeira. Ela traz o assunto com o ponto de vista da pessoa que tá sendo, que tá sofrendo essa agressão, e ela procura uma visão, como é que eu posso dizer, ela procura trazer para as pessoas, assim, acho que a grande qualidade da Camila, e isso a gente já conversou a respeito, a noção de que elas não estão sozinhas, as pessoas que estão passando por isso.³⁵

Outra canção interessante é “Garota de Baúru” (1989), onde Cazuza retorna à uma temática semelhante à de “Conto de fadas” (1982), também de sua autoria e já mencionada no começo do texto. A saber, o embate cultural das mulheres com valores tradicionais que lhe impunham papéis demarcados. Os desfechos das canções são distintos, contudo, o alvo do compositor não se altera: desaprovar as projeções tradicionais da sociedade acerca de um suposto papel da mulher.

O Brasil na década de 1980 vivia um momento de mudanças e questionamentos em relação à modelos de feminilidade e ideais do comportamento das mulheres que

havam se consolidado, sobretudo, na primeira metade do século 20. O ideal de virgindade para as solteiras já estava completamente fora de moda. Aos poucos afirmava-se a ideia de que garotas podiam ter em sua vida privada a mesma liberdade sexual que os rapazes. O ideal conjugal e os papéis familiares também se configuravam em um tipo novo de união, capaz de, agora, satisfazer homem e mulher. A imagem da mulher como mãe modernizava-se. Filhos deixava de ser uma imposição, para tornar-se uma escolha pessoal. Ao mesmo tempo, a maternidade das mães solteiras recebia julgamento menos severo que no passado.³⁶

Cazuza incomodava-se com a permanência dos “modelos rígidos” de feminilidade – para usar o termo de Carla Pinsky. Em “Garota de Bauru” cantou a intolerância e a repressão familiar sobre uma menina de 15 anos de idade, rebaixada por seus próximos devido ao seu comportamento libertário em relação às roupas, costumes e gostos. Nas duas estrofes iniciais a letra mostra ao ouvinte o confronto doméstico vivenciado pela personagem musical.

Eu conheci uma garota em Bauru
15 anos de vida e cinco de rebu
Na lanchonete principal era a rainha
Com suas minissaias sem bainha
Os pais choravam
Os irmãos ameaçavam
E ela nem aí, maravilhosa
Gostosa em sua vulgaridade
Feliz com tua sinceridade³⁷

A garota não se submete às investidas coercitivas de seus pais e irmãos, sugere os três últimos versos deste trecho. Em sequência o enredo evidencia o gosto da garota pelos artistas do Rock Nacional e a violenta censura sofrida pela menina de 15 anos por “tietar” seus ídolos. O trecho “ela entra numas” é ambíguo. Poderia indicar uso de drogas, envolvimento sexual, consumo alcoólico, discussão e brigas, ou tudo disso.

Gosta de ouvir Lulu Santos
E acha o Cazuza um anjo
Não perde um show do Paralamas
Depois, no hotel, ela entra numas
No dia seguinte chega em casa
Com a maquiagem toda borrada
Toma café e leva porrada
O pai chama de puta, a mãe, que ela é maluca
E a garota de Bauru
Vai dormir sem culpa

Inegavelmente há um confronto cultural estabelecido dentro da família em razão do comportamento da filha adolescente. Seja pelas minissaias sem bainha, pelos locais

frequentados, gosto musical ou envolvimento afetivo, é evidente a não aceitação da conduta feminina. Neste sentido, o verso, “e a garota de Bauru vai dormir sem culpa”, é profundamente expressivo para o argumento da canção.

Na segunda parte, a Garota de Bauru regressa ao tédio da velha lanchonete quando as bandas vão embora, e “fica o papel com um nome e a fama de tiete”. A composição insinua a contraposição entre uma vida tradicional/tediosa e uma vida libertária/autêntica.

A garota de Bauru só quer um futuro (futuro)
Quer ser feliz no mundo grande
E pra isso tem que ser medíocre
Tem que ser diferente de uma pizza

Buscar a felicidade exigiria a mediocridade, no sentido de anular-se, em favor dos valores de uma geração outra? É precisamente este o sentido dos versos acima. Sendo uma personagem feminina, o antagonismo questionado na canção é o dos modelos tradicionais socialmente imposto às mulheres e os novas ideias comportamentais cujas raízes remontariam à contracultura de fins dos anos 1960.

Neste embate geracional Cazusa se posiciona ao lado da garota na canção. Informa a rotulação socialmente posta em mulheres que se comportam de forma menos habitual, “a putinha de Bauru”, para nos versos seguintes abraçá-la simbolicamente, “a Janis Joplin de Bauru / como é linda assim de azul”. Cazusa era admirador de Janis Joplin. Ao equiparar sua personagem à cantora norte-americana, ícone do rock mundial marcada por suas atitudes transgressoras, e que crescera em uma família conservadora e religiosa, inequivocamente, o autor da canção está referendando sua conduta livre.

A estrofe final renuncia a valores costumeiramente colados pela sociedade ao feminino, como o casamento e a maternidade. Cazusa, tanto nessa como em outras composições, parecia alinhar-se a ideia de que

“filha, esposa, mãe há muito tempo deixaram de ser as únicas identificações valorizadas da mulher na sociedade (...) as brasileiras ultrapassaram os espaços tradicionalmente reservados ao dito sexo frágil e desempenham papéis e funções sequer sonhados por suas bisavós e avós” (Scott, 2012, p. 15)

Pois nunca vai vestir seu vestido de noiva
E o véu que esconde a grande guerra
Mas nunca vai casar ou ter filhos
Porque a garota de Bauru
Vai fugir e achar a sua família

O verso último é provocante e sedutor. A garota de Bauru seria adotiva? Se não deseja se casar nem ter filhos, qual família precisaria achar, visto que morava com pais e irmãos? Não tenho resposta ou palpite. Importante é perceber, na linguagem artística, o questionamento do discurso moralista/patriarcal que há muito enquadra mulheres em supostos modelos, como, no caso em tela, a “moça de família”.³⁸

O tema do embate de valores entre pais e filhos tendo por objeto o comportamento feminino apareceu, também em 1989, no segundo disco da carioca “Afrodite se quiser”. Banda formada por três mulheres, Patrícia Maranhão, Karla Sabah e Emilinha. A canção “Ah, eu vou” constituía-se de um diálogo entre mãe e filha, onde, para além do conflito geracional, o ponto central da mensagem, uma vez mais, é a liberdade feminina.

