

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



ANA CAROLINA ARRUDA DE TOLEDO MURGEL
CAMPINAS, AGOSTO DE 2010

ANA CAROLINA ARRUDA DE TOLEDO MURGEL

“Navalhanaliga”: a poética feminista de Alice Ruiz

Campinas, agosto de 2010.

M943n

Murgel, Ana Carolina Arruda de Toledo
“Navalhanaliga”: a poética feminista de Alice Ruiz /
Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel. -- Campinas, SP :
[s. n.], 2010.

Orientador: Luzia Margareth Rago.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Ruiz, Alice, 1946- 2. Poesia feminista brasileira. 3. Música brasileira. 4. Contracultura. 5. Estética. 6. Subjetividade.
I. Rago, Luzia Margareth. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Palavras-chaves em inglês (keywords): Alice Ruiz
Feminist poetry, Brazilian
Brazilian music
Counterculture
Aesthetics
Subjectivity

Banca examinadora:	Luzia Margareth Rago, Carmen Lúcia Soares, Marilda
Navarro Swain,	Aparecida Ionta, Norma Telles, Tania
Rosa, Iara	Silvana Barbosa Rubinato, Susel Oliveira da Lis Franco Schiavinatto

Programa de Pós-Graduação: História

ANA CAROLINA ARRUDA DE TOLEDO MURGEL

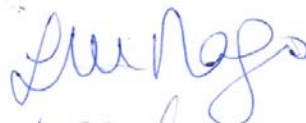
“NAVALHANALIGA”: a poética feminista de Alice Ruiz.

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Profa. Dra. Luzia Margareth Rago.

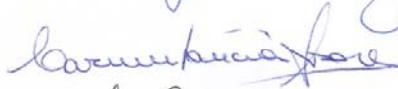
Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 17 / 08 / 2010.

BANCA

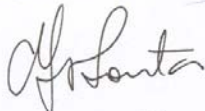
Profa. Dra. Luzia Margareth Rago (orientadora)



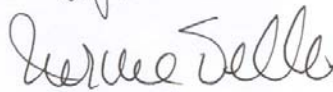
Profa. Dra. Carmen Lucia Soares



Profa. Dra. Marilda Aparecida Ionta



Profa. Dra. Norma Abreu Telles



Profa. Dra. Tania Navarro Swain



Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino (suplente)

Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto (suplente)

Profa. Dra. Susel Oliveira da Rosa (suplente)

AGOSTO/2010

RESUMO

Esta pesquisa focaliza o trabalho artístico da poeta e compositora Alice Ruiz, buscando compreender como se dá a construção de sua subjetividade através de sua experiência e práticas estéticas. A proposta é fazer o levantamento e análise histórica dos textos feministas da poeta, assim como de seus poemas e letras de canções utilizando as categorias gênero, estéticas da existência, subjetividade e poética feminista. O trabalho se norteia metodologicamente pelas concepções da filosofia da diferença, em especial no pensamento de Michel Foucault e nos debates de gênero.

Palavras-chave: Alice Ruiz, Poética Feminista, Música, Poesia, Feminismo, Contracultura, Estéticas da Existência, Subjetividade.

ABSTRACT

This research focuses on the artistic work held by the poet and composer Alice Ruiz, trying to comprehend the ways of construction of her subjectivity through her self aesthetics practices and experience. I aim at investigating and analyzing of the poet's feminist writings, as also her poems and music lyrics, using such categories as gender, aesthetics of existence, subjectivity and feminist poetic. The work is methodologically guided by the conceptions of the philosophy of difference, in special on the thoughts of Michel Foucault and in the debates on gender.

Keywords: Alice Ruiz, Feminist Poetics, Music, Poetry, Feminism, Counterculture, Aesthetics of Existence, Subjectivity

*A Judith Shakespeare,
que um dia teria sido, e que ainda será.*

AGRADECIMENTOS

Terminar um doutorado. Quando abrimos a porta e olhamos para trás, é incrível a quantidade de pessoas a quem devemos o apoio, o afeto e a colaboração durante o tempo de pesquisa.

À Alice Ruiz, pelos anos de convivência intensa, pelo afeto, pelo coração aberto e pela amizade que já vinha de antes de nos conhecermos. Por estar em minha vida e por fazer parte dela;

À minha orientadora, Margareth Rago, pelo seu apoio, colo, inspiração, amizade e estímulo desde os tempos de graduação, me ensinando a buscar sempre o prazer na escrita da História. Pelo Norte em minhas pesquisas, pela pessoa admirável que é;

Às professoras Carmen Lúcia Soares e Tania Navarro Swain, não só pela leitura crítica e instigante na banca examinadora do texto de qualificação como também pela amizade e apoio;

Às minhas queridas amigas que estiveram presentes de forma especial nos momentos finais da escrita da tese - lendo, comentando, corrigindo, traduzindo, incentivando e muitas vezes cuidando: Sonia Hirsch, Tatiana Rocha, Tatiana Fadel, Regina Bui, Suzana Oliveira, Aline Amsberg, Luana Saturnino Tvardovskas e Raquel Conti;

Alguns amigos e familiares estiveram presentes e atuantes em momentos doces e dolorosos, das respostas às inquietações às palavras de estímulo e ao silêncio da compreensão. Foi o afeto, o carinho e o cuidado dessas pessoas, somado ao das pessoas acima citadas, que permitiram que eu conseguisse concluir este trabalho e que “aprendesse a levitar”: Adriana Arruda de Toledo Murgel, Adriana Cruz, Afonso Henrique Giovanetti, Akebo Yamakami, Alexandre Grojsgold, Alzira Espíndola, Ana Beatriz Zoss, Ana Teresa Murgel de Castro Santos, Andréa Sant’Anna, Anna Galvão de França Carneiro Lyra, Bruno Sotil, Clementino Nogueira de Sousa, Cybelle Suemi Oda Oyama, Dante Ozzetti, Danton Nunes, Denise Monson, Edith Derdyk, Ema Franzoni, Estrela Ruiz Leminski, Fernanda Cunha, Fernanda Dias, Fernando Arthur de Andrade, Fernando Lourenço, Flávia Carneiro Leão, Izabel Padovani, Jean Carlo Faustino, Joésia Ramos, Júlia Oliveira, Juliana Hilal, Juliana Palermo, Kakah Mattos, Kátia Pansani, Landa Costa, Letícia Vieira, Lori Affonso, Lucas Rocha Ferron, Lucina, Luhli, Lycurgo de Castro Santos, Maria Alice Galvão de França, Maria Amélia Padilha Pereira, Maria Célia Orlato Selem, Maria Clara Biajoli, Maria Dutra, Maria Laura de Toledo Arruda Murgel, Mariângela Von Zuben, Marie-France Dépêche, Marilda, Marta Pessoa, Mônica

Sjtazn, Ná Ozzetti, Neco Prates, Paula Senatore, Priscila Piazzenti Vieira, Regina Ayres, Regina Medeiros, Rosa Maria Giatti, Sônia Letaif Galvanini, Sueli Borges, Sueli Costa, Susana Ayres, Susel Oliveira da Rosa, Suzana Moraes, Téo Ruiz, Tetê Espíndola, Tota Galvão de França, Wilma A. Silva, Yeda Bocalletto;

Aos professores Adalberto Paranhos, Amnérís Maroni, Edgar De Decca, Edson Passetti, Elizabeth Rago, Heloísa Buarque de Hollanda, Heloísa Valente, Iara Lis, Jeanne Marie Gagnebin, José Alves de Freitas Neto, Leila Mezan Algranti, Marilda Ionta, Nádia Farage, Norma Telles, Paulo Miceli, Pedro Paulo Funari, Silvana Rubino e Sueli Kofes pelas sugestões, conversas, discussões e apoio em diferentes momentos da pesquisa;

Aos todos os funcionários do IFCH que me ajudaram não só nas burocracias relacionadas ao doutorado como também nas emergências que surgiram nos dois cursos que ministrei na graduação, em especial Cida, Júnior, Beth, Irene e Benetti.

Aos amigos, compositores e pesquisadores na área de Música Popular Brasileira, pela generosidade e auxílio sempre constantes, Alan Romero, Daniella Thompson, J. Ricardo, Heloísa Tapajós, Luís Nassif, Zé Rodrix (in memoriam), Sergio de Oliveira;

À minha família, pais, irmãos, tias e primos, pelo amor e pelo apoio em todos os momentos de minha vida;

À Fundação de Amparo e Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo apoio financeiro nessa pesquisa e pelas valiosas sugestões da(o) parecerista que me acompanhou durante esses anos.

Uma ambição que ultrapassaria minha audácia, pensei, procurando pelas prateleiras os livros que não estavam ali, seria sugerir às alunas dessas famosas universidades que reescrevessem a história, embora deva admitir que, muitas vezes, ela parece um tanto estranha tal como é - irreal, tendenciosa; - mas por que não poderiam elas acrescentar um suplemento à história, dando-lhe, é claro, algum nome não conspícuo, de modo que as mulheres pudessem ali figurar sem impropriedade? Pois freqüentemente as percebemos de relance na vida dos grandes homens, despachadas logo para o segundo plano, ocultando, às vezes, um piscar de olhos, um riso, uma lágrima talvez.

Virginia Woolf

1928

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
A. Alice, who is?	4
B. Como & por quê	14
C. Procuras & Caminhos	18
D. Roteiro	33
1. CARTOGRAFIAS	37
1.1. “Nothing to lose”: a contracultura no Brasil	37
1.2. “Nothing to blues”: a canção no feminino	64
2. A PROSA DA POETA	119
2.1. “Curitiba é a mãe”	119
2.2. “A verdade é que tenho pressa”	134
3. AS PALAVRAS & AS CANÇÕES	165
3.1. “Poetisa é a mãe”	165
3.2. “Navalha na liga valha: a poética feminista”	170
3.3. A Yuuka sob as estrelas	215
4. “MORRER COM DÚVIDAS”	229
ANEXOS	233
A. CD com as canções utilizadas	233
B. Discografia	234
C. Bibliografia	235
D. Traduções	239
E. Outras gravações	240
F. Cronologia	242
G. Artigos de Alice Ruiz utilizados na tese	247
FONTES	275

A. Fontes primárias.....	275
B. Fontes secundárias	278
C. Documentos sonoros	279
E. DVDs	286
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	287
BIBLIOGRAFIA	297

INTRODUÇÃO

Um antigo armário de madeira daqueles de escritório com várias pequenas gavetas na parte superior e duas grandes embaixo. “*Está tudo ali, naqueles gavetões. Toda a minha vida*”, ela me diz. Ao abri-los, muitas pastas, a maior parte delas sem qualquer identificação de conteúdo, algumas poucas com pedaços de fita crepe em que li, com a letra inclinada em vermelho “Artigos”, “Repercussões”, “91 pra frente”.

Seleciono a pasta que contém artigos, mas são poucos os que ali encontro. A pasta inclui uma mistura de recortes de jornais não identificados, panfletos de shows e apresentações suas e de seus parceiros, críticas sobre seus trabalhos, anúncios de lançamentos de livros, telegramas, fotos, programas de eventos, papéis riscados, cartazes. Sim, parece ter ocorrido em algum tempo a tentativa de organização, mas as pastas empilhadas umas sobre as outras parecem mostrar que ela não desejava uma classificação fria de suas lembranças. Seriam necessárias muitas outras pastas além das que eu via ali, para organizar sua vida. Arquivar a própria vida é um ato de preservação do passado, exige tempo. É também um trabalho administrativo, difícil para alguém como Alice, que se preocupa com o *agora* e que tem os olhos voltados para o futuro.

Philippe Artières, no artigo intitulado “Arquivar a própria vida”,¹ mostra que essa prática pode ser vista de formas distintas. Arquivos domésticos são aqueles que garantem nossa inclusão na sociedade – é o que nos obriga a guardar determinados documentos como contas de luz e telefone para podermos “provar”

¹ ARTIÈRES, Philippe. “Arquivar a própria vida”. In: *Estudos Históricos* Nº 21: *Arquivos Pessoais*. Rio de Janeiro: CPDOC: FGV, 1998. Disponível em http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?cd_edi=39.

que morarmos em algum lugar. Ou o curriculum, esse inventário de todos os arquivos domésticos que “prova” nossa organização. Mas existe o arquivo que pode ser visto como resistência, aquele que é criado com uma intenção autobiográfica:

*o caráter normativo e o processo de objetivação e de sujeição que poderiam aparecer a princípio, cedem na verdade o lugar a um movimento de subjetivação. Escrever um diário, guardar papéis, assim como escrever uma autobiografia, são práticas que participam mais daquilo que Foucault chamava a preocupação com o eu. Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência..*²

Pierre Nora, por sua vez, considera os arquivos, esses “lugares da memória”, uma tentativa de preservar uma memória que é impossível na atualidade, “pelo fenômeno bem conhecido da mundialização, da democratização, da massificação, da mediatização”.³ “Lugares da memória são, antes de tudo, restos”⁴ ou vontade de memória: guardamos tudo pelo sentimento de que não há memória espontânea, precisamos dos arquivos para nos lembrarmos.

Arquivos não parecem mesmo combinar com poetas: papéis velhos que se amontoam, funcionando sempre como retificação da realidade. “*Veja, isso foi o que fiz, está tudo aí comprovado*”. Poetas buscam inspiração, a tarefa burocrática de “ordenamento racional da realidade” não parece fazer qualquer sentido para se perder tempo com ela...

² Id. Ibid., p. 3.

³ NORA, Pierre “Entre memória e história - A problemática dos lugares” In: Projeto 10 História - Revista do Programa de Estudos da Pós-Graduação em História e do Departamento de História - PUC/SP, nº10, dezembro/93, p. 8

⁴ Id. ibd, p. 12

Lembro-me da última vez que encontrei Alcir Lenharo,⁵ professor da minha graduação e falecido precocemente, para ajudá-lo a instalar um computador. Ele era, para nós seus alunos, um dos “heróis” que estavam transformando o curso de História naquela época, com a introdução de temas culturais em suas aulas num tempo em que a História parecia se reduzir apenas às relações econômicas e de produção. Ele não conseguia ler as instruções da tela, já perdendo a visão. E me disse: “*se eu soubesse, teria guardado meus olhos para ler só o que eu gostava, e que nunca tive tempo*”. Qual o sentido do tempo a que nos sujeitamos? Por que deixamos o que nos toca sempre para o amanhã? Poetas parecem perceber antes do que os outros que o tempo é escasso, em especial aqueles que, como Alice, pertencem “*ao número dos que viveram uma época excessiva*”.⁶

Foi amparada por esses pensamentos que eu comecei a arquivar e organizar, como historiadora, aqueles fragmentos da vida de uma das grandes poetisas brasileiras, tentando encontrar, nesses papéis e imagens, vestígios, escolhas, reações, experiências - as construções subjetivas de Alice Ruiz - com o intuito de perceber, nesses fragmentos, como se constituiu uma grande mulher.

