

## O relato autobiográfico de Rita Lee: uma ironia nos porões da ditadura

*Rita Lee's autobiographical narrative: an irony in the cellar of dictatorship*

**Pollyanna Reis Dias**

Universidade Federal de Lavras, Lavras. Minas Gerais

E-mail: [anna.rs.ds@gmail.com](mailto:anna.rs.ds@gmail.com)

---

**Resumo:** O presente texto contém uma análise da autobiografia da roqueira brasileira Rita Lee por meio da proposta de compreensão do gênero literário em questão. Tem como pano de fundo o debate mais amplo sobre as fronteiras entre a ficção e suas relações com a realidade. O artigo pretende discutir a presença do discurso autobiográfico e a narrativa do personagem classificado de anti-herói. Para isso, lança mão de referências teóricas sobre narrativa e autobiografia, colhidas no campo dos estudos literários, por meio das quais se evidencia a dimensão ficcional das narrativas autobiográficas e se questiona a tradição heroica no gênero literário. Busca-se, desse modo, construir uma perspectiva analítica para se compreender melhor os sentidos e as funções da escrita autobiográfica na constituição do imaginário do leitor.

**Palavras-chave:** Autobiografia. Narrativa. Ditadura.

**Abstract:** This text contains an analysis of the autobiography of Brazilian rock singer Rita Lee through the proposal of understanding the literary genre in question. Its background is the broader debate about the boundaries between fiction and its relations to reality. The article aims to discuss the presence of autobiographical discourse and the narrative of the character classified as antihero. For this, it makes use of theoretical references about narrative and autobiography, collected in the field of literary studies, through which the fictional dimension of autobiographical narratives is evidenced and the heroic tradition in the literary genre is questioned. Thus, we seek to build an analytical perspective to better understand the meanings and functions of autobiographical writing in the constitution of the reader's imagination.

**Keywords:** Autobiography. Narrative. Dictatorship.

---

### *1 Considerações iniciais*

Esta reflexão é do fruto do desdobramento de um projeto de pesquisa intitulado “A representação da mulher nos porões da ditadura: as biografias de Dilma Rousseff e Miriam Leitão”, que ainda desenvolvo. À medida que se delineavam as estratégias de narrativas de mulheres militantes de esquerda na ditadura brasileira, buscava sempre identificar os pontos comuns das personalidades torturadas e presas e um possível diálogo entre elas. O presente texto contém os primeiros resultados da pesquisa, assim como uma proposta de compreensão da mescla de realidade e ficção natural da autobiografia, sob a forma da jornada do personagem anti-herói. Neste trabalho, o foco de análise maior é a autobiografia de Rita Lee.

## 2 Narrativa literária e o real

René Wellek e Austin Warren (2003) nos permitem pensar na natureza ficcional do processo literário como o lugar da imaginação, e, por conta da linguagem literária, pode apresentar ambiguidades, ser “permeado de acidentes históricos”, “lembranças” e “associações”. Portanto, a função primária da literatura é aliviar as emoções do escritor e do leitor (do ponto de vista do signo estético), uma vez que o leitor é sempre levado a crer em alguma coisa. Parte do domínio da emoção para se chegar ao conhecimento, ou seja, depois intelectualiza o que se sentiu. Ela só adquire o uso secundário (signo pragmático), que é ser útil, quando perde a função primária.

Para Antônio Cândido (2000), romances bem realizados são elaborados conforme um conjunto de técnicas interligadas do enredo e da personagem (que representam a sua matéria) e as ideias (que representam o seu significado). Responsável por tornar vivo o enredo e as ideias, o personagem representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, seja por meio de identificações, seja por projeção, entre outros mecanismos. Por isso, a “leitura deste (do romance) depende basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor”. (CÂNDIDO, 2000, p.52)

Na criação literária, a personagem é um ser fictício. Ela, então, seria narrada conforme afinidades e diferenças entre o ser vivo e o ficcional, que são parâmetros essenciais para criar o sentimento de verdade. Afinal, o autor descreve a personagem de modo próximo ao mundo empírico, de forma a criar a percepção de semelhante. É da possibilidade de construir a impressão de verdade que o romance faz uso da verossimilhança.

Embasado na psicologia moderna, Cândido (2000) propõe pensar a construção da personagem sob a impossibilidade de apreender a natureza do indivíduo na integralidade, visto que ela é oculta e os seres são misteriosos e inesperados, dada a complexidade entre o subconsciente e inconsciente do ser humano. Por isso, conclui que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro indivíduo, é “oscilante, aproximativa, descontínua”, porque “é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial” e que “o conhecimento dos seres é fragmentário”. (CÂNDIDO, 2000, p.5)

Enquanto na vida real a visão fragmentária é própria da experiência que nos submete a ela, no romance, a vida da personagem é criada racionalmente pelo escrito, que delimita e encerra “a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro”. Dessa forma, o autor escolhe gestos, frases e objetos significativos na construção da identificação da personagem, sem reduzir a impressão de complexidade e riqueza. Ao contrário do alto grau de fluidez e complexidade da vida real, o escritor estabelece uma linha lógica de coerência para a personagem, delimitando sua existência e seu modo de ser. Essa estrutura limitada é obtida pela escolha de alguns elementos que criam a ilusão do ilimitado. “Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo”. (CÂNDIDO, 2000, p.8)

A personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve *lembrar* um ser vivo, isto é, manter certas relações com a

realidade do mundo, participando de um universo da ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida. (CÂNDIDO, 2000, p.13)

A partir do século XVIII, o romance deixa de ser a passagem do enredo complicado com personagem simples, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação, marcado por *Ulysses*, de James Joyce. Com a mudança de paradigma do romance moderno, diferenciam-se dois tipos de personagens. Os personagens de natureza exigem capacidade de se mergulhar no coração humano, levando o autor alterar diferentes caracterizações a cada mudança do íntimo do personagem. Também entendidas, mais tarde, como personagens esféricas, devido à existência de três dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e capazes de causar surpresa de maneira convincente. Já os personagens de costumes – depois chamada de personagem plana – são caricaturais, divertidas e de fácil compreensão por um observador superficial.

Uma vez que a personagem deve dar a impressão de que vive, Cândido questiona se seria possível copiar no romance um ser vivo em sua integridade real. O autor nega, em decorrência de ser impossível captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou de, sequer, conhecê-la. Além de que, neste caso, se dispensaria a criação artística e, segundo ele, porque, ainda que fosse possível, “uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção”. (CÂNDIDO, 2000, p. 13)

Portanto, ao tomar um modelo na realidade, o autor acrescentaria a ele seus questionamentos pessoais, na tentativa de revelar a incógnita da pessoa copiada, sendo obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, interpretando-a. Tanto que Cândido cita Foster para justificar.

Se a personagem de um romance é, exatamente, como a rainha Vitória, (não parecida, mas exatamente igual), então ela é realmente a rainha Vitória, e o romance, ou todas as suas partes que se referem a esta personagem, se torna uma monografia. Ora, uma monografia é história, baseada em provas. Um romance é baseado em provas, mais ou menos x; a quantidade desconhecida é o temperamento do romancista, e ela modifica o efeito das provas, transformando-o, por vezes, inteiramente. (CÂNDIDO, 2000, p. 14)

Então, o personagem nos parece real quando o escritor sabe tudo a seu respeito ou constrói essa impressão, ao tornar o personagem inteiramente explicável, à medida que, no romance, os motivos da ação dos indivíduos são desvendados pelo romancista – enquanto na vida real quase nunca sabemos as causas do que vai acontecendo.

O autor ainda retoma François Mauriac, quem reserva à memória como o local de onde o romancista extrai os elementos da invenção, o que “confere ambiguidade às personagens”, porque “elas não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas”. Escrever o personagem parte do aproveitamento do real a partir da modificação por acréscimo e deformação de alguns de seus pontos, pois o romance transfigura a vida, de tal forma que “na medida em que quiser se igual à realidade, o romance será um fracasso” (p. 15).

Ao problema aparentemente paradoxal da personagem-ser-fictício, mesmo quando copiada do real, o autor propõe que a criação da personagem oscila entre uma transposição fiel de modelos ou é uma invenção totalmente imaginária. Isto é, a realidade da personagem dependeria mais da função que exerce no romance (organização estética do material) do que da sua comparação com o mundo. O motivo decorre da natureza da personagem ser marcada, em parte, pela concepção que preside o romance e das intenções do escritor, que construirá a matéria narrada fiel à realidade apenas na medida em que for organizada numa estrutura coerente – verossímil.

Na discussão sobre o confronto e o entrecruzamento entre o universo real e ficcional na literatura, Humberto Eco (1994) alerta para a tendência de lermos a vida como se fosse ficção, e lermos a ficção como se fosse a vida. Do conceito de obras abertas, o autor explica que são obras literárias tão ambíguas quanto à vida, em que o leitor é levado a seguir as lacunas do texto. A complexidade natural das obras abertas possibilita a plurissignificação, ou seja, as múltiplas interpretações possíveis a partir do texto que, embora não sejam infinitas, são limitadas, conforme estruturadas pelo romancista.

Contrário ao que se penso no senso comum, para entender o conteúdo de um texto, não é preciso avaliar se o conteúdo é verdadeiro ou falso. O autor exemplifica que, quando ouvimos o relato do que aconteceu com alguém em determinado lugar, inicialmente reconstituímos um universo que possui uma espécie de coesão interna. Apenas depois decidimos aceitar essas frases como uma descrição do mundo real ou de um mundo imaginário.

Daí, Eco (1994) caracteriza a narrativa natural como aquela que descreve fatos que ocorreram na realidade (ou o que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade). Enquanto a narrativa artificial seria representada pela ficção, “que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional” (p. 128). Contudo, nem sempre a diferenciação é tão definida, mas seus elementos se inter-relacionam. “Parece que a ficcionalidade se revela por meio da insistência em detalhes inverificáveis e intrusões introspectivas, pois nenhum relato histórico pode suportar tais efeitos de realidade”. (ECO, 1994, p.128)

Objeto de estudo deste estudo, a biografia como gênero literário exemplifica uma obra em que ficção e realidade estão imbricadas, contaminam uma a outra de tal forma que, mesmo quando não decidimos entrar num mundo ficcional, de repente nos vemos dentro desse mundo.