Hei mãe, eu vou partir (essa menina está louca)
Toda vez que eu falo que eu vou ser alguém
Você me diz: essa menina está louca e sai
Mas hoje eu vou partir
Ah, eu vou (Você não vai)
Ah, mãe eu vou (Você não sai)
(...)
Não me traga seus problemas
Eu não tenho a solução
Vou sair daqui de casa
Acabar com a discussão
Minha vida é assim mesmo
Ela é cheia de emoção
Vou fazer tudo o que eu quero
Não vou dar explicação³⁹

A década se encerrava com o Rock Nacional em grande evidência cultural. Diversos artistas e bandas estavam inseridos na mídia e no mercado fonográfico, e a repercussão e circulação social de suas canções era bastante significativa. Quanto ao nosso tema, as representações acerca das mulheres, vimos que a figura imaginada e veiculada no discurso musical está, basicamente, associada à liberdade comportamental. O tom é o da defesa dessa liberdade e, conseqüentemente, de rejeição, repúdio, recusa de valores patriarcais arcaicos de modelação do comportamento feminino. Ouve-se também acordes de denúncia da violência contra a mulher e de reequilíbrio da relação de gêneros.

A década 1990: pluralidade feminina

O ano de 1990 trouxe à República o primeiro presidente eleito pelos brasileiros mediante o voto direto após duas décadas de generais presidentes. Fernando Collor de Mello, político de carreira trivial e discreta em Alagoas, de legenda partidária minguada

– o Partido da Reconstrução Nacional (PRN) – mas eleito com o graúdo apoio do empresariado nacional e da grande mídia televisiva.⁴⁰ A estadia na chefia da nação foi rápida⁴¹, mas no tocante às mulheres, o período teve um saldo positivo. A 13 de julho daquele ano Collor sancionou a lei que estabelecia o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), uma semana depois, rubricou a 8.072, lei que dispunha sobre crimes hediondos e incluía o estupro neste rol.

O ECA revelava um olhar mais preocupado do Estado sobre os problemas femininos, consagrando, inclusive, a igualdade de responsabilidade no sustento e guarda dos filhos entre homens e mulheres. Outros pontos a se destacar daquele período são o grande número de mulheres nas graduações universitárias, a sexualidade tratada cada vez mais abertamente, na mídia ou nas conversas informais dos ambientes privados, a licença-maternidade e a entrada vigorosa no mercado de trabalho, que criava, no imaginário social, a figura positiva da mulher “batalhadora”, guerreira (Pinsky, 2013b).

Não cogito comunicar que vivíamos, nos anos 1990, um ambiente depurado e desembaraçado dos preconceitos e opressões contra as mulheres. Os números e gráficos da violência doméstica, feminicídios e desigualdade de salários desmentiria tal intento. Pretendo apenas enunciar a conjuntura político-social de quando as bandas do Rock Nacional puseram em circulação canções como “Algumas Mulheres”, da carioca Hanói-Hanói. Antes de examinarmos a composição, vale lembrar que o movimento feminista avançava nessa década pelo que ficou conhecido como terceira onda do feminismo⁴², marcado pela fragmentação e pluralidade de olhares sobre a mulher.

Formada em 1985 o Hanói Hanói,⁴³ apostava em uma sonoridade rock mais funkeada, por assim dizer. A segunda faixa de “Coração Geiger” (1992), quarto LP da banda, apresentava ao público a imagem multifacetada da mulher naquele contexto histórico onde os ventos da redemocratização traziam a expectativa da abertura de uma nova era, atravessada sobretudo, pela liberdade política.

A letra inicia-se com “Mulheres lutam boxe e viram freiras / Decidem eleições e pedem paz”⁴⁴. Assim, alude ao envolvimento das mulheres na política e em esporte tradicionalmente masculino, sem perder feminilidade, pois lutam e “viram freiras”. No caso, não perdem a bondade – simbolicamente atribuída às freiras – por lutarem boxe, que exige força e agressividade esportiva. Os versos seguintes conectam-se à questão da sexualidade e do prazer feminino.

Mulheres querem mel mesmo sendo abelhas
E de tão vaidosas querem muito mais
Se entregam ao prazer, possuídas
E todas ficam lindas quando bem amadas

Em sequência, a canção prossegue no argumento afetivo-sexual reportando-se ao lesbianismo em chave positiva e, a despeito de vocábulo vulgar, tenta positivar também a prática da prostituição⁴⁵, historicamente estereotipada e recriminada socialmente.

Algumas mulheres amam outras mulheres
Melhor do que alguns homens conseguem amar
As belas têm poder, as noivas, sorte
Prostitutas viram santas quando gozam

O refrão não oferece ao ouvinte assimilação fácil, mas acredito que pretende dizer acerca do potencial feminino de qualquer realização, indicando serem as mulheres capazes de assumir qualquer papel.

Mulheres podem ser
À lua cheia
Serpentes nos jardins de Allah
São deusas quando dão
Luz às estrelas
E à vida que um dia, veio do mar

A canção é perpassada pelo erotismo. Fica isso evidente no videoclipe da canção, que alterna imagens da banda performando a canção com a de mulheres em poses e expressões sugestivas. Contudo, não entendo ser a chave de interpretação destas construções artísticas – canção e videoclipe – a da objetificação da mulher e sua redução à peça de satisfação do desejo sexual masculino. O argumento central da composição de Arnaldo Brandão e Tavinho Paes consiste na entonação da nova mulher, livre de convenções sexistas para participar da política, ocupar espaços tradicionalmente masculinos ou viver sua sexualidade sem constrangimentos. O mote, basicamente, ainda é o da afirmação da liberdade feminina. O Hanói Hanói havia alcançado o ponto máximo de sua trajetória no ano anterior, 1991, ao se apresentar na segunda edição do Rock in Rio no estádio do Maracanã, dividindo o palco com Billy Idol e Guns N’ Roses. Todavia, “Algumas Mulheres” teve circulação midiática bastante discreta, bem como o LP à qual pertence.