⁵ Alcir Lenharo foi professor de História no IFCH/Unicamp nos anos de 1980 e 90. Autor de importantes livros, entre eles, *Cantores do Rádio – a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

⁶ LEMINSKI, Paulo. Trecho de poema sem título. In: *La Vie em Close*. São Paulo : Brasiliense, 2000, p. 134.

**A.
Alice, who is?⁷**

Se fosse para ser uma biografia, começaria dizendo que Alice Ruiz nasceu em Curitiba, Paraná, em 22 de janeiro de 1946, com o sol em Aquário, o que a faz ter os olhos voltados para o presente e o futuro. Ascendente em Touro, que durante a maior parte de sua vida ela pensava ser Áries. Esse ascendente explicaria sua obstinação em defender seus pontos de vista com firmeza e determinação, o que aconteceu inúmeras vezes durante os anos em que estive com ela durante minhas pesquisas de mestrado e doutorado. No momento do seu nascimento, a Lua estava em Libra, o que lhe dá uma apurada sensibilidade estética ao mesmo tempo em que puxa a navalha da liga quando sente que o ambiente em que se encontra está carregado de artificialismos ou adulações.

Não é poetisa, esclarece logo de cara. É poeta. Se isso incomoda aos linguistas, que troquem o nome do ofício dos homens que escrevem poemas para poeto. Poeta, diz ela, é como artista: não deveria ser marcado pelo sexo.

Quando conversamos pela primeira vez, há sete anos, ela achava que sua atuação feminista estava no passado. Hoje percebe que o feminismo sempre esteve presente, no seu fazer poético, nas suas relações.

Seu lugar de fala é explícito: poeta e feminista, filha da contracultura, uma figura pública que foi casada com outra figura pública, de cuja memória se tornou de alguma forma guardiã, lugar em que ela gostaria de não estar. Penélope de Ulisses? Essa Penélope não gosta de se voltar para o passado, a não ser como

⁷ Alice who is é uma brincadeira que a poeta adotou em algumas assinaturas, uma onomatopéia com seu sobrenome.

correção de percurso. Essa Penélope não espera, tece. Tece poemas, palavras, beleza. Escuta; presta atenção no que lhe é dito; reconhece armadilhas e se desvia. *Navalhanaliga*. Essa Penélope dispensa louvores; escreve poesia porque não consegue que não seja assim. É um ofício, diz. Mas também é, às vezes, como respirar.

A primeira entrevista com ela aconteceu no nosso terceiro encontro. Foram quase cinco horas de conversa que acabaram se transformando em dias, meses e anos de convivência, em que ela pacientemente me contou sua história, não só sobre sua produção musical e poética, mas sobre os momentos que marcaram a sua vida desde garota, histórias que surgiram aos poucos ou de forma torrencial, lembranças, *memórias e esquecimento*. Fragmentos de memória. Silêncios.

A poesia e a canção em sua vida andaram sempre próximas, apesar de só ter começado a compor em meados dos anos 1970. As duas se juntam no trabalho de Alice sob a égide de sua verdadeira arte: a palavra. Em todos os seus interesses, da poesia à composição, da astrologia às relações de afeto, passando pelos textos feministas e pelo encantamento com as artes orientais, a poeta é aficionada pela utilização perfeita das palavras.

A primeira noção de beleza que chamou sua atenção, ainda menina, foi uma mancha de óleo numa poça d'água em um posto de gasolina. Ela enxergou ali um arco-íris, e essa imagem permaneceu, na memória da poeta, como sendo ali o momento da escolha pela arte e pelas belas palavras que marcam sua vida. A mancha de óleo e, logo depois, o fascínio por um tio com quem pouco conviveu ou teve contato: Percy Wendler, pintor e poeta, que faleceu por consequência de uma cirrose hepática quando ela tinha dois anos.

Seus pais se separaram quando Alice tinha sete anos, e depois de uma curta estadia de dois anos com sua mãe em São Paulo, volta para Curitiba com problemas

pulmonares. A tia Francisca Ruiz, viúva de Percy, que a criou dos nove aos dezoito anos, mantinha apenas uma Bíblia para leitura na casa. Quando Alice escreveu seu primeiro conto, batizado por ela de “O homem cinzento”, a tia picou tudo em pedaços - tinha muito medo que a menina levasse uma vida desregrada como o tio, o que, na memória da poeta, tem ligação com a data de nascimento (os dois nasceram em 22 de janeiro) e os interesses em comum:

[..] quando eu comecei a escrever – não sei se é porque nós éramos do mesmo dia – ela começou a minar isso: “Não quero que você seja como o Percy, termina mal! Na vida a gente tem que ser prático..” Então ela começou a jogar fora poemas meus, desenhos. Ela não queria de jeito nenhum que eu fosse pra esse lado. Claro que foi por amor, mas eu lembro que esse conto ela jogou fora. Ela rasgou furiosa, falou que era uma besteira “você está escrevendo sobre coisas que você não conhece, você não nasceu pra fazer isso..” Ela foi bem radical. Foi aí que eu comecei os poemas, eu não parei. Mas eu escondia, comecei a esconder dela. Foi a primeira mentira, porque eu não... Aletheia, eu não podia mentir, tinha horror à mentira. Mas eu acho que foi a primeira vez...”⁸

É interessante perceber, nesta fala, a ligação de Alice com as palavras – não mentir, para ela, veio como “marca” de seu próprio nome: Aletheia - do grego, *a* (não) e *léthe* (esquecimento), ou seja, o “não-esquecimento”, o “não-oculto”, a “verdade”, do qual se origina o nome Alice. O nome próprio é uma âncora identitária em nossa existência que sabemos ser líquida e inconstante. Pierre Bourdieu nos lembra como o nome institui uma identidade social constante e durável:

Como instituição, o nome próprio é arrancado do tempo e do espaço e das variações segundo os lugares e os momentos: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as

⁸ Entrevista concedida em São Paulo, em 18 de junho de 2003.

*mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a constância nominal, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de constantia sibi, que a ordem social demanda.*⁹

A necessidade de uma organização cronológica aparece quase sempre nas entrevistas efetuadas. Bourdieu mostra que essa necessidade busca dar um sentido à narrativa e a própria vida. Palavras como “desde pequeno”, “sempre”, “então” organizam a vida e o sentido da existência. Esse interesse, alerta o autor, é também partilhado por aquele que reconta a história: os lapsos são esquecidos, buscando-se uma coerência cronológica da existência. O historiador tende a aceitar essa criação artificial em proveito de sua própria interpretação. A busca pela documentação que preencha as lacunas ou traga veracidade para a fala de seu personagem fazem parte de uma tentativa de colocar ordem no caos da existência real, “desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira”.¹⁰ Nesse sentido, tanto o historiador como seu personagem agem na tentativa, apontada por Foucault,¹¹ de manter o discurso sob controles e coerções como forma de evitar não só o perigo de se perder o domínio sobre ele, como também, acredito, de se perder o sentido da existência.

Mesmo com as restrições criadas por sua tia, Alice já estava arrebatada pela beleza e pela poesia. Essa associação ao tio, o fato de a família associar também a arte ao desregramento, acabou gerando um tabu que a deixou fascinada, ainda menina. Contando essa história, lembrou-se do poeta, escritor e dramaturgo francês

⁹ BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 186.

¹⁰ BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. Op. Cit., p. 184.

¹¹ Cf. FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

Jean Genet, que escreveu que por ter sido chamado de ladrão quando criança, logo cedo soube o que era, assim como ela:

É engraçado, mas eu desconfio que foi essa... virou um fascínio, esse tabu gerou um fascínio [...] Jean Genet já falou que quando ele era criança e o chamaram de ladrão, foi aí que ele soube o que era. Então no fundo, no fundo, eu devo à minha tia o fato de eu ser poeta, porque ela me associou diretamente à poesia.¹²

Alice só foi mostrar seus poemas aos vinte e dois anos, quando se casou com Paulo Leminski. O encontro dos dois poetas foi “casamento à primeira vista”.¹³ Encontraram-se, pela primeira vez, na festa de aniversário dele, em 24 de agosto de 1968 e foi reconhecimento imediato: começou ali o primeiro dia de vinte anos de parceria e cumplicidade, que a poeta expôs com beleza precisa neste poema:

*assim que vi você
logo vi que ia dar coisa
coisa feita pra durar
batendo duro no peito
até eu acabar virando
alguma coisa
parecida com você*

*parecia ter saído
de alguma lembrança antiga
que eu nunca tinha vivido*

*alguma coisa perdida
que eu nunca tinha tido*

*alguma voz amiga
esquecida no meu ouvido*

*agora não tem mais jeito
carrego você no peito*

¹² Entrevista concedida em São Paulo, em 18 de janeiro de 2005.

¹³ Entrevista concedida em São Paulo, em 18 de junho de 2003.

*poema na camiseta
com a tua assinatura*

*já nem sei se é você mesmo
ou se sou eu que virei
parte da tua leitura ¹⁴*



Paulo Leminski e Alice Ruiz

Leminski gostava de usar a poesia como forma de sedução, e fez o mesmo com Alice – foi quando ela contou que tinha também alguns versos e mostrou ao poeta. Surpreso, Leminski comentou que ela escrevia haicais, termo que até então Alice não conhecia. ¹⁵ Mas encantou-se com a forma poética japonesa, e

¹⁴ RUIZ, Alice. *Pelos Pelos*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 19.

¹⁵ Haicais são imagens poéticas em três versos curtos com 17 sílabas. Falarei um pouco mais sobre essa forma japonesa de elaborar versos no capítulo 3.

passou então a estudar com profundidade o haikai e seus poetas, tendo traduzido quatro livros de autores e autoras japonesas, nos anos 1980.

O interesse pela canção também surgiu muito cedo. Em seu livro *Poesia pra tocar no rádio* (Blocos/1999), Alice conta que sonhava ser cantora, mas que não tinha afinação e fôlego para isso: “como sempre rascunhei alguns versos, meu sonho foi se transfigurando em composição de letras, sem que eu percebesse.”¹⁶

Uma das primeiras composições, ainda no início dos anos de 1970, foi uma poesia musicada por Ivo Rodrigues, do grupo de rock curitibano Blindagem, intitulada “Dor bailarina”, onde ela relaciona a dor com a dança de uma bailarina:

Dor bailarina

(Música de Ivo Rodrigues e Letra de Alice Ruiz)

*anda no meu peito
uma dor
anda
pula
deita
dança*

*baila dor
bailando nos lábios
dor bailarina*

*anda
vem menina
dançar comigo
atrás da cortina*

*anda vem menina
deitar comigo
que a noite ilumina*

anda

¹⁶ RUIZ, Alice. *Poesia pra tocar no rádio*. Rio de Janeiro: Editora Blocos, 1999, p. 7.

*vem comigo
ou de uma vez por todas
me elimina*

Com vinte e seis anos, depois de algumas cervejas com Leminski, compuseram sua única parceria apenas cantarolando, a canção “Nóis fumo”, em ritmo de moda de viola, que só foi registrada em disco mais de trinta anos depois, em 2004: A música traz algumas características da contracultura, o baseado, o duplo sentido do caipira fumando o cigarro de palha, vida simples. Clima de brincadeira lúdico

*Nóis fumo*¹⁷
(Música e Letra de Alice Ruiz e Paulo Leminski)

*Nóis fumo cantá numa festa
na festa dum batizado
o anjo não tinha nascido
só tinha bebida
eu não tinha jantado*

*então fumo cantá noutra festa
na festa d'aniversário
o vento soprava as velinha
e o dono da festa
já tava apagado*

*então fumo cantá noutra festa
na festa d'um casamento
os noivo já tinha treis filho
e o mais crescidinho
já era sargento*

*então fumo acabá num velório
dum cara chamado Gregório
o morto não tava bem duro*

¹⁷ “Nóis fumo” (Alice Ruiz e Paulo Leminski). Gravação de Mário Gallera no CD *Fazia poesia* (Independente/2004).

*e o vivo do padre
cantava a comadre*

O tempo que viveu com Leminski é lembrado a todo instante, nas abordagens em lugares públicos, nas conversas com desconhecidos e nas entrevistas que concede à imprensa em geral. Perguntada sobre essa relação, ou como se sente com essa “associação eterna” por uma repórter capixaba, Alice responde:

*Inevitável. Dois poetas, apaixonados pela poesia e um pelo outro, convivendo por 20 anos, três filhos, vários livros, não há como não associar. Doloroso, porque o desafio de seguir em frente se torna mais difícil quando você é lembrado o tempo todo do seu luto. É didático. Ainda estou aprendendo (e ensinando) a separar o que é público do que é pessoal.*¹⁸

Esse movimento, ela me disse uma vez, foi quebrado por mim em nossa primeira entrevista, em 2003. Eu conhecia alguns poemas de Leminski, de que gosto muito, mas os de Alice foram fundamentais na formação da minha própria sensibilidade. Não perguntei sobre ele, a não ser quando ela falou do seu casamento, porque, de fato, meu interesse se voltava para o seu processo criativo, pois era ela quem habitava o meu próprio panteão de “poetas preferidos”: a criação poética e as letras que compunha sempre me fascinaram. Meses depois, ela me contou sobre a sua dificuldade nas abordagens, brincando que adoraria transformar-se numa *ex-viúva*, seguindo em frente, e que tudo o que ela poderia ter dito sobre o relacionamento dos dois já havia sido publicado na biografia *Paulo Leminski: o*

¹⁸ Entrevista concedida à Rachel Martins, do jornal A Gazeta, Vitória-ES. Publicada em 26 de outubro de 2007 no “Caderno Dois”, pg. 04. Aconteceu uma ironia nessa entrevista: mesmo com essa resposta, a legenda abaixo da foto de Alice diz: “A escritora curitibana, que foi casada durante 20 anos com o poeta Paulo Leminski (1944-1989), dedica-se também à música e aos livros infantis”. Em outras palavras: ela ainda aparece aqui antes como “viúva”. Sempre o “papel que cabe às mulheres”, mesmo em se tratando de uma figura do tamanho de Alice Ruiz na nossa literatura e canção.

bandido que sabia latim,¹⁹ escrita pelo amigo Toninho Vaz e na coletânea em CD *Leminski Multimedia*.²⁰

Imagino que alguns dos leitores desse trabalho talvez procurem aqui mais detalhes do relacionamento de Alice e Paulo. Recomendo a leitura dos documentos acima citados, já que não é este meu intento nesta pesquisa. Algumas histórias relacionadas à produção poética estarão aqui presentes, tendo sempre como referência as escolhas de memória da poeta. Minha intenção é compreender as construções subjetivas de Alice que apontem para a poética feminista em sua obra, conceito que discutirei com mais profundidade no capítulo 4, “Palavras & Canções”.

