



NARA, GAL E RITA: TRAJETÓRIAS, PROJETOS E MIGRAÇÕES DAS MULHERES DO TROPICALISMO.

Jefferson William Gohl¹

Universidade de Brasília(UNB)

Orient: Dra. Eleonora Zicari B. Costa-UNB

Tropicália como problema

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

Buscando identificar os aspectos de construção de um outro lugar, para as mulheres no âmbito da canção de consumo da cultura nos anos 1980, é relevante verificar que no Brasil o “movimento” do Tropicalismo, que a ganhou estatuto de discussão acadêmica. Várias reflexões foram publicadas no entanto suas variáveis frente a representação da mulher ainda não foram identificadas. Tendo em vista que este “movimento” é o que principia as discussões mais sistemáticas da contracultura no país, e segundo as linhas gerais a contracultura no mundo todo operou no sentido de relativizar o papéis sociais das chamadas minorias: negros, mulheres, homossexuais e uma variada gama de grupos alternativos. Tais movimentos podiam ser entendidos após a eclosão da contracultura como posições de resistência as dinâmicas de poder constituído e politizava temas e lugares que anteriormente não possuíam este estatuto.

¹ Jefferson William Gohl é professor de História Contemporânea da Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de União da Vitória - FAFIUV, mestre pela Universidade Federal do Paraná- UFPR e doutorando do programa de pós-graduação da Universidade de Brasília –UNB, na linha de história cultural.



O texto seminal e mais teórico sobre a tropicália, foi o de Schwarz que afirmou, “O veículo é moderno o conteúdo é arcaico, mas o passado é nobre e o presente é comercial; por outro lado o passado é iníquo e o presente é autêntico; etc”(1978, p.74) Neste trabalho buscou definir o movimento do Tropicalismo que equacionava o impasse do Brasil de 1964 que detinha uma ditadura de direita e uma hegemonia cultural de esquerda. Como resultado afirma que é incerta a linha entre crítica e integração, sob o fundo da modernização que se operava dentro de um “senso” do caráter nacional.

Segundo analistas como Favaretto (1979) o Tropicalismo surge como moda, como mistura de comportamento hippie e música pop, menos como movimento organizado. Puro procedimento estético, justapondo elementos diversos de cultura, com fins de uma ‘summa’ cultural de caráter antropofágico. “ Pode-se dizer que o Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico.” (1979, p. 18) O procedimento cafonha e toda a discussão da chamada linha evolutiva da música popular brasileira se pautavam pelo Manifesto Pau Brasil da crítica neo-Oswaldiana. O mau gosto como dado primário de conduta sub- desenvolvida resultado da amplificação dos elementos discordantes. Uma alegoria do Brasil.

Os seminários oitentistas promovidos por Marilena Chauí “O nacional e o popular na cultura brasileira” acabaram convertendo a música num dos temas privilegiados. Refletiram mais sistematicamente sobre os anos vinte aos quarenta, das propostas do canto orfeônico de Villa Lobos, nos choros e sambas do caboclo-doido que realizaram apologia do Estado. Estes seminários tiveram o movimento do tropicalismo como fato dado e no ponto histórico de dissolução da uma saga do conceito do “nacional” no país. Essencialmente como crítica do populismo e da carnavalização ali presentes. (WINISK, 1983)

Charles Perrone identifica a intersecção da poesia concreta e da métrica musical Tropicalista. Da análise léxica e da participação ativa dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos extrai mais uma variável que problematiza a cultura nacional e dos resultados do Tropicalismo que apresentaria até o início dos anos 1980 seus estilhaços. (PERRONE, 1985)



Marcos Napolitano (1998) de uma perspectiva histórica produz, uma síntese que visa incorporar, não só as interpretações, mas outros elementos contextuais (teatro, artes plásticas) no plano da arte que demonstrem o Tropicalismo não só como expressão musical e orientada para o consumo, mas em sintonia com as vanguardas artísticas. A questão levantada é se ele é uma explosão dos elementos da cultura, ou uma implosão de estruturas que levam a um susto; fruto de uma crise classista.