O tema da liberdade sexual feminina parecia estar na mirada artística dos compositores Arnaldo Brandão e Tavinho Paes, pois dois anos antes haviam feito “Dom Selvagem”, dos versos “Ela é a mais livre das garotas impossíveis de se amar”. Neste caso, ainda que a canção tente positivar a condição mais livre da mulher, há uma ironia que parece deixar escapar certo incômodo dos letristas, como no trecho “É tão feminista que até come as amigas com paixão” e no refrão “Selvagem, pra ela sexo é um dom! / Um dom selvagem, para ela sexo é um bem!”. A liberdade feminina era cantada nas

batidas do rock, mas uma patinada machista precisa ser notada. “Dom Selvagem” foi ainda mais discreta na cadeia mídia do que “Algumas Mulheres”.

Em 1994 Cássia Eller lançou seu terceiro álbum pela Polygram e alcançou êxito midiático e de público, sobretudo com a enorme execução radiofônica de “Malandragem”, composição de Cazuzza e Frejat. Destaco, todavia, outra canção do LP. “1º de Julho”, uma balada pop de autoria de Renato Russo, vocalista da Legião Urbana. A canção falava de maternidade⁴⁶ e era uma homenagem de Renato Russo à Cássia Eller, grávida na ocasião.

O disco “Cássia Eller” foi comercialmente bem sucedido, superando cem mil unidades vendidas e impulsionando a carreira da artista. A canção “1º de Julho” foi incorporada às apresentações ao vivo e, posteriormente, regravada pela Legião Urbana no LP “A Tempestade” (1996). Tornou-se, entre o público, uma espécie de manifesto a favor do empoderamento feminino e, dado a pública homossexualidade de Cássia Eller, uma manifestação sobre a coragem e a pluralidade da mulher.

Eller e Russo, duas vozes potentes, graves, e bastante ouvida nas rádios durante a década de 1990. Em suas interpretações de “1º de Julho” ambos emprestam força à canção, em entonações vocais que ressoam vitalidade, fibra, destemor. Versa a letra,

Sou fera, sou bicho
Sou anjo e sou mulher
Sou minha mãe, minha filha
Minha irmã, minha menina
Mas sou minha, só minha
E não de quem quiser
Sou Deus, tua deusa, meu amor
Alguma coisa aconteceu
Do ventre nasce um novo coração⁴⁷

A Legião Urbana se desfez em outubro de 1996 devido à morte de seu vocalista e letrista, Renato Russo. No ano seguinte, a EMI lançou um disco-homenagem, produzido por Dado Villa-Lobos e Tom Capone, valendo-se das canções gravadas para o disco anterior que acabaram não lançadas na ocasião. Renato Russo vinha se habituando a batizar suas canções com nomes femininos, a exemplo de Leila e Natália, do LP “A Tempestade” (1996). Neste álbum póstumo vieram Mariane e Clarisse. À época, Renato Russo costumava dizer que a banda pretendia incluir em sua poética, cada vez mais, as mulheres. “Clarisse” é uma longa e triste canção de dez minutos e trinta e dois segundos. Clarisse tem 14 anos, sente-se incompreendida, aprisionada, e “uma de suas amigas já se foi / quando mais uma ocorrência policial”⁴⁸. Ela precisa de calmante e antidepressivos,

Mas o mundo continua sempre o mesmo

O medo de voltar pra casa à noite
Os homens que se esfregam nojentos
No caminho de ida e volta da escola
(...)
A violência e a injustiça que existe
Contra todas as meninas e mulheres
Um mundo onde a verdade é o avesso
E a alegria já não tem mais endereço

O tema da violência contra a mulher se pronuncia na composição. O autor parece querer nos dizer que essa violência decorre do abandono, da falta de cuidado, da falta de proteção às mulheres. “Clarisse está trancada no seu quarto / Com seus discos e seus livros / Seu cansaço”. A solidão da personagem cancional é sentida pelos ouvintes nos acordes soturnos do violão e na dor que escapa da modulação timbrística da interpretação vocal de Renato Russo. Abandono, solidão e uma sugerida importunação sexual levam a adolescente à auto agressão. “Clarisse está trancada no banheiro / E faz marcas no seu corpo com seu pequeno canivete / Deitada no canto, seus tornozelos sangram”.

A canção foi gravada em *take* único, evidenciava o drama existencial da Legião Urbana e, mais particularmente de sua voz principal, Renato Russo, infectado pelo vírus HIV que lhe roubava a vida aos poucos. “Enquanto o Renato cantava, era nítida a forma como ele se punha no lugar daquela menina que, apesar de muito jovem, estava à beira da morte. A letra é forte, sombria, e a interpretação dele parece fazer o mundo desabar” (Villa-Lobos, 2015, p. 232). A canção fora excluída do disco “A Tempestade”, de 1996, por que Renato Russo teve receio “de que a música pudesse ser mal entendida ou interpretada de forma literal pelos jovens. Ele temia que a faixa pudesse estimular a depressão e o suicídio em adolescentes” (Villa-Lobos, 2015, p. 235), nos conta Dado Villa-Lobos em sua autobiografia. Ao fim das contas, Clarisse era um canto por socorro que fazia ecoar a denúncia do abandono e violência em uma espécie de súplica pungente à sociedade brasileira: protejam as meninas e mulheres.