Lendo mais tarde a biografia de Paulo Leminski, enxergo nas entrelinhas mais do que a vida desregrada associada a um poeta genial, percebo as dificuldades e delícias de um longo relacionamento. E ainda me encanto com as opções de Alice por viver sua vida conjugando a ética com beleza e integridade, suas escolhas por uma “estética da existência”.²¹

¹⁹ VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

²⁰ RUIZ, Alice; MACHADO, Sérgio Augusto. Curitiba: Lins Machado Comunicação & Marketing : TecnOkena, n/d.

²¹ Conceito elaborado pelo filósofo Michel Foucault que discutirei mais a frente.

B. Como & por quê

Quando fiz minha pesquisa de mestrado com quatro compositoras da Vanguarda Paulista,²² percebi que, no caso de Alice Ruiz, ainda havia muito material a trabalhar. Em mais de sete anos de convivência e pesquisa sobre a vida da poeta, ainda vejo a fonte inesgotável de surpresas que a ela traz na constituição de si e na contribuição para um pensamento desestabilizador que nos faz olhar a realidade de uma forma diferente e positiva.

Alice pertence àquela geração que aprendemos a chamar de “meia-oito”, a geração que revolucionou os costumes e a visão sobre a sexualidade, a geração da luta contra a ditadura, das mulheres contra a misoginia.

Sou da geração nascida nos anos 1960. Apesar da ditadura militar que acompanhou quase toda a minha infância e adolescência, o “mundo” já estava bem mais fácil para mim do que foi para minha mãe, da geração de 1930. A repressão parecia ser muito maior na política do que nos costumes, e na política tínhamos o escape da criatividade. A sombra da censura era tão absurda, para nós todos, que criávamos artifícios elaborados e metáforas infinitas para dizer o que pensávamos nos jornais mimeografados que distribuíamos na escola. Mas as meninas de minha casa já cresceram sabendo que teriam de dar duro para entrar em uma universidade pública, para atingirmos primeiro a realização profissional – a idéia de casamento nem era discutida – criar uma família, para nós, já era uma opção. Esse fato, somado ao “poder dizer”, ainda que por metáforas, já era, a meu ver, reflexos das conquistas do feminismo e da revolução cultural da geração nascida nos anos 1940.

Conheci o trabalho de Alice Ruiz já como estudante de História, em 1985. Naquela época, uma amiga me mostrou seu livro *Pelos Pelos*,²³ que havia sido lançado um ano antes, na coleção “Cantadas Literárias” da Editora Brasiliense. Eu já conhecia da mesma coleção o livro *A Teus Pés*,²⁴ de Ana Cristina Cesar, e prestava muita atenção à poesia. Já era também, desde a década anterior, uma consumidora voraz da poesia marginal vendida nas ruas: tudo o que estava fora do “sistema” era motivo de comemoração, sinais evidentes de resistência.

Em *Pelos Pelos*, pude ler quase toda a poesia publicada por ela até então; trazia poemas inéditos e a maior parte dos poemas publicados anteriormente em *Navalhanaliga*²⁵ e *Paixão Xama Paixão*.²⁶ Terminei o livro em algumas horas, e fui para a rua fazer um grafite pela primeira e única vez em minha vida, com um verso de Alice: “*Que importa o sentido se tudo vibra?*”.²⁷ Esses versos ficaram anos no muro do predinho da rua Coronel Quirino, em Campinas, SP. Sensibilidade poética do proprietário, eu achava...

Conhecemo-nos pessoalmente em 2002. A cantora e compositora Luli iria participar de um show da poeta e compositora Mathilda Kóvak, no SESC Pompéia. Lá encontrei a também compositora Alzira Espíndola, que me apresentou Alice. Alzira não disse, no entanto, que a Alice em questão era a Ruiz. Conversamos muito rapidamente, e depois da apresentação das duas, começou um outro show.

²² MURGEL, Ana Carolina A. T. *Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista*. Dissertação de Mestrão. Campinas: IFCH: Unicamp, 2005.

²³ RUIZ, Alice. *Pelos Pelos*. Op. Cit., 1984.

²⁴ CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

²⁵ RUIZ, Alice. *Navalhanaliga*. Curitiba: ZAP, 1980.

²⁶ RUIZ, Alice. *Paixão Xama Paixão*. Edição independente: Curitiba, 1983.

²⁷ RUIZ, Alice. *Pelos Pelos*. Op. cit, p. 49.

Alzira e eu aproveitamos para subir ao camarim para dar um abraço na Luli. Lá de cima, vi a poeta na platéia assistindo ao show seguinte, e foi aí que me surpreendi. Reconheci seu rosto da foto do livro de quase 20 anos antes, e fiquei ali, encantada em finalmente conhecer a artista que me fez cometer a transgressão de pichar um muro. Só fui conversar com ela tempos mais tarde, em 2003, quando Alzira e ela montaram o show *Fundamental*, com suas canções em parceria e também as que fizeram com Itamar Assumpção, que faleceu logo depois.

Quando trabalhei com seus versos e canções na dissertação do mestrado, percebi neles a força política apontando novas possibilidades para o feminino. O que distingue a poesia de Alice, o que *toca meu coração com os dedos*, como escreveu Virginia Woolf²⁸ a respeito da quase inexistência de mulheres como personagens históricas em seu tempo, não é a escrita feminina, mas sua *poética feminista*, conceito que retirei de um texto da teórica literária e ensaísta Lúcia Helena Vianna, ao qual retornarei mais à frente.

Nos escritos de Alice não há espaço para uma mulher chorosa e lastimosa: bem humorados, inteligentes e cortantes, são versos políticos que desvelam novas possibilidades para a subjetivação feminina. Atenta ao uso preciso das palavras, apontou minha própria fragilidade em diversas discussões, fazendo-me rever conceitos, frases, palavras, enunciados. O impacto de seu trabalho e de suas experiências foram tão importantes para mim, para o desenvolvimento de minha própria sensibilidade e também para a construção de minha subjetividade, que entendi a necessidade de me aprofundar mais em seu universo, seguindo com ela nas pesquisas de doutorado.

²⁸ WOOLF, Virginia. “[Phyllis e Rosamond]”. In: V. Woolf: contos completos. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 13.

A história de Alice, que é também um pouco a história das mulheres de seu tempo, tem muito a dizer às novas e às futuras gerações, como tem a dizer para a minha, e é por isso que me propus a escrevê-la.

Retorno, neste trabalho, a alguns dos conceitos e à pesquisa realizada também no mestrado, já que me propus a um aprofundamento Da obra da poeta. No texto da dissertação, tentei acompanhar sua história a partir da cronologia do lançamento de seus livros e suas canções. Aqui, meu intento é a discussão da sua obra artística por temas,²⁹ o que modifica a estrutura deste trabalho em relação ao anterior. Essa análise é mais complexa do que a visão cronológica, já que trabalho com consciência da múltipla temporalidade, de como as temáticas atravessam a obra da poeta.

²⁹ Como por exemplo a contracultura, o feminismo, as palavras, os recursos da ironia, a crítica ao romantismo, entre outros.

C. Procuras & Caminhos

Este estudo se constrói como uma cartografia. Suely Rolnik lembra que mapas e cartografias, para os geógrafos são coisas diferentes: enquanto o primeiro se apresenta estático, a cartografia acompanha os movimentos de transformação da paisagem.³⁰ Deleuze e Guatarri, por sua vez, chamarão a cartografia de *mapa* para pensar em um dos seis princípios que formam as características aproximativas do rizoma. O mapa, que Rolnik chama de estático, para os dois filósofos é o *decalque*.³¹ Mas o princípio é o da cartografia e da possibilidade das múltiplas entradas que acompanham as transformações das paisagens que, aqui, são subjetivas.

Durante eses anos de pesquisa fui percorrendo os temas que me chamavam a atenção nas conversas com Alice Ruiz. Se no início eu, cheia de certezas, perseguia apenas seu trabalho e seus discursos, com o tempo fui acompanhando suas paisagens subjetivas e construindo e reformulando também as minhas. A cartografia, lembra Rolnik,

*acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos.*³²

Busco compreender, nesta pesquisa, a forma como Alice Ruiz constrói a sua subjetividade, levando em conta o seu discurso e a sua produção poética,

³⁰ ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006, p. 23.

³¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia* Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 22.

³² ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Op, Cit., p. 23.

intelectual e musical. Mesmo tendo afirmado, quando nos conhecemos, que o feminismo, para ela, era passado, eu acredito que suas práticas, tanto cotidianas quanto estéticas, são feministas. Para tentar atingir este objetivo, foi necessário estar atenta à forma com que ela trabalha as dimensões da memória e do esquecimento em suas falas e na construção de si, como se vê e o que destaca em sua própria vida e em seus fazeres.

Para viabilizar essa proposta, trabalho com alguns dos conceitos e problematizações oferecidos pela “filosofia da diferença” e pelo feminismo pós-estruturalista, em suas diferentes tendências.

É necessário esclarecer que pensar em diferença, dentro do pós-estruturalismo, é entender a diferença em sua positividade, e não como reflexo do eu ou do mesmo, não como referente ao outro. Diferença como singularidade, livre da representação, como propõe Deleuze, para quem o mundo moderno nasce da falência da representação: “[...] libertá-la da representação é libertá-la de sua subordinação à ‘identidade’, ao ‘mesmo’ e à ‘semelhança’”.³³ Falar em diferença é questionar o sentido único, logo é abrir-se a múltiplas interpretações e sentidos.

Michel Foucault, desde *História da Loucura*,³⁴ debruçou-se sobre os procedimentos de exclusão e a forma como estes procedimentos são constituídos e alimentados pelos discursos e práticas dominantes. Em *A Ordem do Discurso*, sua aula inaugural no Collège de France,³⁵ retoma a questão desdobrando os diferentes tipos de exclusão oriundos de pressões externas exercidas nos discursos: a interdição

³³ SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004, p. 143

³⁴ FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

³⁵ FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Op. Cit., 1996.

(palavra proibida); rejeição à loucura (em oposição à razão) e Vontade de Verdade (a oposição entre o verdadeiro e o falso).

No texto “A Verdade e o Poder”,³⁶ Foucault afirma que a verdade não existe fora do poder ou sem o poder – ela é produzida por meio de múltiplas coerções e tem como resultado efeitos regulamentados de poder. Para o filósofo, cada sociedade tem sua própria “política de verdade”, isto é, os discursos que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros, distinguindo-os dos enunciados falsos, assim como dos encarregados de dizer o que é verdadeiro (os que detêm o poder). A partir daí, a própria ciência e suas descobertas seriam frutos dessa vontade de verdade. A verdade não é quimera ou ideologia, não é o encontro propiciado pela liberdade: a verdade é o poder. Fora da “linha da razão” - e é importante lembrar que a “razão” é geralmente associada ao indivíduo branco, masculino, heterossexual e europeu - os discursos se tornam perigosos e desordenados, sendo portanto sujeitos à exclusão e ao silêncio:

*Há, sem dúvida, em nossa sociedade e, imagino, em todas as outras, mas segundo um perfil e facetas diferentes, uma profunda logofobia, uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso.*³⁷

Assumindo a perspectiva nietszschiana da história genealógica, Foucault lembra que entre os discursos excluídos e interditados pela sociedade, por serem considerados potencialmente perigosos, estão os das mulheres, dos artistas, dos

³⁶ FOUCAULT, Michel. “A Verdade e o Poder” in *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

³⁷ FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Op.cit., 1996.

loucos, das “minorias”. Discursos ditos perigosos podem apontar para novas éticas nas relações consigo e com os outros, subvertendo e questionando as identidades fixas.

*Ali onde a alma pretende se unificar, ali onde o Eu se inventa uma identidade ou uma coerência, o genealogista parte à procura do começo - dos inumeráveis começos que deixam essa suspeita de cor, essa marca quase apagada que não poderia enganar um olho por pouco histórico que ele fosse; a análise da proveniência permite dissociar o Eu e fazer pulular, nos lugares e recantos de sua síntese vazia, mil acontecimentos agora perdidos.*³⁸

Essas problematizações nos levam a perguntar como lidar com a linguagem, se ela é construída de forma a excluir essas “minorias”, reforçando em sua construção e sintaxe o sujeito universal masculino? Como as mulheres, em sua fala, desconstroem as interdições que pesam em seu discurso? Trata-se de apropriar-se da linguagem enquanto *acontecimento*, de utilização e subversão desta mesma linguagem que as exclui:

*“Acontecimento: é preciso entendê-lo não como uma decisão, um tratado, um reino ou uma batalha, mas como uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se amplia e se envenena e uma outra que faz sua entrada, mascarada”*³⁹

³⁸ FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a Genealogia, a História”. In: *Ditos & Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 265.

³⁹ Id. *ibid.*, pp. 272-273.

Em *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*,⁴⁰ Foucault desvenda os sofisticados mecanismos de sujeição, de produção dos corpos pelos micropoderes disseminados pelo social. Num segundo momento, isto é, nos volumes II e III, *O Uso dos Prazeres*⁴¹ e *O Cuidado de Si*,⁴² ele desloca a sua problemática, ao focalizar as práticas da liberdade que, no mundo contemporâneo, permitiriam escapar da normatividade e das capturas. É nesse momento de sua reflexão que ganham destaque os conceitos de *modos de subjetivação*, *artes da existência* e *cuidado de si*, por meio dos quais percebe a construção de outras subjetividades em nosso passado histórico. Vale lembrar que, para ele, as *técnicas de si*, com as quais os indivíduos podem se constituir autonomamente, devem ser compreendidas como

*“práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo”*⁴³

Nessa direção, as “estéticas da existência” permitem pensar diferentemente a constituição de si e sua relação com o outro, visando à construção de uma subjetividade ética por meio de práticas do cuidado de si, “a elaboração da própria vida como uma obra de arte pessoal”.⁴⁴ Foucault empresta este conceito da antiga civilização grega como forma de melhor compreender a contemporaneidade. O filósofo buscava entender o deslocamento na formação do indivíduo que

⁴⁰ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

⁴¹ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2: O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

⁴² FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 3: O Cuidado de Si*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

⁴³ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2 - O uso dos prazeres*. Op.cit, p. 15.