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

Apesar das várias questões abertas, muitas já resolvidas, o valor da crítica de Napolitano ao tropicalismo, está presente diluído em outros trabalhos de balanço historiográfico em que as participações concretas de intérpretes nos festivais são problematizadas de formas mais pontuais. A canção engajada frente ao mercado cultural ilustra um quadro mais polissêmico onde outras vozes podem se fazer atuantes. (NAPOLITANO, 1999, 2001, 2004) Artistas engajados versus Jovem Guarda. Elis Regina, Elisete Cardoso e Nara Leão os programas de TV são responsáveis por novos motivos de escuta musical e levam ao alargamento de audiência.

Santuza Naves e Paulo Sérgio Duarte (2003), realizaram um seminário que discutiu diversos aspectos da cultura e da música da Bossa Nova a Tropicália. Em que os especialistas publicaram a respeito das estéticas convergentes. É curioso como o tema da cultura e das esquerdas na Brasil parecem passar sempre a margem das intersecções de gênero.

Napolitano indicou o Tropicalismo como “projeto” e anteriormente afirmou que seus integrantes gozaram de indiscutível prestígio. Uma das interpretações mais recentes encara o engajamento como expressão de uma faceta direta do político e revê as posições dos personagens frente ao campo artístico (Caetano) e ao campo político (Gilberto Gil) e entende como o desfecho de um projeto dês-estruturador da cultura nacional como um todo. Participação da cultura internacionalizada por parte do primeiro e ausência de meta de gestão cultural no ambiente do governo pelo segundo. (ALAMBERT, 2006) Tais argumentos entendem o tropicalismo como



alheio as vanguardas engajadas, e retoma argumentos de Schwarz para afirmar que a Indústria Cultural foi hegemônica na construção de uma nova noção de “cultura” a estetização consumista.

Recentemente Dunn (2009) publicou no Brasil um livro em que o movimento da tropicalista é enquadrado na ótica de uma explosão da contracultura represada entre a lógica da repressão de Estado e a mobilização das esquerdas que problematizou a lógica do nacionalismo, e se expressou como universo de síntese, que em tese concordava com os pressupostos freirianos, e essencialmente ambígua frente a brasilidade pois simultaneamente falava mal da lógica do nacionalismo que habitava tanto as pretensões da direita, quanto da esquerda no Brasil. Neste livro as questões referentes ao lugar dos sujeitos começa a aflorar um pouco mais, mas ainda não encontra um estatuto final de discussão.

Como se vê o Tropicalismo por si só é uma dos problemas da cultura brasileira que não se esgotou e que justificariam a pesquisa de novas perspectivas. Foi deixado de lado o fator de inserção da mulher no mercado de consumo e suas representações que este mesmo movimento operou nos conteúdos do chamado rock nacional e das participações femininas no movimento de crítica. Se a canção se autonomizava como objeto artístico a autonomização dos sujeitos femininos seria um pressuposto natural a partir da ótica da contracultura aplicada (copiada) no Brasil. Esta é a questão a responder neste trabalho. Tendo em vista que a manifestação da contracultura no Brasil deveria em tese relativizar os lugares sociais, entre eles o da mulher na sociedade, e dar novas vozes a estes atores sociais, questiona-se: Como se operou o trânsito entre representação e prática para as mulheres que participaram do movimento.

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

A censura desempenhava um regime de cortes que essencialmente operava pela lógica da crítica aberta ao regime, ou idéia da insuflação da idéia revolucionária por meio da valorização do elemento negro numa esfera contrária a do poder que podia ser identificado como homem-branco-civilizado-dominante. No entanto outras esferas são reveladoras dos medos sociais da elites,



segundo Silva (2008) boa parte do papel de filtragem do que era considerado decente, ou de acordo com os mores sociais, acabou ficando para uma rede de mulheres de generais que assistiam a shows e espetáculos artísticos com fins de denunciarem posturas, pouco aprováveis, ou consideradas desviantes. Ou seja, o estatuto dos sujeitos é aí um dado de implicações morais que interferem nas estéticas escolhidas, e que motivavam posicionamentos específicos do Estado.