O Biquini Cavado⁴⁹, banda carioca formada no bairro do Cosme Velho lançou “biquini.com.br” em 1998, sexto álbum da carreira e conectado com a ainda nascente rede internet. O LP se inicia com “Janaína”, canção inspirada em uma empregada doméstica que no imaginário roqueiro tornou-se um tributo à mulher trabalhadora que luta por um futuro melhor. Ao tomar conhecimento da distância que Gessy precisava percorrer de Miguel Couto, Nova Iguaçu, até o trabalho como doméstica em sua casa, o vocalista Bruno Gouveia teve o lampejo. “Foi pensando na vida dela e de tantas mulheres que batalham no mercado de trabalho que decidi escrever uma letra sobre elas. Apesar de tudo, acreditam em seus sonhos” (Gouveia, 2019, p. 201)

Janaína acorda todo dia às quatro e meia
E já na hora de ir pra cama, Janaína pensa
Que o dia não passou, que nada aconteceu
Janaína é passageira, passa as horas do seu dia
Em trens lotados, filas de supermercados
Bancos e repartições, que repartem sua vida
Mas ela diz, que apesar de tudo ela tem sonhos
Ela diz, que um dia a gente há de ser feliz
Se Deus quiser⁵⁰

“Janaína” foi bem sucedida na cadeia midiática, ganhou um videoclipe e teve boa execução nas rádios. Retrata a rotina exigente de uma mulher de classe baixa. A canção começa com um dançante solo de saxofone e é acompanhada por uma bateria ritmada, se afastando assim de uma possível melancolia, tristeza ou dor, que a dureza do cotidiano descrita na letra pudesse aparentar. A imagem da mulher trabalhadora que persegue seus sonhos é emoldurada em uma sonoridade “pra cima”, realçando a determinação, o ânimo, o brio dessa mulher.

Ao lado de “Janaína”, outra canção de rock representando a mulher obteve inserção exitosa na cadeia midiática no ano de 1998: “Puro êxtase”, do Barão Vermelho. Música com sonoridade moderna influenciada pela bateria eletrônica que à época dava um tom de novidade. A narrativa é de uma jovem que sai de casa para dançar, vivenciar a vida noturna “sem pressa pra voltar / esmalte vermelho / tinta no cabelo / os pés num salto alto / cheios de desejo”⁵¹. O uso de drogas e da sensualidade são façanhas da garota puro êxtase grudadas nos passos de sua dança, que atraem os olhares.

De tão alucinada
Já 'tá rindo à toa
Quando olha para os lados
A todos atordoa
A sua roupa montada
Parece divertir
Os olhos gulosos
De quem quer lhe despir
Ela é puro êxtase
Êctasy
Barbies, Betty Boops
Puro êxtase

A canção é uma deferência à vida noturna e a faz reportando-se às mulheres que se destacam neste ambiente pela sensualidade e atração que causam. Nas palavras de Frejat, durante entrevista concedida em um programa televisivo da emissora SBT,

A música Puro Êxtase trata muito do universo noturno. Aquela coisa da boate e da festa. Eu sou noturno, de ficar à noite, de frequentar shows, mas não estou sempre atrás da festa. Acabo indo por que faz parte do meu dia-a-dia. Mas é aquela mulher que quando entra na pista, todos

param! Cada noite tem uma. Não tem a ver com beleza, é a coisa, da energia, do tesão e de atração mesmo. Acho que é um fogo (Frejat, 1998, 3'45'').

As drogas estão presente nas diversões noturnas, pode-se discutir sobre os danos que arrasta consigo. Mas fixando no que nos interessa aqui, a imagem da mulher evidenciada na canção “Puro Êxtase” é pincelada, uma vez mais no círculo roqueiro, com tintas da liberdade. A imagem é de uma jovem livre, extasiada por dançar, que desperta o interesse das pessoas e retorna para casa já na madrugada com o galo cantando.

No arremate do século, anos 2000, encontramos ainda “Natasha” e “Pagu”, respectivamente, da banda Capital Inicial⁵² e de Rita Lee, roqueira longeva da música popular brasileira. A melodia dançante de “Natasha” fez da canção grande sucesso radiofônico e dos shows ao vivo, porém, em termos temáticos, repisa o argumento de “Puro Êxtase”, da jovem que usa drogas e dança sem parar em sua liberdade existencial. O ponto de diferença é que Natasha parece querer fugir de alguma coisa e expressa certa aflição pelo futuro, ao passo que para a garota puro êxtase tudo é puro divertimento.

Em 2000, Rita Lee gravou “Pagu”⁵³, composição em parceria da cantora carioca Zélia Duncan com propriedades de um verdadeiro manifesto feminista. Ao dizerem que “Minha força não é bruta / Não sou freira, nem sou puta”⁵⁴ as compositoras posicionam a mulher em um espectro amplo, que busca dar conta da pluralidade e das contradições com que a mulher se insere na sociedade. Em sequência, temos a rejeição às imposições de beleza sobre o corpo feminino, por um lado, já que “nem toda feiticeira é corcunda / Nem toda brasileira é bunda / Meu peito não é de silicone / Sou mais macho que muito homem” e, por outro lado, a potência e a autonomia, a um só tempo, nas esferas privada e pública, pois “Sou rainha do meu tanque / Sou Pagu indignada no palanque”.

A trajetória de Rita Lee e seu discurso artístico representou a mulher, sobretudo via canções, como ser complexo e mutável, distante dos binarismos machistas e transitando entre opostos em um universo feminino amplo e expansível. Na voz de Rita Lee a transgressão e a rebeldia feminina são aspectos privilegiados, bem como a autonomia na vida pública e privada e a desconstrução do corpo feminino subserviente aos padrões de beleza que visam ao agrado do olhar masculino. “Pagu” funciona como uma espécie de síntese da atitude e postura de Rita Lee, ao longo de sua carreira, a respeito da questão feminina (Santos, 2013).

Na década de 1990 a mulher foi representada, nas canções roqueiras, pela chave da liberdade e da escolha e orgulho pela maternidade. Imaginou-se ainda a mulher trabalhadora, alegre em sua beleza sensual, mas que rejeita as imposições do olhar

masculino; a mulher que aos poucos conquista sua autonomia nas esferas pública e privada, que aos poucos, desata os muitos nós de uma sociedade impregnada pelos valores patriarcais e machistas. Os acordes roqueiros, entretanto, não deixaram de lembrar em tom de lamento “a violência e a injustiça que existe contra todas as meninas e mulheres”.⁵⁵

A mulher nas canções roqueiras do século 21

Vejam as duas últimas canções antes de encerramos esse artigo, “Mariana foi pro mar” (2007), da banda paulistana Ira!⁵⁶ e “Desconstruindo Amélia” (2009) da cantora baiana Pitty. A primeira, uma balada rock com baixo marcante e que traz a imagem da mulher que deu a volta por cima. A narrativa cancional nos faz conhecer uma mulher abandonada, vítima da traição conjugal do marido com sua melhor amiga