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. (ECO, 1994, p. 131)

O motivo pela qual uma obra de ficção ser projetada na realidade decorre da nossa tendência de construir a vida como um romance. Tal fato resulta da apreensão da vida por meio do discurso, da narrativa. Tanto é que Eco (1994) retoma o mito judaico-cristão das origens para explicar que Adão deu nome a todas as criaturas e

coisas. Durante séculos, estudiosos atribuíram a Adão a invenção de uma nomenclatura com nomes de espécies naturais, de forma a rotular a cavalos, maçãs e carvalhos. No entanto, no século XVII, Francis Lodwick argumentou que os nomes originais vinham de ações e não de substâncias como se pensava até então, isto é, não havia nome original para o bebedor ou a bebida, mas havia um nome para o ato de beber. No Crátilo, de Platão, a ideia era semelhante: uma palavra representa a uma fonte ou o resultado de uma ação. Conclui-se que frases são compreendidas porque imaginamos histórias curtas, “às quais essas frases se referem mesmo quando estão nomeando determinada categoria natural”. No campo da psicologia, Jerome Bruner, citado por Eco, afirma que a maneira de explicarmos as experiências do cotidiano assume a forma de histórias. É pela “narratividade [...] o princípio organizador de todo discurso” e, como uma cadeia, “ligamos coisas e fatos graças à função adesiva da memória pessoal e coletiva (história e mito)”. (*apud* ECO, 1994, p. 136).

### 3 A autobiografia

O surgimento de um “eu” narrado remonta à consolidação do capitalismo e do mundo burguês no século XVIII, quando origina a afirmação da subjetividade moderna, por meio das várias formas de escrita autógrafa (confissões, autobiografias, diários íntimos, memórias, correspondências) e da consolidação do romance “realista”, definido como ficção. É o que nos conta Leonor Arfuch (2010).

A partir do gesto fundador de *As Confissões*, de Rousseau, foi que os gêneros literários autobiográficos, dispostos à narração da própria vida, passaram a tencionar o mundo privado, em meio à inquietação da temporalidade, e buscam seu novo espaço social. A obra vale-se do relato da própria vida (“Eu, só”) e a revelação do segredo pessoal, em uma promessa de fidelidade absoluta (“Quero mostrar a meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu”) e a percepção do outro como destinatário (“Quem quer que sejais... Conjuro-vos... a não escamotear a honra da minha memória”). Portanto, a reflexão que se consolidava a respeito da afirmação de “si mesmo” é decisiva para a consolidação do individualismo como uma das marcas do Ocidente. Uma série de produções literárias passa a consolidar o “efeito de verdade” a partir da aparição do sujeito “real” e da origem da ficção como romance moderno.

A realidade como ilusão criada pelo novo gênero [...] tem em inglês o nome de *fiction*: com isso ela é despojada de sua qualidade meramente fingida. Pela primeira vez, o romance burguês consegue criar aquele estilo de realismo que autoriza todo mundo a penetrar na ação literária como substitutivo da própria ação. (ARFUCH, 2010, p. 45)

Resumidamente, o outro era incluído no relato não mais como espectador, no entanto, agora como *copartícipe* - uma espécie de cúmplice -, envolvido em aventuras semelhantes da subjetividade e do segredo. A literatura se apresenta, então, como uma violação do espaço privado e do desvendamento do segredo, em que o leitor sabe sempre mais do que cada um dos protagonistas.

Mas quais são os elementos da autobiografia? Lejeune (2008) conceitua pacto autobiográfico como a manifestação do autor, por meio de uma construção textual (prefácio, preâmbulo, nota introdutória) ou paratextual (título e subtítulo, informações de contracapa e orelhas do livro), que permite ao leitor tomar o texto como a expressão da personalidade de quem escreve a história, sob compromisso de contar a verdade. “É a narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. (LEJEUNE, 2008, p.14).

Portanto, a existência da autobiografia depende da relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem. O autor se define como a pessoa real e produtor do discurso, inscrito no texto e no extratexto. Embora não conheça essa pessoa, o jogo autobiográfico faz o leitor crer na sua existência.

Segundo o autor, no gênero autobiográfico, o contrato entre produtor, obra e consumidor é uma das condições de leitura. “Ao fazer um acordo com o narratário cuja imagem constrói, o autobiógrafo incita o leitor real a entrar no jogo dando a impressão de um acordo assinado pelas duas partes” (LEJEUNE, 2008, p.56).

A visão de Lejeune, contudo, nega a reciprocidade desse contrato, como é firmado um ato na esfera jurídica, ou seja, quando duas partes se comprometem mutuamente a fazer alguma coisa. O pesquisador esclarece que o pacto autobiográfico trata de um jogo ilusório, uma vez que os três não participam ao mesmo tempo da mesma experiência.