Imagens de mulheres no disco tropicália

A faixa “Coração Materno” canção de Vicente Celestino, foi gravada com intuito de reafirmar uma posição de relativizar um procedimento cafona que deveria ser retomado, para integrar, tudo aquilo que a Bossa Nova enquanto movimento rejeitou, segundo as posições correntes de Caetano e Gil, que eventualmente justificam suas escolhas de repertório.

Coração Materno (Philips, 1968)

Disse um campônio a sua amada
 Minha idolatrada
 Diga o que quer
 Por ti vou matar
 Vou roubar
 Embora tristezas me causes, mulher
 Provar quero que te quero
 Venero teus olhos, teu porte, teu ser
 Mas diga, tua ordem espero
 Por ti não importa matar ou morrer!

E ela disse ao campônio a brincar
 Se é verdade tua louca paixão
 Parte já e pra mim vai buscar
 De tua mãe inteiro o coração
 E a correr o campônio partiu
 Como um raio na estrada sumiu
 E sua amada qual louca ficou
 A chorar na estrada tombou

Chega à choupana o campônio
 Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar



Rasga-lhe o peito o demônio
Tombando a velhinha aos pés do altar
Tira do peito sangrando
Da velha mãezinha o pobre coração
E volta a correr proclamando
"Vitória! Vitória! Tem minha paixão!"

Mas em meio da estrada caiu
E na queda uma perna partiu
E à distância saltou-lhe da mão
Sobre a terra o pobre coração
Nesse instante uma voz ecoou
"Magoou-se pobre filho meu?
Vem buscar-me, filho, aqui estou
Vem buscar-me, que ainda sou teu!"

Com se vê esta canção-história de Celestino, supostamente inspirada num conto medieval, re-atualiza representações correntes da mulher na canção brasileira, embora seja relativamente esvaziada de seu poder de emocionalização do sujeito graças ao efeito deboche (procedimento cafona, conforme Favaretto), não chega a inverter a lógica de uma mulher que por sua própria natureza acaba por promover a desgraça do sujeito apresentado.

Lindonéia (Philips, 1968)

Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse
Miss
Linda, feia
Lindonéia desaparecida

Despedaçados, atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
Ai, meu amor
A solidão vai me matar de dor



Lindonéia, cor parda
Fruta na feira
Lindonéia solteira
Lindonéia, domingo, segunda-feira
Lindonéia desaparecida
Na igreja, no andor
Lindonéia desaparecida
Na preguiça, no progresso
Lindonéia desaparecida
Nas paradas de sucesso
Ai, meu amor
A solidão vai me matar de dor

No avesso do espelho
Mas desaparecida
Ela aparece na fotografia
Do outro lado da vida

Na canção Lindonéia, que foi encomendada por Nara Leão a Caetano Veloso, inspirada na obra de arte plástica de 1966 de Rubens Gerchman, o sujeito tropicalista pode ser visto em sua total expressão. O sujeito fragmentado nos vários elementos des-integradores, que vem a falecer devido a um grande amor não correspondido. Na obra original de Gerchman, estava inscrito em letras miúdas abaixo da imagem e do texto título “de 19 anos morreu instantaneamente” e a forma escolhida para ilustrar esta morte foi a de um velado acidente que se revela associado aos elementos do progresso e nas características de definição o próprio sujeito, que iluminam que é Lindonéia: Miss, linda e feia, parda, solteira, ouvinte de hits de sucesso, religiosa, preguiçosa a espera do amor que não vem, o que a levaria a morte.