Mariana foi pro mar
Deixou seus bens mais valiosos com o cachorro
E foi viajar, foi de coração
Pois o marido saiu pra comprar cigarros
E desapareceu, foi visto no Japão
Com a vizinha, sua ex-melhor amiga
Mariana foi ao chão⁵⁷

Mariana enfrenta dificuldade financeira e pensa em suicídio

E ela pensou por muitas vezes
Se usava sua Mauser ou o gás de seu fogão
Mas seu último direito ela viu que era um erro
Mariana foi pro mar
Mariana se cansou
Olhou o que restava de sua vida
Sem direito a pensão
Sem um puto pra gastar

Todavia, reverte a situação emocional desfavorável após conseguir dinheiro em um jogo e passa a ter uma postura mais autônoma e forte diante dos homens

E foi numa tarde de domingo
Que ganhou tudo no bingo
Sorte no jogo, azar no amor (...)
Hoje ela desfila pela areia
Com total desprezo pelos machos de plantão
Ela está bem diferente
Ama ser independente
Mariana foi pro mar

“Desconstruindo Amélia” composta por Pitty e Martin Mendonça foi gravada no terceiro disco da cantora, *Chiaroscuro*, registrado pela Deck Disc. Os compositores

reescrevem, ressignificam a personagem Amélia, enraizada na imaginação popular pelo samba “Ai que saudades da Amélia” composto por Mário Lago e Ataulfo Alves em 1942. Apesar dos autores, em várias entrevistas, declararem que Amélia seria o símbolo da companheira ideal, que não exige do companheiro o que ele não pode dar, vivendo de acordo com suas possibilidades, em nome do amor verdadeiro, o fato é que temos hoje quase um consenso de que a letra é sexista e faz circular uma imagem de mulher submissa.

O trecho inicial de “Desconstruindo Amélia” nos apresenta uma mulher conformada com a educação que recebeu, para *cuidar e servir*, reverberando, assim, a Amélia da década de 1940. Ou a imagem de Amélia que se afirmou ao longo do tempo desde o samba de Lago e Alves, da mulher rendida e refém do homem, do marido.

Já é tarde, tudo está certo
Cada coisa posta em seu lugar
Filho dorme ela arruma o uniforme
Tudo pronto pra quando despertar
O ensejo a fez tão prendada
Ela foi educada pra cuidar e servir
De costume esquecia-se dela
Sempre a última a sair⁵⁸

A Amélia contemporânea, contudo, sob uma bateria quase marcial e a voz grave da cantora Pitty,

De repente ela resolve então mudar
Vira a mesa, assume o jogo
Faz questão de se cuidar
Nem serva, nem objeto
Já não quer ser o outro
hoje ela é um também

A partir desse trecho a personagem do antigo samba começa a ser desconstruída, reescrita, ressignificada. Os ouvintes antevêm que a nova Amélia mira a liberdade, a vida autônoma, sem amarras e subserviência. Vale destacar que o par outro/um dos versos anteriores remetem à força do discurso elaborado desde o século XIX acerca da mulher, que, em diversas publicações aparecia invariavelmente como *o outro*.⁵⁹

Os compositores fazem questão de sublinhar que, não obstante os avanços na emancipação feminina, disparidades entre gênero teimam na sociedade, pois,

A despeito de tanto mestrado
Ganha menos que o namorado
E não entende porque

A Amélia do século XXI, no remate da canção, é insubmissa, multivalente, forte, adjetivos realçados pela entonação vocal vigorosa com a qual Pitty interpreta a obra.

Tem talento de equilibrista
Ela é muita se você quer saber
Hoje aos 30 é melhor que aos 18
Nem Balzac poderia prever
Depois do lar, do trabalho e dos filhos
Ainda vai pra *nigth* ferver

Nas duas canções, “Mariana foi pro mar” e “Desconstruindo Amélia”, uma composta e interpretada por um homem, a outra composta e interpretada por uma mulher, o eixo estruturador da peça é idêntico. Apresenta-se um modelo de comportamento tradicionalmente atribuído às mulheres, onde a voz e o gestos lhes faltam como sujeitos, lhes cabendo o papel disciplinado pelo olhar masculino. Posteriormente canta-se o momento da ruptura, da mudança de postura, da tomada de consciência, da fundação da liberdade, e então, a palavra cantada anuncia sem reservas a potência feminina.

Desligando os instrumentos (ou considerações finais)

A mulher foi representada no Rock Nacional, majoritariamente, pelo viés da liberdade. Não são poucas as canções que fazem coro à defesa da liberdade feminina. Seja na voz delas ou deles. A mulher figurou também no discurso roqueiro como sonhadora, trabalhadora, mãe, bela e sensual, forte. Engrandece-se a mulher que vira a mesa, enfrenta o socialmente imposto e faz seu caminho, afirma seus interesses e aposta em suas próprias projeções. Por outro lado, ouve-se no giro dos vinis e compactos a denúncia da violência contra as mulheres, bem como canções construídas sobre a relação de gêneros na perspectiva da equivalência, da paridade.

Precisa ficar claro que ao evidenciar uma imagem positiva da mulher nas canções do Rock Nacional não pretendo afirmar que a condição feminina na contemporaneidade esteja completamente livre dos problemas tradicionalmente verificados na sociedade brasileira. Bem outra é a realidade. No momento em que este texto é escrito, por exemplo, a Fio Cruz divulga ter realizado um estudo centrado na violência de gênero, junto com pesquisadores da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), do Instituto Nacional do Câncer (Inca) e da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Uerj), concluindo que a taxa de homicídios de mulheres no Brasil aumentou 31,46% no período de 1980 a 2019.⁶⁰

A intenção aqui foi demonstrar que o Rock Nacional, ao longo de suas quatro décadas de existência, elaborou e veiculou representações acerca da mulher em chave positiva e denunciou a violência social e simbólica contra elas. O fez em um espaço de

práticas artísticas não sem preconceitos, mas que inegavelmente abriu espaço e deu voz às mulheres. Ao fazê-lo, além de se constituir numa experiência reflexiva sobre a sociedade, o repertório musical configurou-se em um meio de adesão aos valores da democracia por parte dos compositores.