Ora, no pacto autobiográfico, como, aliás, em qualquer ‘contrato de leitura’, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser. Isso é verdade. Mas se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação. Quando você lê uma autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, você se envolve no processo: alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é você quem deverá fazê-lo. De outro lado, ao se comprometer a dizer a verdade sobre si mesmo, o autor o obriga a pensar na hipótese de uma reciprocidade: você estaria pronto a fazer a mesma coisa? E essa simples ideia incomoda (LEJEUNE, 2008, p. 73)

A ilusão decorre, pelo menos, por causa de três aspectos. O leitor real pode adotar modos de leitura diferentes do que foi originalmente sugerido pelo autor. Lejeune admite ser possível ler de diferentes formas um mesmo texto e várias interpretações do mesmo contrato proposto. Motivo: o público é heterogêneo. Por isso, seu modelo teórico considera o pacto estabelecido entre escritor e o “leitor médio”. O pesquisador reconhece ainda que o autor pode desconhecer os efeitos consequentes do modo de discurso que ele próprio escolheu. Outro ponto intrínseco ao pacto autobiográfico é a ambiguidade entre o compromisso do autor em dizer “a verdade” (sistema referencial real) e a escrita literária, na qual o discurso pode imitar e mobilizar crenças sobre a reprodução do real. “[...] ilusão acreditar que se pode dizer a verdade e acreditar que temos uma existência individual e autônoma!” (LEJEUNE, 2008, p.65).

Considera-se, então, que o leitor reconhece um “eu de autor”<sup>1</sup> que propõe a coincidência “na vida” entre os dois sujeitos, o do enunciado e o da enunciação. Da noção de identidade, Lejeune ancora o nome, como o lugar de articulação de “pessoa e discurso”; nome, assinatura e autor, no qual o pacto autobiográfico trata-se de um “contrato de identidade selado pelo nome próprio”. Enquanto na biografia seria possível falar de identidade entre autor, narrador e personagem, na autobiografia trata-se da semelhança que o autor narrador toma para si do biografado (do outro).

Arfuch (2010) ainda cita Starobinski (1970) na problematização sobre a autorreferência do “eu” na escrita, que pode se mostrar obstáculo à hipotética fidelidade da qual é construída e implica a autobiografia, à medida que o conteúdo da narração do escapar, se perder na ficção. Para além da referência ao próprio nome, o autor afirma que, independente da coincidência empírica, o narrador é outro porque é diferente daquele que protagonizou o que será narrado.

Para isso, Arfuch (2010) assume a virada da posição de Mikhail Bakhtin de que não há identidade possível entre autor e personagem, até mesmo na autobiografia, já que não existe coincidência entre a experiência da vivência e a “totalidade” artística. A concepção bakhtiniana ressalta o estranhamento do enunciador sobre sua “própria” história e problematiza a temporalidade como um desacordo entre enunciação e história. Portanto, derruba a promessa da captação “fiel” dos acontecimentos e vivências do indivíduo, assim como da reprodução do passado e das transformações na vida pelo personagem, mesmo se autor e personagem compartilharem o mesmo contexto. Na releitura de Bakhtin, segundo Arfuch,

tratar-se-à, simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do biógrafo – um outro ou “um outro eu”, não há diferença substancial -, que, para contar a vida de seu herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valoração. Segundo Bakhtin, “um valor biográfico não só pode organizar uma narração sobre a vida do outro, mas também ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida, esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida” (2010, p. 55)

#### 4 O “contramodelo”: o anti-herói

O herói é o mito mais comum e conhecido da humanidade, devido ao seu forte poder de sedução e importância psicológica. A noção de herói atravessa a história se destacando por propor um padrão de narrativa atraente ao leitor há milênios, como afirma Campbell (2005) e Martinez (2008). Parte de um enredo universal baseado nos estágios da evolução da personalidade humana, como, por exemplo, busca incessante, vários tipos de tentações, provas de sua força física ou moral, possibilidade de falha frente a essas tentações, ascensão rápida à notoriedade, declínio por traição, entre

---

<sup>1</sup> “Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e que publica. Em cima do muro entre o fora do texto e o texto, é a linha de contato entre os dois”. (LEJEULE, 1975, p.23)

outros. “Essa referência histórica se instala no cerne do discurso histórico e se torna um recurso precioso no tecido da intriga romanesca” (DOSSE, 2009, p. 151).

Cada época cria determinados heróis e lhes atribui seus próprios valores. François Dosse cita o sociólogo durkheimiano Czarnowski, quem diz que: “O herói é um homem que conquistou ritualmente, pelos méritos de sua vida ou de sua morte, o poder efetivo próprio a um grupo ou a uma coisa de que é representante e cujo valor social básico personifica”. Resumidamente: o herói edifica uma simbolização coletiva e este se relaciona à honra, ao orgulho e à ousadia. Os heróis tradicionais vencem frente às adversidades, lutam em prol da justiça e correspondem a uma figura única, exemplar, cujo fado vai situá-lo (herói) ou situá-la (heroína) no posto avançado da experiência humana, e praticamente, fora do tempo. (BROMBERT, 2001, p. 16).