Geléia Geral (Philips, 1968)

E quem não dança não fala
Assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil:



Doce mulata malvada

Um LP de Sinatra

Plurialva, contente e brejeira

Miss linda Brasil diz "bom dia"

E outra moça também, Carolina

Da janela examina a folia

Em *Geléia Geral*, a mulher, é tida como signo de elementos recorrentes associados a brasilidade reinterpretados dentro deste arcabouço que seria o país em que todos os elementos são caleidoscopicamente combinados e neutralizadores do próprio lugar do sujeito frente ao poder de uma modernidade internancionalizante. Mas a figura de novo, é da mulher, que tem um perfil alienado ou perverso.

Mamãe coragem (Philips, 1968)

Mamãe, mamãe, não chore

Pegue uns panos pra lavar

Leia um romance

Veja as contas do mercado

Pague as prestações

Ser mãe

É desdobrar fibra por fibra

Os corações dos filhos

Seja feliz

Seja feliz

Em *Mamãe Coragem*, a mãe é aquela que tudo deve suportar resignada pelo destino dos filhos, sujeito que a esta se dirige e que pela sugestão sonora de sirene de prisão, enfrenta maus bocados. Esta mãe que deveria se consolar, lendo “Alzira morta virgem” ou o romance “O grande industrial”, lavando suas roupas e se conformando com seu lugar social pagando as prestações. O que é significativo de se observar nessa canção é que apesar do lugar do sujeito permanecer o mesmo de várias representações da mulher na canção brasileira, a forma com a qual Gal Costa



interpreta esta canção, executada por violão em corda de aço e pandeiro, é digno de nota pois evoca as enunciações contidas e moduladas da bossa nova. Embora o gênero do sujeito que se remete a mãe seja indeterminado, o fato de Gal Costa ser a escolhida para cantá-la e com essa modulação que imprime uma tensão que denota ambigüidades, que distanciam esta canção as escolhas anteriores do repertório que buscavam as emocionalidades a floradas e exageradas, se o conteúdo é arcaico o formato é moderno, buscando fechar um círculo de enunciações no caleidoscópio que se encerra no Hino do senhor do Bonfim, com uma grandiosa louvação a Sagrada família “brasileira”, metafórica entre a religião e a política que se encerram com tiros de canhão. Dentro deste arsenal de imagens sugeridas pelos tropicalistas a imagem da mulher não é reinterpretada rigorosamente como prevê o arcabouço contracultural, mas o universo de crítica sugere de maneira ambígua que a família, as relíquias do Brasil, e as mulheres, podem ter facetas diversas. Parece neste momento ser útil a análise de como se realizou a participação desta mulheres que emprestaram sua voz na interpretação das canções tropicalistas, para compreendermos melhor o lugar do sujeito e como elas se relacionaram, dentro deste grupo e quais foram seus lugares de enunciação.

Fragmentos de histórias das mulheres que fizeram parte da Tropicália

Nara Leão ao integrar o grupo da tropicália já era detentora de ampla história junto a canção e legitimação frente a indústria fonográfica brasileira. A sua divergência de posição frente aos artistas bossanovistas, descrita por Castro (1990), e sua trajetória em permanente transformação em grande parte foi o que motivou a Caetano Veloso considerar o convite de participação no disco manifesto que deveria trazer inovações significativas, na construção dos conteúdos propostos.

Segundo Cabral (2001) Nara Leão após maio de 1967, se mostrava interessada em cantar a história de uma personagem que seria o oposto da mulher independente que começava a despontar nos anos 60. Em fins de agosto de 1968 o LP intitulado Nara Leão mostrava a Nara muito mais audaciosa, com escolhas de repertório. Logo a primeira faixa do disco é o bolero “Lindonéia” composição de encomenda a Caetano Veloso, que se mantinha um diálogo com os boleros açucarados, ao mesmo tempo introduzia rupturas na forma e no conteúdo que relativizavam lugares femininos. Mais tarde há um retrocesso, as parcerias com Chico Buarque que resultaram por final no álbum de 1980 “Com açúcar e com afeto” não registraram este desejo de Nara, que tinha a faixa “Rita” em que a mulher independente abandona o sujeito levando seu violão e discos.