Quando observamos a cena inaugural do Rock Nacional, entre 1982 e 1984, dentre as dez primeiras bandas a gravarem disco, cinco delas (50%) eram integradas por mulheres, sendo uma, a Sempre Livre, formada somente por mulheres. Isso não é pouco!

Façamos uma breve comparação com o esporte e a política. A delegação brasileira que foi à Los Angeles disputar as Olimpíadas de 1984 contava com 151 atletas, sendo 22 mulheres (14,5 %). Na quadragésima sexta legislatura do senado da República, cumprida entre 1979 e 1983, dos 95 políticos que assumiram o cargo, apenas 3 mulheres (3,15%). É verdade que com o tempo bandas majoritariamente masculinas predominaram, porém, é preciso ter em conta que, comparativamente, outras esferas e espaços da sociedade brasileira eram bem mais fechados à participação feminina do que o Rock Nacional.⁶¹

Um alerta. Ao analisarmos a música popular pela ótica acadêmica, não podemos cometer o equívoco de tomar canções pelo repertório. Uma ou duas canções analisadas separadamente não podem ser tomadas como constituintes ou representativas de um imaginário social ou político atribuído a determinado grupo. A despeito de canções deletérias (e condenáveis) à imagem feminina, como a mencionada “Sílvia”, do Camisa de Vênus, o repertório roqueiro, representou a mulher, senão absolutamente livre da carga preconceituosa, machista e violenta de nossa sociedade, ao menos buscando abrir combate a estes (des)valores.

Tomar a canção pelo repertório conduz a equívocos e julgamentos parciais, como o de Maria Áurea Santa Cruz (1992), que a partir de apenas duas canções da banda Ultraje a Rigor,⁶² concluiu que no Rock Nacional as mulheres são figuras secundárias, ornamentais, dessa geração que não libertou a mente e projetou em suas músicas “os ensinamentos recebidos dos papais e mães extremados”. Ensinamentos, obviamente, envoltos no moralismo conservador-machista de sempre.

A investigação historiográfica deve buscar pelas permanências e pelas mudanças nos temas e objetos que recorta no tempo/espaço. Suspeito que em alguns temas caros e sensíveis à sociedade brasileira o pêndulo parece oscilar obsessivamente ao campo das permanências, obscurecendo, por vezes, as mudanças, as bem-vindas mudanças. Dentro do campo da música popular, a década de 1980, refrigerada pelos ventos da redemocratização, trouxe olhares, acordes e sentimentos mais afinados à libertação feminina. A hipótese defendida é a de que no cenário específico do Rock Nacional a

mulher encontrou espaço e direito à fala, tanto quanto vozes masculinas dispostas a engrossar o coro da luta histórica por seu reconhecimento, respeito e direitos.

Referências

- AFRODITE SE QUISER. *Fora de mim*. Polygram, 1989.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: LEACH, Edmund *et alii*. *Enciclopédia Einaudi*. Anthropos-Homem. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BARÃO VERMELHO. *Barão Vermelho*. Som Livre, 1982.
- BARÃO VERMELHO. *Maior Abandonado*. Opus/Columbia, 1983.
- BARÃO VERMELHO. *Puro Êxtase*. Warner, 1998.
- BIQUINI CAVADÃO. *Biquini.com.br*. BMG, 1998.
- BLITZ. *As aventuras da Blitz*. EMI, 1982.
- BLITZ. *Rádio Atividade*. EMI, 1983.
- CAMISA DE VÊNUS. *Camisa de Vênus*. Soma/Som Livre, 1983.
- CAPITAL INICIAL. *Acústico MTV: Capital Inicial*. Abril music, 2000.
- CÁSSIA ELLER. *Cássia Eller*. Polygram, 1994.
- CAZUZA. *Burguesia*. Philips, 1989.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa [Portugal]: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, USP, v.5, n.11, 1991.
- FREJAT, Roberto. *Entrevista ao programa De Frente com Gabi*, SBT, 1998. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZaAf52SY104>> Acesso em 16 abr. 2023.
- GOUVEIA, Bruno. *É impossível esquecer o que vivi*. Lisboa: Chiado, 2019.
- HANOI-HANOI. *Coração Geiger*. EMI, 1992.
- IRA!. *Invisível DJ*. Universal, 2007.
- LEGIÃO URBANA. *Dois*. EMI, 1986.
- LEGIÃO URBANA. *Legião Urbana*. EMI, 1985.

LEGIÃO URBANA. *Uma Outra Estação*. EMI, 1997.

LUCA, Tânia Regina de. Imprensa feminina: Mulher em revista. In: PINSKY, Carla; PEDRO, Joana Maria. (orgs.). *Nova História das mulheres no Brasil*. 1. ed., São Paulo: Contexto, 2013, p. 447-468.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, p. 153-171, 2º sem. 2007.

NENHUM DE NÓS. *Nenhum de Nós*. Plug/BMG, 1987.

NOVA, Marcelo. *Marcelo Nova - O galope do tempo*: Conversas com André Barcinski. São José dos Campos-SP: Benvirá, 2017.

PINSKY, Carla Bassanezi. Imagens e representações 2 - A era dos modelos flexíveis. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (orgs.) *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013b, p. 513-544.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (orgs.). *Nova História das mulheres no Brasil*. 1. ed., São Paulo: Contexto, 2013c.

PINSKY, Carla. Imagens e representações 1 - A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (orgs.) *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 469-512.

PINTO, Célia Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PITTY. *Chiaroscuro*. Deckdisc, 2009.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite*: prostituição e códigos de sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

RITA LEE. *3001*. Universal, 2000.

ROCHEDO, Aline. “Afrodite se quiser”: o protagonismo das mulheres no rock brasileiro nos anos 1980. Tese (Doutorado em História), UFRRJ, Rio de Janeiro, 2018.

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

SANTOS, José Antônio Barbosa Alves dos. *As faces de Eva*: o universo feminino no léxico de Rita Lee. Dissertação (Mestrado em Letras), USP, São Paulo, 2013.

SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 15-42.