⁴⁴ FOUCAULT, Michel. “Uma estética da existência” in *Michel Foucault – Ditos e Escritos – Vol. V: Ética, Sexualidade, Política*. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

substituiu as escolhas éticas por uma moral normativa. Esta transformou as práticas que buscavam tornar um cidadão livre, autônomo em suas escolhas e em sua relação com o outro, no sujeito normatizado e constrangido da atualidade, construído no contexto de relações autoritárias aceitas como naturais. Ao mostrar que historicamente nem sempre foi assim, ele abre a possibilidade de pensarmos e buscarmos outras formas de existência.

Essas reflexões são elucidativas para este trabalho e norteiam as minhas perguntas em relação às alternativas apontadas por Alice Ruiz, frente aos enquadramentos culturais e constrangimentos sociais. Isto me leva a procurar compreender a experiência de constituição de si a partir de diferentes práticas subjetivas que considero feministas e que me sugerem a noção de “estética da existência” apontada pelo filósofo.

São várias as referências teóricas do feminismo contemporâneo que orientam esta pesquisa, assim como foram importantes os trabalhos de muitas historiadoras, teóricas e também escritoras para pensar a produção de Alice. Assumindo uma perspectiva nitidamente feminista, estive particularmente empenhada em trabalhar mais com autoras do que com autores, tentando compreender as diferenças no pensamento feminino, que acredito que se distingue e escapa às normatizações de formas sempre surpreendentes.

Foi trilhando esses caminhos que me deparei com uma intelectual feminista inquietante, a crítica cultural Heloísa Buarque de Hollanda. Em um trabalho em que dialoga com Edward Said, nota que “os estudos feministas, assim como os estudos étnicos ou antiimperialistas, promovem um deslocamento radical de perspectiva ao assumirem como ponto de partida de suas análises o direito dos grupos marginalizados de falar e representar-se nos domínios políticos e intelectuais que normalmente os excluem, usurpam suas funções de significação e representação

e falseiam suas realidades históricas”.⁴⁵ Para a autora, os discursos marginalizados das mulheres e outros grupos excluídos ou silenciados, no momento em que definem espaços de expressão, possuem um potencial subversivo inegável, que merece ser explorado.

Hollanda dá uma importância muito grande para as discussões de gênero, que também são fundamentais para este trabalho por permitirem pensar as diferenças entre masculino e feminino não como biológicas, mas como construções culturais e sociais. Foi também uma das mais importantes referências, junto com a socióloga Irene Cardoso, para pensar a contracultura, momento apontado por Alice Ruiz como marcante não só para o seu trabalho como também para a construção de si.

Outras reflexões que me ajudaram muito foram as da psicanalista feminista Luce Irigaray, em especial quando aborda as construções discursivas marcadas pelas diferenças de gênero. Irigaray foi expulsa da École Freudienne de Paris, fundada por Jacques Lacan, em 1964, exatamente por suas críticas a Freud, por tomar o feminino sempre a partir de um referencial masculino. Andrea Nye conta que Irigaray, em seu trabalho, não optou pelo afrontamento:

*Ela não criticou a teoria freudiana de uma posição teórica superior, mas, em vez disso, historiou o curso do pensamento freudiano em toda a sua heterogeneidade, complexidade e diversidade. Ela não reduziu o argumento de Freud a uma lógica simplista de presença a fim de refutá-lo, mas apontou os emaranhados, lendo entre as linhas, escutando a tônica, atentando para o matiz, para o que não é dito. Ela questionou o **funcionamento da "gramática"** de cada figura do discurso, suas*

⁴⁵ HOLLANDA, Heloísa Buarque (ORG.). *Tendências e Impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 8.

*leis sintáticas ou necessidades, suas construções imaginárias, suas redes metafóricas e também seus silêncios.*⁴⁶

Apesar de existirem algumas críticas que acusam o trabalho de Irigaray de essencialista, seus questionamentos da teoria do sujeito e da representação tiveram um grande impacto nos modos de pensar a diferença, ao lado de outros importantes filósofos e pensadores como Derrida, Deleuze e Foucault. A autora mostra que as mulheres não são *iguais* aos homens e nem *o outro* do mesmo sujeito.⁴⁷ Certamente sua discussão ultrapassa os marcos biológicos, especialmente por se tratar de uma psicanalista. A discussão se coloca no plano do psiquismo e do simbólico. Assim, o sujeito não se reduz a *um*. Para ela, a questão do outro é *mal colocada* na tradição ocidental, em que “o outro é sempre o outro do mesmo, o outro do próprio sujeito, e não um outro sujeito a ele irreduzível e de dignidade equivalente”.⁴⁸ Colocando-se na perspectiva da filosofia da diferença, que abrange uma multiplicidade de posições diferenciadas, observa que se trata de sujeitos diferentes, com necessidades distintas, “dois sujeitos que não deveriam se situar em uma relação hierárquica”.⁴⁹

Irigaray evidencia, a partir desta pesquisa, como a construção da linguagem diferencia meninos e meninas, em que a menina privilegia a relação sujeito-sujeito e o menino, a relação sujeito-objeto. Assim, enquanto a garota pergunta “mamãe, vamos brincar?”, o garoto afirma: “eu quero brincar agora com a

⁴⁶ NYE, Andrea. *Teoria Feminista e as Filosofias do Homem*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1995, p. 226.

⁴⁷ IRIGARAY, Luce. "A Questão do Outro". In: *Labrys, Estudos Feministas*, Nº 1-2, Brasília: Montreal: Paris - Julho/Dezembro de 2002 (<http://www.unb.br/ih/his/gefem>).

⁴⁸ Id. *ibid*.

⁴⁹ Id., *ibid*.

minha guitarra”.⁵⁰ A autora mostra também outras características derivadas dessa relação de linguagem sujeito-objeto (masculina) e sujeito-sujeito (feminina):

*[..] as mulheres privilegiam o presente ou o futuro, a contigüidade, o meio-ambiente concreto, as relações na diferença, o ser com, o ser (a) dois; os homens, por sua vez, privilegiam o passado, o metafórico, a transposição abstrata, as relações entre semelhantes, mas através de uma relação com o objeto, as relações entre o um e o múltiplo.*⁵¹

Para essa pensadora, a tensão entre os gêneros é inevitável. A grande questão que isso provoca é que é preciso que também as mulheres de fato construam a transcendência do outro em sua irredutibilidade, ou seja, que não permitam que esse conhecimento, provocado pela relação sujeito-sujeito, pela compreensão do *ser (a) dois* funcione como redutor, em que elas se tornem vítimas pela “falta de sensibilidade” masculina, tornando-os, assim, novamente o “Um”.

Se Irigaray me ajuda a pensar a questão da linguagem e das especificidades, Joan Scott, em *Gender and the Politics of History*, mostra como a teoria pós-estruturalista veio em auxílio do feminismo, como nova forma de pensar as relações de gênero.⁵² Para esta autora, a “filosofia da diferença” torna as análises críticas do passado e do presente uma ação continuada, em que o historiador participa não só na interpretação do mundo, mas também em sua transformação, já que se tornou impossível, depois dela, não questionarmos a confiabilidade dos termos *que foram tomados como auto-evidentes*. Assim, o pós-estruturalismo exige que nós, historiadoras (e também historiadores), examinássemos o gênero

⁵⁰ Id., *ibid.*

⁵¹ Id., *ibid.*

⁵² Cf. SCOTT, Joan W. – “Preface a *Gender and Politics of History*”. In: *Cadernos Pagu*, nº. 3, Campinas: Unicamp, 1994.

concretamente, considerando-o um fenômeno histórico, construído, produzido e transformado ao longo do tempo:

*A história não é mais a respeito do que aconteceu a homens e mulheres e como eles reagiram a isso, mas sim a respeito de como os significados subjetivos e coletivos de homens e mulheres, como categorias de identidade foram construídos. Se as identidades mudam ao longo do tempo e em relação a diferentes contextos, não podemos utilizar modelos simples de socialização que vêem gênero como um produto mais ou menos estável da educação na primeira infância, na família e na escola.*⁵³

Buscando respostas entre as teóricas feministas que abarcaram os conceitos da “filosofia da diferença”, como Irigaray e Scott, contei também com o auxílio de Rosi Braidotti, como forma de pensar a desterritorialização para a estagnação das identidades, especialmente quando essa autora se apropria da noção deleuziana de nomadismo como possibilidade de fuga.⁵⁴ Para a autora, como nós já vivemos num mundo paradoxal e esquizofrênico, a saída seria buscarmos o nomadismo no interior do feminismo, o que significa valorizar o devir, isto é, o estar sempre em trânsito, em movimento, sem recusar a responsabilidade por nossa própria história: “o nômade se posiciona pela renúncia e desconstrução de qualquer senso de identidade fixa [...] é uma forma de resistir à assimilação ou homologação dentro de formas dominantes de representar a si próprio”.⁵⁵ O nomadismo compreende uma atitude crítica, múltiplas forma de resistência aos modos de pensamento codificados ou instituídos - ele traz em si a mutação, o inconstante.

⁵³ Id., *ibid*, p. 19.

⁵⁴ Cf. BRAIDOTTI, Rosi. “Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade”. In: Labrys, Estudos Feministas, nº. 1-2, Brasília: Montreal: Paris - Julho/Dezembro de 2002 (<http://www.unb.br/ih/his/gefem>). e BRAIDOTTI, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nômade*. Barcelona: Gedisa, 2004.

⁵⁵ BRAIDOTTI, Rosi. "Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade". Op. Cit..

Assim, a subjetividade nômade seria uma linha de fuga para os processos dominantes, onde quer que estejam. Ela possibilita o livre pensar e o livre trânsito, a possibilidade de deslocamentos e mudanças.

Braidotti trabalha dentro do feminismo com os conceitos deleuzianos de nomadismo, linhas de fuga, descentramento e devir como forma de abolir as identidades fixas, mostrando como o pensamento pós-estruturalista veio em auxílio da epistemologia feminista, em busca de novos rumos e saídas, assim como Joan Scott se referenciou por Foucault e Irigaray, em Derrida.

Para Linda Hutcheon, por outro lado, as questões levantadas pelo feminismo,⁵⁶ nos anos de 1960, foram decisivas para os pensadores pós-estruturalistas, como veremos no terceiro capítulo desta tese. Deleuze, por sua vez, apontou a importância da contracultura no pensamento de Foucault para a percepção dos micropoderes, e a importância de Virginia Woolf no seu próprio pensamento e no de Guattari ao propor o devir-mulher:

*Quando se interroga Virginia Woolf sobre uma escrita propriamente feminina, ela se espanta com a idéia de escrever “enquanto mulher”. É preciso antes que a escrita produza um devir-mulher como átomos de feminilidade capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social, e de contaminar os homens, de tomá-los num devir. Partículas muito suaves, mas também duras e obstinadas, irredutíveis, indomáveis. [...] A única maneira de sair dos dualismos, estar-entre, passar entre, intermezzo, é o que Virginia Woolf viveu com todas as suas forças, em toda sua obra, não parando de devir.*⁵⁷

⁵⁶ E também pelo movimento pelos direitos civis dos negros. Cf. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

⁵⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “10. 1730 - Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível”. In: *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia Vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 68-69.

Para a minha pesquisa, todos esses pensadores e problematizações foram importantes, todos questionaram discursos, poderes, a construção de identidades, abriram campos de possibilidades interpretativas, representando, em seu conjunto, uma mudança epistêmica no pensamento.

Os paradoxos apontados por Braidotti no mundo contemporâneo fazem parte também da história do feminismo, como lembra Joan Scott em seu livro *A Cidadã Paradoxal*,⁵⁸ e também do pós-modernismo, como aponta Linda Hutcheon.⁵⁹ Essas autoras me ajudam a trabalhar com as contradições e as ambiguidades, possibilitando ferramentas para investigar como Alice lida com essas questões na construção de sua subjetividade, em seus processos de subjetivação, em sua arte?

Percebi, nesses anos de convivência, que a poeta está atenta a esses paradoxos. E não só ela: é perceptível na arte escrita por mulheres uma certa ironia e um olhar bem humorado para essas contradições. Foi nesse sentido que tentei ampliar o conceito de *poética feminista*, que conheci pelo trabalho de Lúcia Helena Vianna.⁶⁰

Vianna focaliza a memória individual como chave para a poética feminista, tendo como referência contos de autoras brasileiras. Trabalhando com poesia e canção, busquei nesta pesquisa ampliar as possibilidades deste conceito, que será discutido no capítulo 3 do presente trabalho.

⁵⁸ SCOTT, Joan W. *A Cidadã Paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2002.

⁵⁹ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Op. Cit.

⁶⁰ O “Poética feminista – poética da memória” de Lúcia Helena Vianna possui três versões: foi apresentado, em 2002, no Encontro Internacional Fazendo Gênero V; posteriormente publicado pela revista *Labrys Estudos Feministas*, em 2003, e finalmente como um capítulo do livro *Poéticas e políticas feministas*, Organizado por Cláudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt pela Editora Mulheres, em 2004. O texto traz modificações entre essas versões, e utilizei preferencialmente como referência as duas últimas, de 2003 e 2004.

É importante também enfatizar que esta pesquisa busca entender a história e o fazer poético de Alice permeados pela idéia de memória e esquecimento. A História é uma busca contínua do não esquecimento, mas como bem notou a filósofa Jeanne Marie Gagnebin,

[...] literatura e história enraízam-se no cuidado com o lembrar, seja para tentar reconstruir um passado que nos escapa, seja para “resguardar alguma coisa da morte” (Gide) dentro da nossa frágil existência humana. Se podemos assim ler as histórias que a humanidade se conta a si mesma como o fluxo constitutivo da memória e, portanto, de sua identidade, nem por isso o próprio movimento da narração deixa de ser atravessado, de maneira geralmente mais subterrânea, pelo refluxo do esquecimento; esquecimento que seria não só uma falha, um “branco” de memória, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorte, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração.⁶¹

Assim, a história contada com escolhas de memória da poeta, será também permeada por mim com novos fragmentos e recortes, apesar de uma aparente linearidade dos acontecimentos.