A valorização do herói encontrou terreno fértil entre as narrativas do “eu”, como autobiográficas e biográficas, que adotaram construção de suas estratégias narrativas em ressonância ao testemunho de “uma vida real”, rompendo a esfera do público com a construção narrativa do privado. Ganha espaço na reescrita apoiada na garantia do nome próprio e na revelação da própria intimidade, como é realizado na autobiografia.

Joseph Campbell define o modelo interpretativo da jornada do herói (COUSINEAU, 2004) destrinchado em uma série de fases, como o “chamado”, as aventuras, os desafios, os novos rumos da jornada, o conhecer a si próprio e as decisões e ações diante dos enfrentamentos.

Contudo, diferente do que ocorre com o herói, o personagem “anti-herói” pressupõe uma subversão deliberada do modelo literário. É o que propõe Victor Brombert. Essa subversão do modelo do herói consiste no aspecto básico que caracteriza o anti-herói, como um “contramodelo” uma vez que lhe é próprio uma rebeldia espontânea. “Contestam a pertinência de postulados transmitidos de uma geração para a outra, induzem o leitor a reexaminar categorias morais e ocupam-se, muitas vezes de maneira desconcertante, da sobrevivência de valores”. (BROMBERT, 2001, p. 20)

Para Brombert, entre as peculiaridades do anti-herói estão a sobrevivência e a renovação. Colocados em situação limite e de posse de suas fraquezas, os personagens anti-heroicos surpreendem e quebram as expectativas dos leitores e de seus antagonistas, que se guiam pelo paradigma consagrado do herói heroico. Entre as características da figura do anti-herói estão a “força que assume a forma de fraqueza, deficiência traduzida em força, dignidade e vitórias ocultas conseguidas por meio do que pode parecer perda de dignidade” (BROMBERT, 2001, p. 21).

Portanto, os personagens anti-heroicos são ainda classificados de heróis em decorrência de reconhecermos sua dignidade e suas vitórias ocultas através do que, inicialmente, pode nos levar a crer ser perda de dignidade ou derrota esmagadora. O personagem mais emblemático desse tipo de herói na ficção brasileira é Macunaíma, de Mário de Andrade, que narra a figura, simultânea, de um herói e anti-herói, vilão e antivilão.

### 5 A ironia nos porões da ditadura: presa ainda que sem bituca de maconha

O contexto é conhecido: o mundo estava dividido entre os capitalistas capitaneados pelos Estados Unidos e os comunistas pela União Soviética. A ditadura militar brasileira foi instaurada em 1964 por meio de um golpe de Estado contra o presidente João Goulart, fruto da articulação entre setores civis, políticos e militares, com o apoio decisivo dos Estados Unidos. No Brasil, do lado militar, a “motivação” era “impedir o comunismo de ser implantado no Brasil”. Ainda que seja evidente que a realidade e a história não podem ser assim reduzidas ou simplificadas, evito cair na lógica maniqueísta ou simplista.

Este trabalho se baseia em uma leitura do passado contextualizada e em sincronia com a leitura do presente. Durante 21 anos, foi instaurado um regime baseado na supressão de direitos civis, censura, perseguição, tortura e assassinato aos opositores e às classes populares. Governos militares que instauraram política marcada pelo controle social, vigilância ideológica dos movimentos por meio da doutrina da segurança nacional e graves violações dos direitos humanos. Do lado da violência do opressor<sup>3</sup> é clara a imposição do silêncio diante dos milhares de extermínio de pessoas que se opunham e queriam, em última instância, garantias básicas de direito. Por parte do Estado, há uma vontade de apagamento do passado e de uma relativização da violência institucionalizada pelo aparelho repressor brasileiro, dada desde a abertura política, com a intenção de conciliar na figura de Tancredo Neves os “dois países divididos”. Do outro lado, por parte de militantes e dos familiares dos mortos e desaparecidos, há uma exigência de verdade, da justiça, e da responsabilização, que não desabe no simplismo da Lei da Anistia.

Tanto é que na tentativa de reconstruir os testemunhos dos horrores do período, ainda que dada a incapacidade de escrever o real como ele foi, e recompor a memória da repressão<sup>4</sup>, ganham fôlego literaturas do “eu” e suas histórias secretas no período ditatorial, como autobiografias, biografias, diários e romance-reportagem. Duas delas são mulheres contemporâneas, mineiras, brancas, que emergiram da alta classe média, com terceiro grau completo, integrantes de movimentos político-sociais na juventude e ex-presas políticas na ditadura militar de 1964: a primeira presidente do Brasil, Dilma Rousseff, e uma das mais famosas jornalistas brasileiras, Miriam Leitão. Da análise inicial da minha dissertação de mestrado, ambas as militantes surgem, cada uma de seu modo e circunstâncias do período, como heroínas intelectualizadas e não militarizadas que lutavam por uma causa nobre e, sobretudo, sobrevivente torturada

<sup>2</sup> Entrevista com o Carlos Brillhante Ustra, realizada pela Zero Hora. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/pagina/coronel-ustra.html>.