Ao que parece a escolha da canção, esteve muito mais associada a informação sonora em que esta canção foi construída, o bolero, que colava a imagem de Nara ao paradigma de elocução antigo e apesar do sujeito estar relativizado no letra da canção. Esta percepção se confirma pois outros boleros como Três Caravelas foram também gravados pelos homens (Caetano e Gil) e seu tema era o próprio descobrimento do Brasil, ou seja tudo aquilo que no passado é repertório de escolhas, ainda que desautorizado pelo procedimento modernista da bossa nova.

No sentido de valorizar as elocuições como representativas de um novo ou velho novo jeito de solucionar as tensões da brasilidade, dentro do moderno mundo industrial e internacionalizante, é importante observar o lugar da enunciação de Gal Costa, como representativa deste disco, pois “Baby” é a canção entre todas as que foram gravadas naquele disco a que ganhou, mais público e audiência, bem como ainda se encontra impregnada na memória coletiva, enquanto as outras canções estão muito mais ligadas a universos de escuta setorizados ou ligadas atualmente a uma memória artística-histórica dos movimentos musicais. Ou seja, Baby ainda hoje é canção viva executada nas rádios como parte orgânica daquilo que reconhecemos sob a sigla MPB.

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

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

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

Gal Costa naquele disco ganhava uma legitimidade inegável, ao gravar com os tropicalistas e encampou a proposta do movimento tropicalista, trazendo para dentro de seu trabalho de forma consistente, e os efeitos de deslocamento que o tropicalismo instituía acabavam sendo úteis nas



ambigüidades entre forma e conteúdo. Tristeza significada com acordes maiores ou menores, e alegria num formato que foi até então significado como depressivo como o bolero, ou as passionalidades latino americanas.

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

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

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

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

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

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



frente ao sujeito passivo que toma parte de um banquete, e que tem uma identidade compósita e frágil.

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

Desta forma aparentemente anárquica Panis Et Circensis, completa com um sujeito feminino, e só reconhecido pela voz que enuncia, os destinos inconclusos e revelaria a verdadeira identidade antropofágica, no jogo das faces nacionais. Como se política, o jogo social, e todas as escaramuças do comportamento se politizassem e aí o espírito da contracultura encontra seu ponto de auge no esvaziamento do lugar tradicional de se fazer protesto ou adesão aos regimes e opções estéticas.

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

No conjunto da carreira discográfica de Rita Lee, a adesão ao formato do Rock e da relativização constante dos sujeitos. Seja com o grupo dos Mutantes seja depois em sua carreira solo os procedimentos contraculturais iniciados pelo tropicalismo, foi cada vez mais aprofundado e o lugar da mulher, quanto ao conteúdo das letras, foi cada vez mais valorizado. Tatit (2007), afirmou



que Rita Lee ao sair do grupo dos Mutantes acabou por contribuir para perda de universo de escuta que este grupo possuía, e ele atribui isso ao foco da voz que Rita Lee representava. Indica ainda que a artista é matriz originária de uma nova relação da mulheres com a canção. Pelo que se vê no disco *Tropicália*, o uso da voz de Rita Lee, nas suas canções foi experimentado muito menos em função da criação do objeto canção enquanto produto simbólico, e portanto portador de significados já consagrados e com lugares estratificados. Cada vez mais ao longo de sua carreira foi integrado as possibilidades de enunciação do sujeito feminino que cantava e deixou um legado ainda a ser estudado de forma mais sistemática pelos historiadores, sociólogos, lingüistas e com implicações evidentes para um campo de estudos que pretende estudar as relações entre os gêneros.