Finalmente, essa pesquisa será atravessada em sua diagonal, como também o foi a dissertação de mestrado, pelas reflexões apresentadas por Virginia Woolf em seus livros *Um teto todo seu*⁶² e *Os três guinéus*⁶³ e nos artigos “O status intelectual da mulher”, “Um toque feminino na ficção” e “Profissões para mulheres”.⁶⁴ Para Elaine Showalter, Woolf é um marco na ficção escrita por mulheres, tendo se tornado a primeira escritora a apontar os rumos para uma poética feminista, com o que concordo inteiramente. Virginia constrói, em especial no livro

⁶¹ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 3.

⁶² WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

⁶³ WOOLF, Virginia. *Os Três Guinéus*. Lisboa: Veja, 1978.

⁶⁴ WOOLF, Virginia. In *Coleção Leitura*. Tradução de Patrícia de Freitas Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Um teto todo seu uma verdadeira metodologia de análise para escrever sobre a mulher na literatura, e é surpreendente reconhecer em seus escritos o discurso desconstruidor e pós-modernista já em 1928. Ela se ressentia de não poder ter tido uma formação acadêmica justamente por ser mulher. Tornou-se autodidata, e mostrou que a arte, quando volta os olhos para o futuro, consegue muitas vezes se antecipar à academia. Deleuze corrobora essa idéia em uma de suas várias inspirações a partir de sua leitura de Woolf:

Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si? Virginia Woolf dá uma resposta que vale para a pintura ou a música tanto quanto para a escrita: “Saturar cada átomo” “Eliminar tudo o que é resto, morte e superfluidade”, tudo o que gruda em nossas percepções correntes e vividas, tudo o que alimenta o romancista medíocre, só guardar a saturação que nos dá um percepto, “Incluir no momento o absurdo, os fatos, o sórdido mas tratados em transparência”, “Colocar aí tudo e contudo saturar” [...] ⁶⁵

E ele continua, logo em seguida:

Os artistas são como os filósofos, têm frequentemente uma saudezinha frágil, mas não por causa de suas doenças nem de suas neuroses, é porque eles viram na vida algo de grande demais para qualquer um, de grande demais para eles, e que pôs neles a marca discreta da morte. ⁶⁶

Essa “marca discreta da morte” é que cria nos artistas a potência de vida, a urgência do presente que percebo em Alice Ruiz. Quando Paulo Leminski escreveu “Dor Elegante”, musicada depois por Itamar Assumpção, ele encerrou a

⁶⁵ DELEUZE, Gilles. *O Que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2000, p. 223.

⁶⁶ Id, *ibid.*, p. 224.

poesia dizendo “sofrer vai ser a minha última obra”, ao que Alice rebateu “viver vai ser a minha última obra”. Ao compor a canção, Itamar incorporou a fala da poeta.⁶⁷

*Um homem com uma dor
É muito mais elegante
Caminha assim de lado
Com se chegando atrasado
Chegasse mais adiante*

*Carrega o peso da dor
Como se portasse medalhas
Uma coroa, um milhão de dólares
Ou coisa que os valha*

*Ópios, edens, analgésicos
Não me toquem nesse dor
Ela é tudo o que me sobra
Sofrer vai ser a minha última obra
Viver vai ser a minha última obra*

. Muitos poetas e escritores, como o próprio Leminski, renunciaram a “marca discreta da morte” para abraçar a própria morte. Alice mostra que a grande saúde é a arte. É ela que possibilita a potência de vida.

⁶⁷ “Dor elegante” (Itamar Assumpção e Paulo Leminski. Citação: Alice Ruiz). Gravação de Itamar Assumpção com participação especial de Zélia Duncan no CD *Pretobrás* (Atração Fonográfica/1998)

D. Roteiro

O interesse em aprofundar-me um pouco mais em pesquisas sobre a geração dos anos 1960 partiu de um comentário da poeta Alice Ruiz sobre a importância da contracultura em seu trabalho poético e em suas preocupações feministas nos anos 1970, o que acabou rendendo muitas conversas e mais duas entrevistas sobre esse tema. A contracultura esteve presente na sua vida com Leminski, em suas escolhas feministas e poéticas – tratava-se, antes de qualquer coisa, da construção de uma ética pessoal contestatória, uma atenção explícita sobre as relações de poder, por mais sutis que essas relações parecessem.

O capítulo 1, “Cartografias”, traça um desenho e paisagem de dois acontecimentos dos anos 1960 e 70 que se entrecruzam na subjetividade de Alice Ruiz: a contracultura e a composição musical feminina.

Como trabalhar o conceito de “geração” sem incorrer em riscos de generalizações? O que aquele momento provocou para que se firmasse na atualidade uma identidade tão fortemente ligada à geração dos anos 1960, a ponto de se diferenciar das gerações anteriores e posteriores? Como os anos 1960 e 70 se relacionam com a produção artística de Alice Ruiz? Tento problematizar essas questões no primeiro item do primeiro capítulo, “*‘Nothing to lose’*”:⁶⁸ a contracultura no Brasil”.

A emergência do feminismo no Brasil, no início dos anos 1970, somada às revoluções comportamentais da contracultura trouxe também uma nova configuração no campo artístico musical: a explosão da composição feminina. São

⁶⁸ Referência ao haicai de Alice Ruiz: “*Nothing to lose / nothing to choose / nothing to blues*”, publicado no livro *Paixão Xama Paixão*, de 1983.

vários os textos existentes sobre a quase inexistência de compositoras no Brasil até os anos de 1950, afirmação que sempre me causou estranhamento. Com certeza as mulheres eram em número menor, considerando as exclusões e assujeitamentos a que eram submetidas social e culturalmente, mas considerando, como afirma Michelle Perrot, que fazia parte de uma boa formação para as moças a educação para as artes,⁶⁹ seriam mesmo quase inexistentes ou, mais provavelmente, desconhecidas? Com o feminismo e a contracultura, o que mudou na criação das mulheres? Qual o olhar feminino na canção, como se reconstroem? São essas as questões discuto no item “*Nothing to blues*”:⁷⁰ a canção no feminino”.

No capítulo 2, “A Prosa da Poeta”, discuto os artigos feministas produzidos por Alice durante os anos 1970 e 80, momento em que a poeta se torna uma “*feminista agressiva*”,⁷¹ nas palavras de um articulista de um grande jornal do Paraná, apontando a manipulação dos discursos sobre as mulheres. Entendo esse momento como crucial na criação de sua subjetividade, e indago, nesse capítulo, sobre sua experiência e suas práticas neste período, tendo como contraponto as considerações de Virginia Woolf sobre a literatura feminina.

O capítulo 3, “As Palavras & as Canções”, discute a criação poética e musical de Alice e o conceito de poética feminista como foi proposto por Lúcia Helena Vianna, tentando ampliar suas possibilidades na leitura da poesia escrita por mulheres, em que a poética se traduz em reinvenções de si e em uma escrita feminista de si, apontando para novas estéticas da existência.

⁶⁹ PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 101.

⁷⁰ Referência ao haicai de Alice Ruiz: “*Nothing to lose / nothing to choose / nothing to blues*”, publicado no livro *Paixão Xama Paixão*, de 1983.

⁷¹ MORAES, Creso. “Enfoque”. In *Jornal de Londrina*, s/d.

O capítulo 4, “Morrer com dúvidas”, traz as considerações finais da pesquisa. Discuto, aqui, a poética feminista também no âmbito da academia, como forma de resistência e potencialidade. O título, retirado de um epitáfio que Alice escreveu sobre si mesma traz uma visão lúdica da morte: como concluir uma cartografia, uma história que não pode ser concluída porque ainda está acontecendo, ainda está em movimento? Busco pensar as múltiplas entradas dessa cartografia, o deslocamento, o próximo caminho.

1. CARTOGRAFIAS

1.1. “Nothing to lose”:⁷² a contracultura no Brasil

*O primeiro passo é o seguinte:
Nasce da guerra, da demolição
E assim viemos nós, vida improvisada
Apocalípticos arautos da explosão
E entre mortos e feridos, todos viajaram
Todos percorreram a mesma canção
Juventude transviada do século vinte
Os anjos incautos da expressão
Stone washed, blue dreams.
E essas pedras que rolaram
No nosso caminho
É que desbotaram a nossa emoção
E agora ficou difícil
Fazer com que a pedra lave
Todo o blue jeans da minha geração*

“Stone washed” (Joyce e Monique Hecker)⁷³

Para Foucault, a experiência é uma maneira de pensar, que pode e deve ser analisada e historicizada. O filósofo define a experiência como “a correlação, numa cultura, entre campos de saberes, tipos de normatividade e formas de subjetividade”,⁷⁴ ou seja, a forma como os indivíduos se constituem como sujeitos, como constroem sua subjetividade em relação aos jogos de verdade. Nesse sentido, a visão que temos de nossa geração faz parte também de uma construção subjetiva e da compreensão do que somos no presente.

⁷² Referência ao poema sem título “nothing to lose / nothing to choose / nothing to blues”. In: RUIZ, Alice. *Paixão Xama Paixão*. Op. Cit., s/n.

⁷³ “Stone washed” (Joyce e Monique Hecker). Gravação de Joyce no LP *Saudade do Futuro* (Pointer - 203.0020 - 1985)

⁷⁴ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2: O Uso dos Prazeres*. Op. Cit., p. 10.

Em diversas entrevistas, falas e textos de pessoas que viveram sua juventude nos anos de 1960 e 70, verifico frequentemente o pertencimento à geração como forma de identidade. Nesses tempos em que muitos de nós nos deparamos com o fim das ilusões políticas, em que o que chamávamos de esquerda e direita agora se confunde e se associa, perguntamo-nos o que terá acontecido com os sonhos vividos pelos guerrilheiros e guerrilheiras, estudantes, poetas, músicos e artistas que queriam mudar o mundo, e se tornaram um mito para as gerações seguintes.

A idéia de mito é o grande perigo da generalização que tendemos a fazer sobre a juventude daqueles anos. O conceito de “geração” deve sempre ser utilizado com os devidos cuidados, não como uma padronização de medida temporal fixa, como aponta Jean-François Sirinelli,⁷⁵ mas como um fator elástico, uma escala móvel do tempo que pode variar segundo o setor estudado por um historiador ou historiadora (econômico, social, político ou cultural), já que é um fator marcado, antes de qualquer coisa, pela noção de acontecimento.

Nesse sentido, é importante reportarmo-nos também às questões levantadas por Irene Cardoso sobre o tema.⁷⁶ A autora chama a atenção para o perigo de se congelarem em uma unidade imaginária, como “geração 68” ou “geração anos 60”, as mudanças decorrentes do movimento histórico de uma geração, em que a escolha de um denominador comum tende a retirar sua historicidade, construindo um processo mítico e uma identidade heroica que se tornariam um peso para as gerações posteriores.⁷⁷ Cardoso aponta que, de fato,

⁷⁵ SIRINELLI, Jean-François. "A geração". In AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998, pp. 131 a 139.

⁷⁶ CARDOSO, Irene. "A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança". In *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 17, n.2. São Paulo: EDUSP, 2005.

⁷⁷ Id. Ibid., p. 93.

houve um traço característico nos diversos movimentos que se entrecruzaram nos anos de 1960:⁷⁸ a transgressão dos valores estabelecidos “não no sentido de uma pura negatividade, ou de uma negação absoluta dos limites estabelecidos, mas de um movimento que os atravessa afirmando novos limites”.⁷⁹

Para a autora,

A experiência da revolta constitui-se nesse momento histórico dos anos de 1960 como movimento de negação e de abertura. Atravessar os limites estabelecidos era negar o poder que faz a guerra, que extermina populações, que tortura, que produz o racismo e o sustenta, que transfigura em terror de Estado sob o capitalismo, mas também sob o socialismo real. Negar o poder que é a violência, que petrifica as instituições. Como movimento, era também projeção de um dado futuro (um novo horizonte, novos limites) que não se fixava em uma recusa, mas projetava ideais de liberdade. Movimento nomeado de diversos modos, que indicavam concepções teóricas e práticas não homogêneas e mesmo conflitantes, as lutas de libertação, as lutas antiautoritárias, as lutas “revolucionárias” [...] tinham em comum o questionamento da situação do presente e o objetivo de uma transformação social.⁸⁰

Ao olhar para a juventude dos anos de 1960 e 70, o que procuro são os discursos praticados em alguns de seus múltiplos movimentos, em especial no Brasil, e essas “experiências de revolta” como acontecimentos discursivos, no sentido foucaultiano, ou seja, os discursos em sua materialidade, como significantes, lembrando que “a História constitui um dentre uma série de discursos a respeito do

⁷⁸ Para citar alguns dos movimentos de expressão política e/ou contracultural citados pela autora: as manifestações contra a guerra do Vietnã; lutas contra discriminação racial; manifestações estudantis nos EUA e em diversos países do mundo, incluindo Brasil; o “maio de 68” na França e a Primavera de Praga. A autora também cita, em parte nos anos 1970, as transformações provocadas pelo feminismo; a liberação sexual; as modificações na estrutura da família; a entronização do modo jovem de ser como estilo de vida; os movimentos ecológicos e a flexibilização da hierarquia, entre muitos outros.

⁷⁹ CARDOSO, Irene. “A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança”. Op. Cit., p. 94.

⁸⁰ Id., p. 96.

mundo. Embora esses discursos não criem o mundo (aquela coisa física na qual aparentemente vivemos), eles se apropriam do mundo e lhe dão todos os significados que têm”.⁸¹ Tendo em vista essas reflexões, busco compreender como esses anos e o entrecruzamento desses diversos discursos somaram-se às experiências e à construção da subjetividade da poeta e compositora Alice Ruiz.

Nas muitas conversas e entrevistas que tivemos, surpreendeu-me sempre sua coerência entre ação e enunciado, não só em sua vida, mas também em sua poética. Para ela, seus poemas são parte de sua biografia e da constituição de si, ou seja, ela busca incessantemente, ao escrever sua obra, uma estética pessoal:

*Não tem personagem nenhum, é onde eu sou mais eu. Mas aí é que está, é uma parte de você, talvez a melhor parte, aquela parte que fica, vamos dizer, acima, além das corriqueiras do dia a dia, que fica além das questões pessoais, mesmo. Aquele nosso lado cujo compromisso principal é com a beleza e com a verdade, não a verdade no sentido corriqueiro, mas o que há de verdade em cada um que é universal.*⁸²

Esse processo de construção de si, que pode ser lido na chave aberta por Foucault como uma “estética da existência”, é referenciado por Alice pelo conhecimento da contracultura, cujos primeiros reflexos em “grande escala” despontam, no Brasil, com o Tropicalismo.