<sup>3</sup> Termo de Jacob Gorender em “Combate nas trevas”, originalmente publicado em 1987.

<sup>4</sup> Com a tese “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin (1974) defendeu o uso do discurso testemunhal na historiografia, seguindo a concepção de que “nunca existiu um documento da cultura que não fosse ao mesmo tempo um [documento] da barbárie”. O autor define o termo memória da repressão como aquela associada à violência, à catástrofe, ao trauma, localizada na transição entre literatura, cultura e história. O conceito aponta para se investigarem os limites e as possibilidades das obras literárias, procurar demonstrar memórias alternativas e transmitir experiências de vida em um ambiente de violência ao gosto do terrorismo de Estado.

em razão de seus ideais humanistas. Coragem, força e perseverança são marcas da personalidade das personagens dos jornalistas e escritores Ricardo Batista Amaral e Matheus Leitão, com as obras “A vida quer é coragem” e “Em nome dos pais”, respectivamente. Com o aporte de entrevista de quem conviveu com as militantes e de porte de documentos do período, ambos caracterizam a trajetória dos militantes de esquerda como “uma luta desigual” entre jovens civis imbuídos de um ideário coletivo e o violento aparato estatal que marcou uma geração.

[...] Ao fim da ditadura, 20 anos depois, 379 pessoas tinham sido mortas em ações policiais, combates de rua, sob torturas nas cadeias, em locais clandestinos de extermínio ou simplesmente dadas como “desaparecidas”, segundo a Comissão Nacional de Mortos e Desaparecidos. Grupos de esquerda foram responsáveis por 73 mortes em assaltos, tiroteios e “justiçamentos” [...] O projeto Brasil: Nunca Mais catalogou 7.367 réus da Justiça Militar no período, dos quais 1.918 ousaram denunciar que tinham sido torturados. Outras fez mil pessoas, pelo menos, foram presas sem processo na ditadura. Não é possível calcular quantas foram presas sem registro. (AMARAL, 2011, p. 43-44).

Além dessas figuras, neste texto, o foco é a roqueira brasileira Rita Lee, que, em sua autobiografia, se apresenta como o contramodelo: é um sujeito “anti-heroico”, na definição de Victor Brombert. Já é possível notar indícios da presença da anti-heroína desde o primeiro intertítulo do fragmento da obra em que retrata a ditadura, chamado “Definindo-me”: “Bons tempos chatos os da ditadura. Bom para quem gostava de rock. Chato para quem morava no Brasil. Bom para tomar ácido e assistir ao cabeludo José Dirceu num palanque imaginando-o um astro de rock. Chato quando passava o efeito assim que os meganhas<sup>5</sup> soltavam os cavalos e a gente caía na real vendo que Dirceu não era nenhum Jimi Hendrix. Sexo, Drogas & Rock’n’roll não combinava com Tradição, Família & Propriedade, ou você era esquerdette ou direitette. Para acomodar quem me cobrava uma posição política, me assumi hiponga comunista com um pé no imperialismo”. (LEE, 2016, p.64)

Oposta à figura do jovem militante esquerdista do movimento estudantil universitário e dos quadros dos partidos de cunho socialista e comunista, Rita Lee assume uma faceta que a descaracteriza como herói, pois não se enquadra nos valores e luta dos militantes que o subjazem, fazendo dela uma anti-heroína por excelência. Como o seu “pé no imperialismo” não negava, ela se apegava a valores descartáveis, superficiais e irônicos em relação à causa militante, ainda que “hiponga comunista”. Encara de forma mais complexa as contradições sociais e culturais: é marcada pelo caráter contraditório, rebelde e revolucionária, contrária à ordem e quase apartidária, individualista e coletivista. “O sobrenome Lee Jones pegava muito mal na USP, tanto que pensei em abasileirá-lo para Rita Lea Gomes. A moda era idolatrar Che Guevara, imaginava-o um bonitão *à la* Robin Hood tropical lutando contra a ditadura do mal, apesar de achar meio paradoxal aquele lance de Che usar farda do exército. Dãã”.

Na época da ditadura, Rita Lee já era cantora e compositora marcada pela irreverência e passava a ocupar o papel de uma mulher referência no Brasil, com

<sup>5</sup> Na obra significa militares.

canções regadas de ironia ácida e reivindicação da independência feminina. Ex-integrante dos grupos que a consagraram na música nacional, durante a ditadura ela fazia parte de *Os Mutantes* (1968-1972) e do *Tutti Frutti* (1973-1978). A trajetória de vida, como um todo, insere a Rita Lee na galeria de vultos ilustres autobiografáveis, na categoria das celebridades imortalizadas pela letra, com o tom narrativo da irreverente em sintonia com a sua própria imagem.