Bibliografia

- ALAMBERT, Francisco. **Indústria Cultural no Brasil contemporâneo: Tropicalismo, mídia e engajamento**. In: SCHÜLER, Fernando; AXT, Gunter. *Brasil Contemporâneo*. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2006
- BARTSCH, Henrique. **Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock**. São Paulo: Panda Books, 2006
- CABRAL, Sergio. **Nara Leão: Uma biografia**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001
- CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Ed 34, 1995
- _____. **Tropicália: A história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed 34, 1997
- CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade. A história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia da Letras, 1990
- DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. **Do Samba-canção a Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume: FAPERJ, 2003
- DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileiros**. São Paulo: UNESP, 2009
- JOST, Miguel; COHN, Sérgio. **Entrevistas: O Bondinho**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. São Paulo: Kairós, 1979
- NAPOLITANO, Marcos. VILLAÇA, Mariana Martins. **As relíquias do Brasil em debate**. In: *Revista brasileira de História*. vol. 18 n. 35 São Paulo, 1998



_____. **A música popular brasileira nos anos 60: apontamentos para um balanço historiográfico.** In: História: Questões e debates, ano 15 n. 28 Associação Paranaense de história APAH. Curitiba: Editora da UFPR, 1999

_____. **Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).** São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001

_____. **A música popular brasileira dos anos 70: resistência política e consumo cultural.** IV Congresso de La Rama latino americana del IASPM. México, 2002

_____. **Engenheiros das almas ou vendedores de utopia A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 70.** In: Seminário 40 anos do golpe de 1964: Ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004

PERRONE, Charles. **Latin American Music Review** n. 6 v.11. University of Texas Press, 1985, p.58-79

SILVA, Alberto Moby R. **Sinal Fechado: Música popular brasileira sob censura. 1937-45/1969-78.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2007

TATIT, Luiz. **O século da canção.** Cotia: Ateliê editorial, 2004

_____. **Todos Entoam: Ensaio, conversas canções.** São Paulo: Publifolha, 2007

VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato.** São Paulo: Companhia da letras, 2005

Discografia

Caetano Veloso; Gilberto Gil; et al. **Tropicália: ou panis et circencis.** Philips, 1968

Gal Costa. **Baby Gal.** Philips, 1983

_____. Gal. **Série autógrafos de sucesso.** Fontana/Poligram, 1982

_____. Gal Costa. **Warner Chappell,** 1982

_____. Gal Tropical. Philips: 6349 412, 1979

_____. **Como diabo gosta.** RCA, 1987

_____. **Gabriela (trilha do filme).** BMG, 1983

_____. **Bem Bom.** BMG, 1985

_____. **Profana.** BMG, 1984



- _____. Lua de mel como o diabo gosta. BMG, 1987
- Nara Leão. Nara. Elenco, 1964
- _____. Nara.Compacto simples. Elenco, 1964
- _____.Opinião de Nara. Philips, 1964
- _____. Nara.Compacto simples. Philips, 1965
- _____. Opinião -Teatro. Philips, 1965
- _____. O canto livre de Nara. Philips, 1965
- _____. 5 na bossa. Philips, 1965
- _____.Nara pede passagem. Philips, 1966
- _____. Nara Leão. Philips, 1968
- _____. Coisas do mundo. Philips, 1969
- _____. Dez anos depois. Philips, 1971
- _____. Meu primeiro amor. Philips, 1975
- _____. Com Açúcar com afeto. Philips, 1980
- Os Mutantes.A divina comédia dos mutantes. Polydor (C.B.D.), 1970
- _____. Os Mutantes. Polydor (C.B.D.), 1969
- _____.Os Mutantes. Polydor (C.B.D.), 1968
- Rita Lee. Atrás do porto tem uma cidade. Philips (Phonogram),1974
- _____.Fruto Proibido. Som Livre, 1975
- _____.Entradas e bandeiras. Som Livre, 1976
- _____.Babilônia. Som Livre, 1978
- _____.Build Up. Polydor (C.B.D.), 1970
- _____.Saúde. Som Livre, 1981



_____.Refestança. Som Livre, 1977

_____.Rita Lee . Som Livre, 1979

_____.Rita Lee. Som Livre, 1980

_____.Rita Lee e Roberto de Carvalho. Som Livre, 1982

_____.Rita e Roberto. Som Livre, 1985

_____.Bombom. Som Livre, 1983

_____.Flerte Fatal. Som Livre, 1987