Para entender esse período, torna-se imprescindível a leitura do livro *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70*,⁸³ de Heloísa

⁸¹ JENKINS, Keith. *A História Repensada*. São Paulo: Editora Contexto, . 2001, p. 23.

⁸² Entrevista concedida em São Paulo, em 18 de janeiro de 2005.

⁸³ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde. 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.

Buarque de Hollanda, recentemente republicado. Esse livro traz um significativo balanço da cultura brasileira nos anos 1960 e 70, mostrando também claramente os conflitos entre as diversas “expressões de rebeldia”, em especial no campo da literatura e da canção. Dos diversos livros escritos sobre essas duas décadas, é este que irei acompanhar para a compreensão desses *anos loucos* que foram tão importantes na vida de Alice, tempos com que ela dialoga criticamente na construção de si.

Heloísa Buarque de Hollanda conta que o CPC (Centro Popular de Cultura) foi criado em 1962 com a legenda “fora da arte política não existe arte popular”.⁸⁴ Acreditando na revolução proletária, trazendo como referências os países socialistas, a arte, para este grupo, deveria ser um instrumento de tomada de poder, e estaria fortemente vinculada à sociedade. No entender desse grupo, caberiam aos artistas três opções: a *alienação*, em que o artista estaria a serviço da superestrutura social e do “sistema”, o *inconformismo*, típico dos intelectuais que se prestavam a uma revolta dispersiva, e a opção *revolucionária consequente* (logicamente a adotada pelo CPC), na qual os artistas se colocavam ao lado do povo e optavam por *ser* povo. Nessa última alternativa, caberia ao artista transformar sua linguagem para ser compreendido pelas massas. No entanto, esse poeta revolucionário, na avaliação de Heloísa, na ação de adotar uma linguagem que não era a sua, fazia com que abandonasse sua maior força e instrumento de trabalho: a palavra poética. E ainda o CPC,

ao reivindicar para o intelectual um lugar ao lado do povo, não apenas se fazia paternalista, mas termina – de forma ‘adequada’ à política da época – por escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses. A necessidade de um ‘laborioso esforço

⁸⁴ Id., *ibid.*, p. 21.

*de adestramento às sintaxes das massas' deixa patentes as diferenças de classe e de linguagem que separam intelectual e povo.*⁸⁵

Também é interessante notar que o discurso nacionalista e populista, ainda presente em diversos setores da arte e da política brasileira, será integrado a seguir pela ditadura, nos anos mais difíceis depois do golpe militar. Essa prática não era exatamente nova ou restrita às esquerdas, tendo sido adotada também na ditadura Vargas, nos anos de 1930. Vale lembrar que tanto a crítica pela “perda de uma identidade nacional” promovida pelo CPC, como a “colonização” da canção brasileira, ou seja, a invasão da língua e dos costumes estrangeiros no comportamento e no vocabulário escrito e falado, são fenômenos reincidentes na história da música brasileir. Esses temas são cantados em versos por grandes compositores populares do período, como Assis Valente e Noel Rosa, em canções como “Good-bye”⁸⁶ (“*Good-bye, good-bye, boi / deixa a mania do inglês / fica tão feio pra você / moreno frajola / que nunca frequentou / as aulas da escola...*”) e “Não tem Tradução”⁸⁷ (“*O cinema falado / é o grande culpado / da transformação / Dessa gente que sente / que um barracão / prende mais que um xadrez / lá no morro / se eu fizer uma valseta / a Risoleta desiste logo / do francês e do inglês...*”). Grande parte dos compositores brasileiros da chamada MPB, no final dos anos 1960, ainda se encontraria, de maneira geral, vinculada a essas idéias.⁸⁸

⁸⁵ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70*. Op. Cit.. p.23.

⁸⁶ Trecho de “Good Bye, Boy” (Assis Valente). Gravação de Carmen Miranda em 78 RPM (Victor/1933)

⁸⁷ Trecho de “Não tem tradução” (Noel Rosa, Francisco Alves e Ismael Silva) Gravação de Francisco Alves em 78 RPM (Odeon/1933).

⁸⁸ Ainda hoje essas discussões persistem, a idéia de uma música “genuinamente brasileira” ainda é discutida por músicos, compositores e também na academia.

Nesse período, a poesia sai de cena, integrando-se às linguagens do teatro, do cinema e da canção. E o golpe de 1964 produz o efeito de afastar definitivamente a classe média estudantil, que integrava o CPC, da entidade “povo”. Heloísa Buarque nota, citando Roberto Schwarz, que nesse momento uma anomalia se cria: mesmo com a ditadura, era a esquerda que possuía uma relativa hegemonia na cultura do país. E essa hegemonia mantém-se até o final dos anos 1970 com a queda da ditadura, sendo financiada também pelo Estado (lembrando que foi nos anos 1970 que o Estado passa a subsidiar o cinema e outros eventos culturais).

Para Alice Ruiz, as lembranças desse período têm muito mais conexões com a necessidade de uma transformação radical de comportamento do que propriamente com uma mudança social:

Em 1964, que foi o ano do golpe militar, eu tinha 18 anos e uma infância e uma adolescência conturbada pra resolver na minha cabeça, então estava muito voltada para as questões pessoais. [...] E não estava prestando tanta atenção no que estava acontecendo no país, mas no dia daquelas passeatas de "Marcha da Família com Deus pela Liberdade", o banco onde eu trabalhava dispensou os funcionários para que fôssemos à passeata. E eu fiquei no banco conversando com algumas amigas, quando o gerente voltou, ele quase nos demitiu, porque (e a culpa foi minha), eu o peitei na hora. Apesar de não estar antenada, eu tinha muito claro dentro de mim que aquela passeata era "Tradição, Família e Propriedade", uma coisa para nos manter nos padrões antigos de comportamento, e mesmo não me envolvendo com a coisa de militante, eu acreditava naquela visão da esquerda, de justiça social, tudo aquilo. Por outro lado, as pessoas da minha geração, que tinham esse discurso esquerdista, sempre me soaram muito mais como aquela empolgação da juventude de querer transformar o mundo, aquela ilusão... sempre me pareceram pautadas em uma ilusão de que era possível. Embora eu conjugasse com o mesmo desejo deles, nunca comunguei com a estratégia. A estratégia sempre me pareceu burra, aquela coisa heróica, tipo mártir, botando a cara pra bater... e não era desse jeito que daria para fazer [...] Por outro lado eu queria, acho que aquele sonho foi importante na nossa geração, porque naquela época mais de metade do mundo era socialista, então era viável... a impressão que a gente tinha é que o

*mundo inteiro seria socialista. Mas o socialismo que eu sonhava veio ter eco logo em seguida com a contracultura, porque era um socialismo com uma revolução de costumes embutida. Quer dizer, um outro tipo de comportamento relacional, que era pra mim a base de tudo.*⁸⁹

Hollanda lembra que, nesse período pós-golpe, o debate literário deslocasse especialmente para a música popular, que conhece também os conflitos das diversas tendências dos movimentos: os remanescentes da arte revolucionária popular, como Geraldo Vandré e Carlos Lyra, os próximos “intelectuais da canção como forma de resistência”, como Chico Buarque e Edu Lobo e os tropicalistas, representados por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto, entre outros. E é no Tropicalismo que explode a valorização poética e literária, inaugurando-se também a contracultura no país.

Referenciando-se, segundo Hollanda, por autores como o filósofo Herbert Marcuse e pelos poetas *beats* Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti, entre muitos outros, e incorporando os princípios pedagógicos do Concretismo na poesia, os tropicalistas desconfiavam da esquerda e de seu projeto de tomada de poder, “valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmento, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento”.⁹⁰ As manifestações contraculturais ocorreram também na poesia, nas artes plásticas, no teatro Oficina e no Cinema Novo. E todas essas manifestações foram duramente criticadas pela esquerda brasileira como alienação. Fernando Gabeira, ativista político radical no período e exilado na Suécia até a abertura política, em 1979, lembra com clareza:

⁸⁹ Entrevista concedida em São Paulo, em 11 de abril de 2006.

*Naquele momento, enquanto estávamos nos preparando para fazer a luta armada contra a ditadura militar, éramos talvez muito radicais e muito estreitos na nossa compreensão do mundo. Nós gostávamos de arte desde que a arte tivesse as nossas posições políticas. Mais ainda: nós gostávamos muito da arte desde que ela fosse quase um panfleto.*⁹¹

O Tropicalismo aconteceu nos anos de 1967 e 68, e, ao analisarmos a produção artística desse grupo, podemos compreender a busca por uma estética da existência questionadora da moral vigente, assim como a recusa de uma identidade fixa, que parece ser proposta por várias leituras sobre a Tropicália até o momento.⁹²

Apesar do “ismo”, somado à Tropicália por um grupo de intelectuais,⁹³ com um manifesto criado por Nelson Motta de forma gozadora, não era essa a idéia de Gil e Caetano na experimentação que faziam. A proposta era universalizar a música brasileira, admitir as influências externas, em especial do rock, do *iê-iê-iê* dos Beatles e promover a inclusão da guitarra, o que já vinha acontecendo na Jovem Guarda, de forma não crítica. Antes do “batismo” do movimento, os dois compositores chamavam seus experimentos de “som universal”, ou “som livre”.⁹⁴

⁹⁰ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70*. Op. Cit., pp. 63-64.

⁹¹ GABEIRA, Fernando. “Depoimento”. In *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 73.

⁹² Como, por exemplo, a busca de uma “identidade nacional” ou pelo “genuinamente brasileiro”, tal como teria acontecido no movimento modernista de 1922. Essa é a proposta do debate organizado em outubro de 1997 na UNB, “Tropicalismo: a explosão e seus estilos”.

⁹³ Entre eles, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl, Arnaldo Jabor, Luís Carlos Barreto e Nelson Motta. Chamar o movimento de *Tropicalismo* partiu da canção *Tropicália*, já batizada com esse nome por sugestão do fotógrafo Luis Carlos Barreto, a partir da mostra de Hélio Oiticica, batizada com o mesmo nome, no MAM.

⁹⁴ Cf. CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

A marcha de 17 de julho de 1967 em defesa da música brasileira promovida por Elis Regina e que ficou conhecida como “passeata contra as guitarras” foi, na visão do jornalista Carlos Calado, uma estratégia de marketing contra o sucesso que o programa da Jovem Guarda estava fazendo na televisão, “roubando o público” do programa *O Fino da Bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues. É importante lembrar que Gilberto Gil, que também compartilhara dos ideais do CPC algum tempo antes, participa dessa passeata muito mais por se sentir em dívida com a amiga Elis Regina do que por concordar com os motivos do movimento. Caetano não participou, convencido pelos argumentos de Nara Leão, que também se recusou a aderir: para a cantora, afirma Calado, “o que estava em jogo não era o aparente conflito ideológico entre a MPB e o iê-iê-iê, mas sim a queda da audiência de um programa de TV e o consequente prejuízo para os envolvidos, os artistas e a emissora”.⁹⁵ Nara Leão teria afirmado, assistindo a passeata com Caetano: “Isso aí é um horror! Parece manifestação do Partido Integralista. É fascismo mesmo!”.⁹⁶

É difícil acreditarmos na observação, tanto no livro de Calado quanto em *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, de que o compositor desconhecia os movimentos contraculturais se, por outro lado, estava muito atento à música que vinha da Inglaterra e nos Estados Unidos. Os Beatles foram decisivos naquele momento e eram, inclusive, a grande referência dos Mutantes. Penso que talvez Caetano desconhecasse os movimentos estudantis internacionais ligados à contracultura – mas não *as ideias*.

⁹⁵ CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. Op. Cit., p. 108.

⁹⁶ Id., *ibid.*, p. 109.

Carlos Calado conta que *É proibido proibir* foi uma canção composta por insistência de Guilherme Araújo, empresário de Caetano Veloso, que mostrou para este uma foto de uma pichação nos muros de Paris, do Maio de 68, na revista Manchete. No entanto, se de fato os tropicalistas desconheciam os movimentos que ocorriam no mundo todo, acaba fazendo sentido a afirmação do poeta Waly Salomão para Heloísa Buarque de Hollanda: “Eu não me considero elemento da contracultura no Brasil, porque me considero um dos inventores dela. Era uma experiência genuína, mas ao mesmo tempo uma máscara para a gente se movimentar”.⁹⁷

O desprendimento de uma identidade cristalizada, o questionamento da moral “pequeno-burguesa”, assim como as críticas contundentes àqueles que se recusavam a aceitar as referências externas podem ser encontradas nas letras das canções e nas poesias dessa geração de artistas, que é o que passaremos a analisar agora. Versando ou não sobre temas da contracultura, ou seja, a proposta de uma revolução comportamental, as letras e poesias apresentam um forte posicionamento ético e estético desses músicos e poetas.

O primeiro marco é certamente “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso.⁹⁸ Composta especialmente para o festival da TV Record em 67, a letra da canção traz recortes cinematográficos com sobreposições de imagens do universo pop, além de apontar para a negação de uma identidade:

*Caminhando contra o vento
Sem lenço sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou*

⁹⁷ SALOMÃO, Waly apud HOLLANDA, Heloísa Buarque. “O Destino dos Bons Rios”. In *Jornal do Brasil – Caderno B*. Rio de Janeiro, 14/05/1983.

⁹⁸ “Alegria, Alegria” (Caetano Veloso). Gravação de Caetano no LP *Caetano Veloso* (Philips/1967).

*O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em Cardinales bonitas
Eu vou*

*Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes pernas bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot*

*O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia?
Eu vou*

*Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou*

Por que não? Por que não?

*Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço sem documento
Eu vou*

*Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou*

*Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome sem telefone
No coração do Brasil*

*Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou*

*Sem lenço sem documento
Nada no bolso ou nas mãos*

*Eu quero seguir vivendo amor
Eu vou*

Por que não? Por que não?

A frase *nada no bolso ou nas mãos* é uma citação de *As Palavras*, autobiografia de Jean-Paul Sartre (nada no bolso e nada nas mãos), mas era também a postura adotada pelos *hippies*, que se recusavam ao consumismo e às identificações nesse período.⁹⁹ O despojamento material, a abertura do coração, e a atitude radical deste grupo contrastavam com os novos comportamentos voltados para o consumo que se evidenciavam no país da modernização.