A imagem de Rita Lee, de roqueira ousada, com letras de música irreverentes, contrastava-se com a imagem da Rita Lee, mulher arrojada daquela época. Embora seu discurso parecesse moderno, debochado, corajoso e irônico, sua atitude enquanto mulher feminista, estranhamente, não a torna uma real ativista de seu tempo. É uma simpaticante tímida quase por obrigação. Aversa à atividade política atuante, seu gênio resvala para a apatia, devido à sensação de não pertencimento a nenhuma causa, tornando-se uma figura apática e inerte, descambando para o cômico. É o que sobressai, por exemplo, no trecho:

Sobre a ditadura militar passo batido. Todo mundo sabe que sumia gente pra caramba, que não podia fazer rodinha de amigos na calçada, que até usar chapéu na rua era suspeito, blá-blá-blá. Sim, os meganhas alopravam pra valer. Na minha versão comix, os generais de chumbo eram os Blue Meanies do meu Submarino Amarelo. Aceitei fácil o mantra “*hay governo, soy contra*”, achava roquenrou, só não queria perder meu tempo lutando contra um filme de horror quando podia fazer da vida minha comédia, mesmo sem arrancar uma risada. À personagem “hippie-comunista-com-um-pé-no-imperialismo” acrescentei “festeira-fútil”, aquela que tomava ácido e ia às manifestações gritar “mais pão, menos canhão” como se fosse refrão de uma música dos Beatles. Aliás, meu grande plano político para mudar o mundo. Começaria por jogar zilhões de LSDs na caixa d’água da Vila Mariana. (LEE, 2016, p. 139).

Escondida atrás do escudo da música e da moda roqueira, seu pecado é não pertencer a uma visão de mundo que valesse a pena lutar. Essa falta de razão por quem e para quem lutar faz de Rita um símbolo de um discurso irônico frágil e inútil e, principalmente, fútil. Dessa forma, a cantora encontra em sua fraqueza irreverente a preguiça imersa num universo do qual sabe, porém, que se nega a participar, inclusive enquanto música. Rita Lee não dá a voz feminina de sua geração aos conflitos sociais que se desenrolavam no país sequer enquanto artista. Preferindo cantar amenidades e futilidades peca ao não se parecer com as heroicas militantes que ignora.

Já era difícil lutar contra minha própria preguiça de ter que comparecer pessoalmente à sala de dona Solange driblar seus brancaleones da censura. Eram aqueles debiloides que julgavam se as atividades artísticas continham “mensagens subliminares”. Lembro da primeira vez que fui chamada a explicar o significado obscuro da palavra “arco-íris” numa letra de música que eu pretendia gravar. Cara a cara com a phoderosa, notei que era uma separada do berço da dona Maricota, mulher do Pafúncio, no seu tailleur cinza mal-ajambrado estilo soviético-pobrinho e meu esforço maior foi o de não cair na gargalhada. Antes de estrear qualquer show, filmes ou peça de teatro, um par de brancaleones se sentava na plateia vazia para assistir ao espetáculo em

primeira mão. Se não gostassem, proibiam sem maiores explicações, dane-se o gasto com a produção. Se aprovassem, pediam uma porrada de ingressos para amigos e familiares. Finos. (LEE, 2016, p. 147).

Contudo, o próprio sistema aprisiona Rita Lee. Aquela roqueira imersa num universo antidemocrático que ela conhece, mas não o assume, por sua própria forma de vida passa por provações, desafios e provas ante o regime militar. É o que fica claro desde o intertítulo “A ovelha deu bandeira e acabou entrando”. Por pena de uma mãe que teve o filho assassinado por militares durante um show dos Mutantes, mas que os militares fraudaram o motivo da morte do jovem, Lee decide prestar depoimento.

O policial que o matou está solto, disse que meu filho estava criando caso e querendo entrar sem ingresso, que foi morto do lado de fora do salão. Esse policial passa todo dia em frente à minha casa dando risada. O processo ainda está em andamento e amanhã haverá uma audiência com testemunhas dos dois lados. Se a senhora pudesse comparecer, eu ficaria eternamente grata. (LEE, 2016, p. 148).

A decisão de Rita Lee e suas consequências fazem com que a anti-heroína surpreenda e quebre as expectativas dos leitores. Ou seja, a anti-heroína do deboche e comicidade se lança na aventura da rebeldia do rock n’roll e é obrigada a erguer-se contrária ao regime opressor ao perder a liberdade e ter os direitos básicos negados por uma apreensão de maconha também fraudada.

Fiquei tocada com a história da mulher e topei. Dia seguinte, fui ao fórum e contei a mesma cena. Mal sabia que estava metendo a colher no caldeirão corporativo da polícia paulista. Recebi o troco três dias depois, quando quatro deles chegam de madrugada na rua Pelotas com uma ordem de busca sem apresentar qualquer documento. “Viemos buscar o quilo de maconha que a Rita Lee guarda aqui”. Balú estava lá comigo, a única da família que sabia da gravidez. [...]Quando ouvi: “Levante-se, temos um mandado de busca pra senhora, onde está a erva?”, eu finalmente entendi que os roqueiros-ladrões eram mesmo meganhas com péssimas intenções. “Aaah, é isso?” É que eu estou grávida e não tenho nem uma bituca, sinto muito... Fosse três meses atrás, vocês iam achar um monte, podem procurar à vontade”, respondi com a ingenuidade de uma jumenta. Nem pedi para ver documento algum e muito menos sabia que teria direito a convocar uma testemunha da rua para acompanhar a busca”. (LEE, 2016, p.151).