SEMPRE LIVRE. *Avião de Combate*. Epic, 1984.

SOIHET, Rachel. Feminismo e cultura política: uma questão no Rio de Janeiro dos anos 1970-80. In: *Cultura política e leitura do passado: historiografia e ensino de história*.

ABREU, Martha *et alli* (orgs.). 2.Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010, p.411-436.

STARLING, Heloísa. *et al.* (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004/São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

TEIXEIRA, Julyene Oliveira; NUNES, Silvia Regina. Discurso sobre o comportamento da mulher: o papel da memória na relação entre jornalismo e música. *Revista Eco*, UNEMAT, Ano 16, vol. 26, n.1, 2019. Disponível em: < <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/4170> >. Acesso em: 06 mar. 2023.

VILLA-LOBOS, Dado *et alli*. *Memórias de um Legionário*. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2015.

WISNICK, José Miguel. *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

¹ No original, *Blackboard Jungle*, EUA, 1955.

² Gravou em 1955, “Rock Around the Clock”, da banda Bill Haley & His Comets, pela Continental e cantando em inglês.

³ Vertente do rock que buscou aproximação com a música erudita, caracterizando-se por canções longas que valorizavam a parte instrumental frente ao texto cantado, dando centralidade ao teclado e usando outros instrumentos pouco habituais na estética *rock and roll*, como flauta, violino, bandolim e trompete.

⁴ Com o termo Rock Nacional, não me refiro, genericamente, a todo tipo de expressão artística já feita no país que teve o *rock and roll* como linguagem primordial. Refiro-me, em específico, a um conjunto de bandas que alcançam o mercado fonográfico nos anos 1980.

⁵ Costuma-se referenciar também, como formação integralmente feminina, a banda “Mercenárias”, porém, em meu entendimento, atuavam dentro da estética punk, sendo forçoso considerá-las integrantes do Rock Nacional.

⁶ Ver: STARLING, Heloísa. *et al.* (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004/São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

⁷ Termo utilizado por José Miguel Wisnick (2004, p. 170-171).

⁸ Originalmente formada por Evandro Mesquita (voz e guitarra), Ricardo Barreto (guitarra), Antônio Pedro Fortuna (baixo), Billy Forghieri (teclados), Lobão (bateria) e Fernanda Abreu e Márcia Bulcão (backing vocal).

⁹ Originalmente, Cazuza (voz), Frejat (guitarra), Dé (Baixo), Maurício Barros (teclado) e Guto Goffi (bateria).

¹⁰ “Conto de fadas” (Cazuza, Maurício Barros), Barão Vermelho. LP *Barão Vermelho*, Opus/Som Livre, 1982.

¹¹ “Cruel, Cruel Esquizofrenético Blues” (Evandro Mesquita, Ricardo Barreto), Blitz. LP *As Aventuras da Blitz*, EMI, 1982.

¹² “Betty Frígida” (Evandro Mesquita, Ricardo Barreto, Patrícia Travassos, Antônio Pedro), Blitz. LP *Rádio Atividade*, EMI, 1983.

¹³ Ibid, idem.

¹⁴ Ver PINSKY, 2013.

¹⁵ Bete Balanço, 1984, produzido pela CPC - Centro de Produção e Comunicação Ltda.

¹⁶ “Bete Balanço” (Cazuza, Frejat), Barão Vermelho. LP *Barão Vermelho 2*, Columbia-CBS, 1983.

¹⁷ Originalmente Marcelo Nova (voz), Robério Santana (baixo), Karl Hummel (guitarra) e Gustavo Mullen (bateria).

¹⁸ Sobre a definição dos papéis masculino e feminino a partir do viés da sexualidade ver. RAGO, 1991.

¹⁹ “Bete Morreu” (Marcelo Nova / Robério Santana), Camisa de Vênus. LP *Camisa de Vênus*, Soma/Som Livre, 1983.

²⁰ Ibid, idem.