“Alegria Alegria” ficou em 3º lugar no Festival da Record, o que causou grande irritação aos “emepebistas”: além do arranjo com guitarras, Caetano era acusado pela esquerda radical de alienado e imperialista, por trechos como “*Eu tomo uma coca-cola, ela pensa em casamento*”, “*ou “Por entre fotos e nomes / sem livros e sem fuzil / sem fome e sem telefone / no coração do Brasil*” – uma canção pacifista em tempos de guerrilha era inaceitável.

Não me parece ter sido gratuito o enxerto de Geraldo Vandré em “Pra não dizer que não falei das flores”,¹⁰⁰ canção que conclama à luta armada e à “revolução proletária”, inscrita no Festival Internacional da Canção (FIC), da Rede Globo de Televisão no ano seguinte: “*Pelos campos há fome / em grandes plantações / pelas ruas marchando indecisos cordões / ainda fazem da flor seu mais forte refrão / e acreditam nas flores vencendo o canhão*” – o trecho parece responder à canção do ex-amigo Caetano, que romperia com Vandré em 1968.

⁹⁹ CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. Op. Cit., p. 120.

¹⁰⁰ “Pra não dizer que não falei das flores” (Geraldo Vandré). Gravação de Geraldo Vandré no Compacto Simples SMCS-209 (Som Maior/1968).

Sobre essa questão da revolução proletária e do posicionamento dos tropicalistas, outra canção que chama a atenção é “Classe Operária”, de Tom Zé, gravada num show de 1984. Falando de si mesmo em terceira pessoa, o compositor ironiza o discurso patriacarlita da esquerda engajada:¹⁰¹

*Sobe no palco o cantor engajado Tom Zé
que vai defender a classe operária,
Salvar a classe operária e cantar o que é bom para a classe operária.
Nenhum operário foi consultado
não há nenhum operário no palco
talvez nem mesmo na platéia,
mas Tom Zé sabe o que é bom para os operários.
Os operários que se calem,
que procurem seu lugar, com sua ignorância,
porque Tom Zé e seus amigos
estão falando do dia que virá
e na felicidade dos operários.
Se continuarem assim,
todos os operários vão ser demitidos,
talvez até presos,
porque ficam atrapalhando
Tom Zé e o seu público, que estão cuidando
do paraíso da classe operária.
Distante e bondoso, Deus cuida de suas ovelhas,
mesmo que elas não entendam seus desígnios.
E assim, depois de determinar
qual é a política conveniente para a classe operária,
Tom Zé e o seu público se sentem reconfortados e felizes
e com o sentimento de culpa aliviado.*

¹⁰¹ “Classe Operária” (Tom Zé). Gravada ao vivo no Teatro Lira Paulistana em 1984, lançada no CD *Jardim da Política*. (Independente/1998)

Essa postura cômica e irônica contra a esquerda radical também será adotada posteriormente, nos anos 1980, pelo conjunto Língua de Trapo, na Vanguarda Paulista,¹⁰² em especial na canção “Deusdédi”:¹⁰³

Acho que foi num dia de São João Batista que conheci Deusdédi¹⁰⁴
Nesse tempo eu já era Marxexista e ela ainda ia em discoteque
Tentei de tudo, até lavagem cerebral, meu saco tá que não guenta
Mas nem o Pinochet é tão radicar. Êta muiézinha lazarenta
Igual Deusdédi, juro por Deus, não existe
A marvada só lê Capricho e livro da Agatha Christie
Além do mais é metida a grã-fina, adora homem com
Fedor de gasolina que sina, que sina,
Em veis de ela estudá os pobrema da guerrilha urbana
só quer saber de escutar música americana estrambólica
Também, a mãe é da liga das Senhoras Católicas
E o bode véio do pai é da Opus Dei
Não sei, não sei
Como é que eu vou sair dessa enrascada?
Só se eu pegar o pai e mãe da danada e fazer papér de fachistão:
vendar os óios e carcá fogo num paredão
Só que eu tô ficando cheio de fole, virando um caboclo de coração mole
No lugar de apoiar a luta armada, fico fazendo verso pra namorada
Mas pra encurtar o caso, que nós aqui temo prauzo prá terminar vamo cantar)

*Se o nosso amor for logo, logo pras cucuia
A curpa é tua Deusdédi*

¹⁰² A Vanguarda Paulista não foi um movimento musical, a exemplo de outros movimentos ocorridos na música brasileira, como a Bossa Nova ou o Tropicalismo. Foi uma denominação dada pela imprensa de São Paulo para a grande variedade e turbulência musical que ocorriam na cidade de São Paulo no final dos anos 1970 e início dos 1980. Caracterizava-se pela estética experimentalista, pela busca de novos caminhos dentro da Música Popular Brasileira, pela produção independente e pela intensa colaboração interpessoal dos músicos das diversas tendências, tendo como centro agregador o Teatro Lira Paulistana, onde a maioria dos integrantes se apresentou. No entanto é possível, em meu entender, traçar suas referências ainda no interior do movimento Tropicalista, com Tom Zé, os Mutantes e Rogério Duprat e, no início dos anos 1970 com a música experimental de Walter Franco e também pelo grupo precursor do punk brasileiro de rock humor, o Joelho de Porco. Dentre os nomes mais conhecidos da Vanguarda Paulista destaco Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, Itamar Assumpção, os grupos RUMO (liderado por Luiz Tatit), Língua de Trapo e o Premeditando o Breque (Premê).

¹⁰³ “Deusdédi” (Carlos Melo). Gravada pelo Língua de Trapo no LP *Como é bom ser punk* (RGE/1985).

¹⁰⁴ Destaco que essa parte da canção é narrada, daí a não utilização do itálico na canção. Essa forma será adotada em outras canções no texto.

*Enquanto eu falo o tempo todo em Che Guevara
Ocê frequenta o "Tamatete"
Se o meu partido desconfiar qu'eu te namoro, virge, porca miséria
Vamo passar toda nossa Lua-de-Mel quebrando gelo na Sibéria
Não pude, não pude
Não pude ir jantar com você no Maquesude
Ocê só pensa em champanhe, caviar e noutros produtos chiques
Esquece sempre que o seu futuro noivo é do Partido Bolchevique
Tem certos dias que me dá um nó na garganta
Daqueles bem morfético
Porque você rejeita o materialismo dialético
Não pude, não pude
Não pude ir jantar com você no Maquesude*

Alice Ruiz também questionou, em versos, a arte panfletária:

*se eu fizer poesia
com tua miséria
ainda te falta pão
pra mim não¹⁰⁵*

E Leminski:

*en la lucha de clases
todas las armas son buenas
piedras
noches
poemas¹⁰⁶*

No FIC de 1968, Caetano Veloso questionava o desejo de poder, ao ser duramente vaiado pelo público, em peso na torcida pela canção de Vandrê, antes mesmo de conseguir apresentar a canção “É proibido proibir”:

¹⁰⁵ RUIZ, Alice. *Navalhanaliga*. Op. Cit.

¹⁰⁶ LEMINSKI, Paulo apud HOLLANDA, Heloísa Buarque; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia Jovem – Anos 70*. São Paulo: Editora Abril, 1982.

*Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? (..) São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. (..) Mas que juventude é essa? (..) Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? (..) Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. (..) O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira.(..) Se vocês forem.. se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos!.*¹⁰⁷

Essa contestação contra o *desejo de poder* marcou profundamente parte da juventude e dos artistas tropicalistas nesse período. Para Deleuze, o Maio de 68 foi definitivo inclusive nas preocupações de Foucault:

*Há sim uma radicalização [...] antes Foucault tinha analisado sobretudo formas, agora ele passa às relações de força subjacentes às formas. Salta para dentro do informe, de um elemento que ele mesmo chama de “microfísico”.*¹⁰⁸

Aqui no Brasil, a moral e os costumes da classe média foram duramente criticados em diversas canções, que apontavam ainda o profundo conflito entre as gerações naquele momento, como “Mamãe Coragem”¹⁰⁹ (“*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 / Mamãe, mamãe, não chore / Eu quero, eu posso, eu quis, eu*

¹⁰⁷ “É Proibido Proibir” (Caetano Veloso). Lançada em compacto pela Philips em 1968, de um lado trazia a gravação da canção e do outro o protesto de Caetano Veloso na segunda semi-final.

¹⁰⁸ DELEUZE, Gilles. Conversações. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 130.

¹⁰⁹ “Mamãe Coragem” (Caetano Veloso e Torquato Neto). Gravação de Gal Costa no LP *Tropicália ou Panis et Circenses*” (Philips/1968).

fiz / Mamãe, seja feliz”), “Eles”¹¹⁰ (*“Em volta da mesa / Longe do quintal / A vida começa / No ponto final / Eles têm certeza / Do bem e do mal / Falam com franqueza / Do bem e do mal / Crêem na existência do bem e do mal (..)/ Alegres ou tristes / São todos felizes durante o Natal”*), “Panis et Circenses”¹¹¹ (*“Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer”*), “Ele falava nisso todo dia”¹¹² (*“Ele falava nisso todo dia / A herança, a segurança, a garantia / Pra mulher, para a filhinha, pra família / Falava nisso todo dia”*), “Ai de mim Copacabana”¹¹³ (*“Nossos filhos nosso fusca / Nossa boutique na Augusta / O Ford Galaxie, o medo / De não ter um Ford Galaxie”*), “Com a boca no mundo”¹¹⁴ (*“Quantas vezes eles vão me perguntar / Se eu não faço nada a não ser cantar, / Quantas vezes, eles vão me responder / Que não há saída a não ser morrer!”*).

Essa crítica é radicalizada por poetas como Paulo Leminski, em “Verdura”¹¹⁵ (*“De repente vendi meus filhos / pra uma família americana / eles tem carro, eles tem grana / eles tem casa e a grama é bacana / só assim eles podem voltar / e pegar um sol em Copacabana”*) ou Pedro Laje, poeta carioca, em “Traquinagem” (*“Como papai passou muito mal a noite / resolvemos matá-lo”*)¹¹⁶.

¹¹⁰ “Eles” (Gilberto Gil e Caetano Veloso). Gravação de Caetano Veloso no LP *Caetano Veloso* (Philips/1967).

¹¹¹ “Panis et Circenses” (Gilberto Gil e Caetano Veloso). Gravada pelos Mutantes no LP *Tropicália ou Panis et Circenses*” (Philips/1968).

¹¹² “Ele falava nisso todo dia” (Gilberto Gil). Gravação de Gil e os Mutantes no LP *Gilberto Gil* (Philips/1968).

¹¹³ “Ai de mim Copacabana” (Caetano Veloso e Torquato Neto). Gravação de Caetano Veloso no Compacto Simples 365.236 (Philips/1968)

¹¹⁴ “Com a boca no mundo” (Luís Sérgio Carlini, Lee Marcucci e Rita Lee). Gravação de Rita Lee & Tutti Furtti no LP *Entradas e Bandeiras* (Som Livre/1976)

¹¹⁵ “Verdura” (Paulo Leminski). Gravação de Caetano Veloso no LP *Outras Palavras* (Polygram/1981)

¹¹⁶ LAJE, Pedro apud HOLLANDA, Heloísa Buarque; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia Jovem – Anos 70*. Op. Cit.

As explosões da sexualidade, do amor livre e do casamento aberto aparecem em canções como “Ave Lúcifer”¹¹⁷ (“*As maçãs envolvem os corpos nus / Nesse rio que corre / Em veias mansas / Dentro de mim*”), “O Seu Amor”¹¹⁸ (“*O seu amor / Ame-o e deixe-o / Livre para amar (..) / Ir aonde quiser (..) / O seu amor / Ame-o e deixe-o brincar / Ame-o e deixe-o correr / Ame-o e deixe-o cansar / Ame-o e deixe-o dormir em paz / O seu amor / Ame-o e deixe-o / Ser o que ele é*”), “Pai e Mãe”¹¹⁹ (“*Eu passei muito tempo / Aprendendo a beijar / Outros homens / Como beijo o meu pai*”), “Perigosa”¹²⁰ (“*Sei que eu sou bonita e gostosa / E sei que você me olha e me quer / Eu sou uma fera de pele macia / Cuidado garoto, eu sou perigosa / Eu tenho um veneno no doce da boca / Eu tenho um demônio guardado no peito / Eu tenho uma faca no brilho dos olhos / Eu tenho uma louca dentro de mim*”) ou em “Sandra” (“*Amarradão na torre dá pra ir pro mundo inteiro / E onde quer que eu vá no mundo, vejo a minha torre / É só balançar / Que a corda me leva de volta pra ela: / Oh, Sandra*”).

O casamento aberto foi um dos temas da contracultura que foram pensando na poesia de Alice Ruiz. Essa discussão começou a acontecer entre ela e Paulo no final dos anos 1970: os amigos Gilberto Gil e Caetano Veloso já tinham aberto o casamento, mas o casal só toma essa decisão em 1980. O relacionamento com outras pessoas, estando ainda em um casamento, é percebido por Alice como uma ruptura. Ela percebe que não consegue não se envolver para tamanha intimidade:

¹¹⁷ “Ave Lúcifer” (Arnaldo Dias Baptista, Rita Lee Jones e Elcio Decário). Gravada pelos Mutantes no LP *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (Polydor/1970).

¹¹⁸ “O Seu Amor” (Gilberto Gil). Gravação de Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa e Caetano Veloso no LP *Doces Bárbaros* (Phonogram/1976).

¹¹⁹ “Pai e Mãe” (Gilberto Gil). Gravação de Gilberto Gil no LP *Refazenda* (Philips/1975).

*de novo
volto para meu amigo
trago um novo gosto
outra língua
terra estranha*

*volto aos poucos
para meu amigo
só que agora
já não trago
a alma comigo*

*gesto antigo
volto
de repente
para meu amigo
sou outra
outro é meu amigo*¹²¹

As drogas e a “loucura”, a dissolução do eu, a estética, a gíria e os conflitos que caracterizaram essa geração também são temas de muitos poemas e canções, como “Vapor Barato”¹²² (*“Oh, sim, eu estou tão cansado / Mas não pra dizer / Que eu não acredito mais em você / Com minhas calças vermelhas / Meu casaco de general / Cheio de anéis / Vou descendo por todas as ruas / E vou tomar aquele velho navio / Eu não preciso de muito dinheiro / (Graças a Deus)”*); “Balada do Louco”¹²³ (*“Dizem que sou louco / Por pensar assim / Se eu sou muito louco / Por eu ser feliz / Mais louco é quem me diz / Que não é feliz, não é feliz (..) / Eu juro que é melhor / Não ser um normal / Se eu posso pensar / Que Deus sou eu”*), “Ando

¹²⁰ “Perigosa” (Rita Lee, Roberto de Carvalho e Nelson Motta). Gravação de As Frenéticas no LP *Frenéticas* (WEA/1979)

¹²¹ Poema sem título. In: RUIZ, Alice. *Paixão Xama Paixão*. Curitiba: Edição da Autora, 1983, s/n.