Presa por porte de drogas implantado pelos militares durante a batida policial na casa dela, a fragilidade de Rita Lee configura-se, sobretudo, numa extrema impotência, numa entrega à resignação até tomar consciência de sua funcionalidade e sua condição, renovando-se. Como pode ser entendido nos seguintes trechos: “Isso não é meu, seu delegado. Estou grávida e no momento não uso drogas. Nem Coca-Cola, pro senhor ter uma ideia. Eu vi quando seus homens colocaram isso na minha casa, pode perguntar para minha madrinha que também estava lá”. (LEE, 2016, p.153).

E ainda: “[...] Aquela cena manjada da mocinha inocente apavorada sendo jogada na carceragem junto com putas e travestis e ainda ouvindo a gracinha: “Vamos ver agora o que essas leas vão fazer com a ovelhinha”. As leas eram mansas, inconveniente mesmo era o carcereiro japa que volta e meia entrava na cela e mijava no chão para a mulherada não sentar [...] Ainda no Deic, um carcereiro avisa que tenho visita. “O filho do secretário de um ilustre político veio falar com você. Se der com a língua nos dentes não vai ser bom para ninguém, entendeu?”.

A nova Rita Lee começa em: “Como agradecer minhas colegas de cela por tanto colinho? Inspirada, escrevi ali mesmo letra e música de “X21”, baseada na história de cada uma delas. Dona Solange fez o tipo “não ouvi, não gostei e censurei” e a letra provavelmente ainda está lá no meio de outras tantas que receberam o carimbo “desacato aos valores da família”. Orgulho no currículo”. (p.155)

Um dos exemplos de vitórias ocultas em meio ao que pode parecer perda de dignidade é quando a cantora Elis Regina faz uma manobra digna de ser seu “Anjo da Guarda”, no dia em que “eu estava tendo um sangramento com cólicas insuportáveis” com risco de aborto e “já havia liderado um canecão com as outras pedindo a presença de um médico”. “Rita Lee, chegou uma artista famosa aqui na portaria e tá lá junto com o filhinho rodando a baiana querendo te ver de qualquer jeito. O delegado quer que eu te leve logo de uma vez pra sossegar a mulher antes que ela chame a imprensa, como está ameaçando”. A ameaça da maior voz do MPB era da obrigatoriedade de atendimento médico de Rita Lee. “Ainda mandou vir comidinha de um restaurante porque me achou magrela demais para uma grávida”. (p.156)

## 6 Considerações finais

Este artigo centrou-se, em sua análise, na trajetória da cantora Rita Lee durante a ditadura militar brasileira (1964-1985) em sua própria autobiografia, por se tratar de um gênero literário que se vale da narrativa do “eu” como a expressão da personalidade e testemunho de quem escreve a história, sob compromisso de contar a verdade. Supostamente, em particular, a história de sua trajetória.

Contudo, parte de um jogo ilusório em que o contrato de identidade do autor, personagem e narrador é selado pelo nome próprio, neste caso de Rita Lee. Uma estratégia que se vale dos gestos autobiográficos e espaços biográficos para buscar transcender a dimensão visível do acontecimento e, assim, buscar aprofundar-se no entendimento da vida social. Até porque a autobiografia ainda se trata de um romance e, como qualquer outro, não escapa da natureza ficcional do processo literário como o lugar da imaginação, da ficção, sendo, por isso, permeado de acidentes históricos, lembranças, associações, lacunas e silêncios. Mas que, por seu caráter autobiográfico, também presa o “efeito de verdade”, com a promessa de contar a própria história por um sujeito “real”.

Em nosso entendimento, mostrou-se acertada a decisão dos autores de valerem-se da narrativa do anti-herói conforme teoria Brombert (2010), que se mistura com a personagem, em função da jornada da cantora, como também se deu a narrativa biográfica de outras personalidades que militaram na ditadura, como a concepção heroica de Dilma Rousseff e Miriam Leitão. Nessa perspectiva, enfatiza-se que a noção

do autor mostra-se importante fonte de contribuição como possibilidade interpretativa para clarear a inter-relação da ficção e realidade no gênero literário, de tal ponto que se combinam levando o “leitor já não saber muito bem onde está”. (ECO, 1994, p.131)

### *Referências*

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- AMARAL, Batista. *A vida quer é coragem: a trajetória de Dilma Rousseff*. São Paulo: Editora Primeira Pessoa, 2011.
- BROMBERT, V. Modos Nada Heróicos. In: *Em Louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura européia, 1830-1980*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 15-16.
- CÂNDIDO, ANTÔNIO. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2005.
- COUSINEAU, Phil (org.). *Joseph Campbell: vida e obra*. São Paulo: Ágora, 2004.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2009.
- ECO, Humberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1994.
- LEE, Rita. *Rita Lee: uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2016.
- LEITÃO, Matheus. *Em nome dos pais*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MARTINEZ, Monica. *Jornada do herói: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida no jornalismo*. São Paulo: Annablume, 2008.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. São Paulo: Editora Euro-América, 2003.