- ²¹ A questão era tão delicada que levou à uma cisão dentro do CMB. Grupos que defendiam o foco sobre as “políticas do corpo”, vendo-se frustradas, desligaram-se da entidade e fundaram o SOS Mulher, voltada para a violência contra as mulheres. Isso em 1981, dois anos antes da canção do Camisa de Vênus, porém.
- ²² Uma ressalva necessária. Essa canção traz, entendo assim, um traço machista ao sugerir a associação entre beleza feminina e futilidade. Todavia, entendo que pautar a violência de um estupro em uma canção, fazendo circular o tema na esfera pública tenha um lado positivo.
- ²³ Originalmente, Dulce Quental (voz), Márcia Gonçalves (guitarra, violão e vocal), Flávia Cavaca (baixo e vocal), Lúcia Lopes (Bateria e vocal) e Lelete Pantoja (teclado e vocal)
- ²⁴ “As meninas sugeriram: Blush, Batom, Salto Alto, mas, todas essas coisas o homem usa. A única coisa que ele não usa é absorvente porque ele não fica menstruado. Então vamos botar “Sempre Livre”. Porque isso, nem viado usa. [...] Depoimento de Flávia Cavaca, *apud* ROCHEDO, 2018, p.138.
- ²⁵ “Eu sou free” (Patrícia Travassos, Ruban), Sempre Livre. LP *Avião de Combate*, Epic, 1984.
- ²⁶ “Alta Tensão” (Rafael Reis, Fernando Morais), Sempre Livre. LP *Avião de Combate*, Epic, 1984.
- ²⁷ “Amor Fatal” (Luis Mendes Jr., Gastão Lamounier), Sempre Livre. LP *Avião de Combate*, Epic, 1984.
- ²⁸ “Avião de combate” (Joe Euthanázia, Ronaldo Santos), Sempre Livre. LP *Avião de Combate*, Epic, 1984.
- ²⁹ O disco foi lançado em 02 de janeiro, o Rock in Rio realizado entre 11 e 20 de janeiro. A posse de Tancredo Neves, primeiro civil pós 21 anos de militares presidentes seria em 15 de janeiro.
- ³⁰ Originalmente Renato Russo (voz), Renato Rocha (baixo), Dado Villa-Lobos (guitarra) e Marcelo Bonfá (bateria).
- ³¹ “A dança” (Renato Russo), Legião Urbana. LP *Legião Urbana*, EMI, 1985.
- ³² “Eduardo e Mônica” (Renato Russo), Legião Urbana. LP *Dois*, EMI, 1986.
- ³³ Originalmente, Thedy Corrêa (voz e contrabaixo), Carlos Stein (guitarra) e Sady Homrich (bateria).
- ³⁴ “Camila, Camila” (Thedy Correa, Sady Homrich, Carlos Stein), Nenhum de Nós. LP *Nenhum de Nós*, Plug/BMG, 1987.
- ³⁵ “Sobre Camilas... um bate-papo sobre violência contra a mulher” <<https://www.youtube.com/watch?v=ZrCe1hv4uDM>> (19’39”). Acesso em 03 de jun. 2023.
- ³⁶ Ver PINSKY, 2013.
- ³⁷ “Garota de Bauru” (Cazuza, João Reboças), Cazuza. LP *Burguesia*, Phillips, 1989.
- ³⁸ Curioso notar que “Garota de Bauru” não foi bem recebida pela Câmara de vereadores da cidade paulista aludida. Os políticos locais entenderam que a canção associava as mulheres do município à prostituição. Além de um voto de repúdio pediram a proibição da execução pública da música.)
- ³⁹ “Ah, eu vou” (Karla Sabah, Kléber Sabah), Afrodite se quisier. LP *Fora de mim*, Polygram, 1989.
- ⁴⁰ Sobre o apoio midiático a Collor consultar CONTI, Mário Sérgio. *Notícias do planalto – a imprensa e Fernando Collor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; GUILHERME, Cássio. *1989: História da primeira eleição presidencial pós-ditadura*. São Paulo: Pocco e Littera, 2019.
- ⁴¹ Fernando Collor de Melo sofreu o *impeachment* com 1 ano e 9 meses de governo.
- ⁴² Termo cunhado pela escritora norte americana Rebecca Walker, em 1992. Essa terceira onda é crítica à geração anterior do movimento, tida como excessivamente branca, de classe média e heterossexual. A terceira onda buscava expandir os temas feministas diversificado as identidades. Cf. PINTO, 2003.
- ⁴³ Originalmente, Arnaldo Brandão (baixo e voz), Affonso (guitarra), Pena (bateria) e Cássio (percussão)
- ⁴⁴ “Algumas mulheres” (Arnaldo Brandão, Tavinho Paes), Hanoi-Hanoi. LP *Coração Geiger*, EMI, 1992.
- ⁴⁵ Prática reconhecida pelo Ministério de Trabalho, em 2002 (dez anos após a canção), como ocupação profissional legítima.
- ⁴⁶ A maternidade, é importante frisar, perspectivada do ponto de vista da escolha pessoal e motivo de orgulho. Bem distante, portanto, das representações da maternidade como uma espécie de “destino natural” feminino. Ver PINSKY, 2013 e LUCA, 2013.
- ⁴⁷ “1º de Julho” (Renato Russo), Cássia Eller. CD *Cássia Eller*, Polygram, 1994.
- ⁴⁸ “Clarisse” (Renato Russo), Legião Urbana. CD *Uma Outra Estação*, EMI, 1997.
- ⁴⁹ Originalmente formado por Bruno Gouveia (voz), Álvaro Biritá (bateria), Miguel Flores (teclado), André Sheik (baixo) e Carlos Coelho (guitarra).
- ⁵⁰ “Janáina” (Bruno Gouveia, Carlos Coelho, Álvaro Biritá e Miguel Flores), Biquini Cavado. CD *Biquini.com.br*, BMG, 1998.
- ⁵¹ “Puro Êxtase” (Guto Goffi, Maurício Barros), Barão Vermelho. CD *Puro Êxtase*, Warner, 1998.
- ⁵² Originalmente, Dinho Ouro-Preto (voz), Fê Lemos (bateria), Flávio Lemos (baixo) e Loro Jones (guitarra).
- ⁵³ Pagu era o apelido de Patrícia Rehder Galvão (1910 - 1962), uma escritora e desenhista brasileira de família tradicional, do interior paulista. Filiada ao modernismo brasileiro, distinguiu-se socialmente tanto por afastar dos valores próprios de sua classe naquele tempo como por seus hábitos transgressores.
- ⁵⁴ “Pagu” (Rita Lee, Zélia Duncan), Rita Lee. CD *3001*, Universal, 2000.
- ⁵⁵ “Clarisse” (Renato Russo), Legião Urbana. CD *Uma Outra Estação*, EMI, 1997.
- ⁵⁶ Originalmente, Nasi (voz), Edgar Scandurra (guitarra), André Jung (bateria) e Ricardo Gasparini (baixo).

⁵⁷ “Mariana foi pro mar” (Edgar Scandurra), Ira!. CD Invisível DJ, Universal, 2007.

⁵⁸ “Descontruindo Amélia” (Pitty, Martin), Pitty. CD *Chiaroscuro*, Deckdisc, 2009.

⁵⁹ Como exemplo, um periódico de 1872 que recomendava: “dois modos de mandar em uma família: um pela expressão da vontade, que pertence a força, o outro pelo irresistível poder da doçura, que se submete a própria força. O primeiro é próprio do marido; a mulher não deve usar senão do segundo” (A SITUAÇÃO, Cuiabá-MT, 1872, *apud* Teixeira; Nunes, 2019).

⁶⁰ Portal Fiocruz, 20/03/2023. Disponível em <<https://portal.fiocruz.br/noticia/homicidios-de-mulheres-no-brasil-aumentam-3146-em-quase-quatro-decadas>> acesso em 07 de mai. 2023.

⁶¹ Dados disponíveis em <<http://rededoesporte.gov.br/pt-br/megaeventos/olimpiadas/o-brasil-nos-jogos/los-angeles-1984>> e <<https://www25.senado.leg.br/web/senadores/legislaturas-anteriores/-/a/46/por-uf>> acessos em 15 jun. 2023.

⁶² “Cíume” e “Eu gosto de mulher”, ambas gravadas pela WEA, respectivamente em 1985 e 1987.

Artigo recebido em 27/06/2023

Aceito para publicação em 23/11/2023