¹²² “Vapor Barato” (Jards Macalé e Waly Salomão). Gravação de Gal Costa no LP *FA-TAL – Gal a Todo Vapor* (Philips/1971)

¹²³ “Balada do Louco”. Gravada pelos Mutantes no LP *Mutantes e Seus Cometas no País dos Baurets* (Polydor/1972)

Meio Desligado”¹²⁴ (*“Ando meio desligado / Eu nem sinto meus pés no chão”*); “Olho de Lince”¹²⁵ (*“Quem fala que sou esquisito hermético / É porque não dou sopa estou sempre elétrico / Nada que se aproxima nada me é estranho / Fulano sicrano e beltrano / Seja pedra seja planta seja bicho seja humano / Quando quero saber o que ocorre a minha volta / Ligo a tomada abro a janela escancaro a porta / Experimento tudo nunca me iludo”*) e “Movimento dos Barcos”¹²⁶ (*“É impossível levar um barco sem temporais / E suportar a vida como um momento além do cais / Que passa ao largo do nosso corpo / Não quero ficar dando adeus / As coisas passando, eu quero / É passar com elas, eu quero / E não deixar nada mais / Do que as cinzas de um cigarro / E a marca de um abraço no seu corpo / Não, não sou eu quem vai ficar no porto / Chorando, não / Lamentando o eterno movimento / Movimento dos barcos, movimento”*).

Em “Cidadão-Cidadã”, canção que é citada por Alice em um de seus artigos, Jorge Mautner questionava não só os poderes e as patrulhas ideológicas como também a invenção da raça e do determinismo sexual:¹²⁷

*Assim como é natural o vôo da borboleta
Assim como falta uma mão no maneta
Assim como não acho nada de anormal
No fato de você ser trocaletra
Acho que se deve ser diferente
E não como toda a gente
Mas igualmente ser gente*

¹²⁴ “Ando Meio Desligado” (Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias). Gravada pelos Mutantes no LP *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (Polydor/1970).

¹²⁵ “Olho de Lince” (Jards Macalé e Waly Salomão). Gravação de Jards Macalé no CD *Real Grandeza* (Biscoito Fino/2005)

¹²⁶ “Movimento dos Barcos” (Jards Macalé e Capinan). Gravação de Jards Macalé no LP *Jards Macalé* (Philips/1972)

¹²⁷ “Cidadão-Cidadã” (Nelson Jacobina e Jorge Mautner). Gravação de Jorge Mautner com participação especial de Caetano Veloso no LP *Bomba de Estrelas* (WEA/1981)

*Como toda essa gente
Deste país continente, e de todo o planeta
Assim como é lindo o pirata apesar de ser perneta
Com uma mão segurando a mão do grumete
E com a outra a luneta
Dizendo é natural que os anjos do juízo final toquem trombeta*

E vieram pelos espaços os anjos do senhor
E desceram como pára-quedas azuis e transparentes
No meio do campo de batalha
Que era televisionado vinte e cinco horas
Por dia, via satélite, a cores
E no meio dos horrores
Tocaram suas trombetas
E derrubaram a muralha de Jericó
Quem, quem, quem a não ser o som
Poderia derrubar a muralha dos ódios
Dos preconceitos, das intolerâncias
Das tiranias, das ditaduras
Dos totalitarismos, das patrulhas ideológicas
E do nazismo universal?

*Acho que todo cidadão
Ou cidadã
Deve ter possibilidades de felicidades
Do tamanho de um super Maracanã
E deve e pode ser azul, negro ou cinza
Sorridente ou ranzinza
Verde, amarelo e da cor vermelha
Deve-se somente ser e não temer viver
Com o que der e vier na nossa telha
Vivamos em paz
Porque tanto faz
Gostar de coelho
Ou de coelha...*

Percebe-se na canção o incitamento às diferenças em sua positividade, o apelo pela paz instigado pela triste experiência das guerras televisionadas, como a do Vietnã com os Estados Unidos nos anos de 1960 e 70 e a do Afeganistão com a União Soviética. No texto falado, Mautner aponta os fascismos que tanto incomodavam essa juventude, incluindo as patrulhas ideológicas e todas as formas

de coerção. Cantando, ele aponta para os absurdos das construções culturais e, de forma ainda inédita na canção brasileira, retira o plural universal masculino ao visualizar que as possibilidades de felicidade existem para todos: cidadãos e cidadãs.

Gilberto Gil, em entrevista recente,¹²⁸ concedida a Rodrigo Faour, autor do livro *História Sexual da MPB*,¹²⁹ num programa com o mesmo título para o Canal Brasil, em que o autor discutia a homossexualidade na MPB, deixou claro que não era essa sua idéia quando compôs *Superhomem – a canção*,¹³⁰ em 1979. Vejamos a letra:

*Um dia
Vivi a ilusão de que ser homem bastaria
Que o mundo masculino tudo me daria
Do que eu quisesse ter*

*Que nada
Minha porção mulher, que até então se resguardara
É a porção melhor que trago em mim agora
É que me faz viver*

*Quem dera
Pudesse todo homem compreender, oh, mãe, quem dera
Ser o verão o apogeu da primavera
E só por ela ser*

*Quem sabe
O Superhomem venha nos restituir a glória
Mudando como um deus o curso da história
Por causa da mulher*

¹²⁸ Essa entrevista foi ao ar no primeiro semestre de 2010.

¹²⁹ FAOUR, Rodrigo. *História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

¹³⁰ “Superhomem – a canção” (Gilberto Gil). Gravação de Gilberto Gil no LP *Realce* (WEA/1979)

Faour viu nessa letra sugestões de uma relação homossexual, mas Gil afirmou que pensava muito além de uma identidade sexual quando compôs a canção. Contou que nessa época se perguntava se se poderia pensar hierarquicamente os dois sexos quando todos os humanos eram metade homem (o pai) e metade mulher (a mãe) em sua constituição biológica. Por que, na soma dos cromossomos x e y , alguém poderia se dizer menos mulher do que homem, já que todo ser humano é a soma exata de seus pais?

Para Hollanda, com a contracultura, o desbunde, o rock, a liberação sexual, as drogas e as propostas anarquistas somados à descrença em relação à direita (fascista e consumista), à esquerda (com seu projeto de “tomar o poder”) e ao socialismo instituído nos países comunistas (que também se mostravam tão totalitários quanto as ditaduras), começa a delinear-se o desinteresse pela política em suas formas institucionais conhecidas, trazendo uma mudança no foco e nas preocupações desses grupos, um “remapeamento da realidade”.¹³¹ A identificação desloca-se do povo para as minorias, para a negação de todas as formas de poder: entre pais e filhos, negros e brancos, homens e mulheres, hetero e homossexuais. A negação da ciência como “verdade universal” e a valorização do autoconhecimento, seja com a utilização da terapia ou do misticismo, é o que passa a interessar e a “fazer a cabeça” desse grupo.

É nesse momento pós-tropicalista, somado à contracultura, que a poesia, fragmentada pelo movimento, se transforma na procura do *outro*. E é onde o conflito entre as gerações se acirra, porque mesmo se referenciando e optando também por signos da geração de seus pais, mesmo considerando que em outros momentos

¹³¹ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70*. Op. Cit., p. 75.

muitos daqueles signos já haviam despontado, como nota Irene Cardoso,¹³² as mudanças nos costumes foram muito profundas. Relendo seu passado, Alice entende que foi nesse ingresso para os anos de 1970 que as coisas começaram a fazer sentido:

[..]a coisa da contracultura pra mim foi fundamental na forma como eu conduzi minha vida naqueles anos, como conduzi meu casamento, como conduzi minha relação com os amigos, como eu conduzi minha relação com o consumo.. até hoje eu não compro a prazo, por exemplo. Até hoje eu não aceito esse sistema que te obriga a ficar preso a um emprego cumprindo horário, a um papel, a cargos, coisas que não somos nós [risadas, apontando para nós duas], por conta de um cartão de crédito que você está sempre jogando pra frente o dinheiro que você vai gastar, portanto, que você é obrigado a ganhar. E eu até hoje me recuso a isso. E por conta disso eu pude viver daquilo que eu amo fazer, que é a poesia.¹³³

No início dos anos de 1970, Alice começa a aprofundar-se nos estudos feministas e a escrever artigos para jornais e revistas. Olhando para aquele tempo, reflete:

E, como tudo para mim vira palavra, eu comecei a escrever as conclusões a que chegava. E publiquei uma série de ensaios na época sobre a condição da mulher, sobre os estudos que eu fazia da condição da mulher.¹³⁴

¹³² CARDOSO, Irene. “A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança”. Op. Cit.

¹³³ Entrevista concedida em São Paulo, em 11 de abril de 2006.

¹³⁴ Id., ibid.

Os artigos de Alice, nesse período, são marcados pela percepção de que a cultura era masculina, e que tudo o que se dizia como referente à mulher ou sobre a mulher trazia o peso dessa cultura à qual ela mesma não sentia pertencer.

Para Heloísa Buarque de Hollanda, novas reflexões são colocadas na poesia tropicalista - o poeta é um guerreiro, e a poesia só se torna possível a partir da transformação pessoal desse guerreiro em suas relações com o sistema: a linguagem atua dentro dele e se opõe violentamente contra a ordem estabelecida. A autora nos mostra como nesse momento acontece uma transformação, *um ponto de passagem* da sensibilidade erudita para uma nova forma, na qual o *pop*, a bissexualidade e as drogas se entrecruzam numa sensibilidade anárquica.¹³⁵ A fragmentação do real experimentada pelos poetas faz com que a cultura (saber e técnica) seja redimensionada pela loucura (percepção fragmentária).¹³⁶ “O binômio Arte/Sociedade começa a se confundir com uma postura vitalista que definirá o binômio Arte/Vida. Mais do que um procedimento literário, a fragmentação, nesse grupo, é um sentimento de mundo, uma forma de comportamento”.¹³⁷

A poesia pós-tropicalista, lembra a autora, se distingue da postura das vanguardas e da espontaneidade da produção marginal por sua injeção anárquica no construtivismo, por sua dualidade marcante e pela intervenção comportamental. Outro aspecto importante a se destacar nos poetas pós-tropicalistas, é que seu experimentalismo vem marcado pela vivência e pela procura de uma coerência entre produção intelectual e opção existencial. Visualmente, suas publicações são

¹³⁵ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70*. Op. Cit., p. 86.

¹³⁶ Id. *ibid.*, p. 88.

¹³⁷ Id., *ibid.*, p. 90.

esmeradas no aspecto gráfico, ao contrário da produção em mimeógrafo e artesanal da poesia marginal.

Seguindo a *viagem* de Heloísa Buarque, chegamos finalmente à geração poética dos anos 1970, chamada de “Marginal”, “Novíssima Poesia” ou simplesmente “Poesia dos Anos 1970”. A autora não deixa de anotar seu constrangimento ao tentar rotular a tamanha diversidade dessa nova poesia, constrangimento que também sentem os poetas dessa geração ao perceberem o denominador comum para tantas experiências diferenciadas.

Com os anos 1970, as artes sofrem o que Heloísa chama de “segundo golpe”: a entrada da indústria cultural e a política do Estado para financiamento das manifestações de caráter nacional – a cultura se transforma em mercadoria com padrões “internacionais”, sofrendo profunda normatização. O fenômeno já citado de uma hegemonia cultural de esquerda ainda era a tônica no momento, e serão os herdeiros do Cinema Novo os primeiros beneficiários da política cultural do Estado.

Um novo público consumidor forma-se em torno desse “mercado cultural politizado”, tido como resistência ao regime militar. No entanto, ainda referenciada pela contracultura, essa nova geração de poetas se coloca como resistência à normatização. Os autores assumem a venda e a produção artesanal de seus livros, que passam a ser comercializados em bares, praças, cinemas e esquinas das capitais.

Essa poesia se caracteriza pela consolidação do binômio Arte/Vida e a valorização do presente, do *aqui e agora*, sem ter o futuro como referência. A recusa às formas estabelecidas de conhecimento e a atitude antiintelectual são, para a

autora, outra forma de representar o mundo, “sinal de uma crítica mais ampla à ciência, à técnica e à noção de progresso”.¹³⁸

O cotidiano transforma-se em arte, e a forma, descrita pela autora, dessa geração captar situações no momento em que estão sendo vividos, sentidos ou experimentados, diz muito sobre a criação poética de Alice Ruiz. O trabalho da poeta traz referências tanto da contracultura e do tropicalismo como também da poesia concreta na utilização das palavras como materialidade, mas é também, a meu ver, profundamente marcado pelo seu engajamento no feminismo como articulista em jornais, como veremos no capítulo 2.

1.2. “Nothing to blues”¹³⁹: a canção no feminino

*Por sete séculos eu fui
Escrava devotada de um mandarim
Trançava ouro em seus bigodes, seus pagodes
Forrava sua cama de cetim*

*Regava suas flores de cristal
Bordava rouxinóis em seu jardim
E agora, com a queda do Império
Falando sério
O que será de mim?*

“O mandarim” (Jussi Campelo)¹⁴⁰

¹³⁸ Id. *ibid.*, pp. 111-112.

¹³⁹ Trecho do poema sem título “nothing to lose / nothing to choose / nothing to blues”. In: RUIZ, Alice. *Paixão Xama Paixão*. Op. cit, s/n.

¹⁴⁰ “O mandarim” (Jussi Campelo). Gravação de Cida Moreyra no LP *Cida Moreyra* (Continental/1986)

A música popular já nasceu sob suspeita no Brasil, e se para os homens do início do século XX canção popular era sinônimo de vadiagem,¹⁴¹ o ingresso das mulheres nesse campo foi muito difícil e acompanhado de profundas suspeitas sobre a “integridade moral” das que se aventuraram.¹⁴² Se na literatura e na poesia as mulheres levaram anos para obterem algum reconhecimento,¹⁴³ na canção, e em especial na canção popular, eram completamente desconhecidas, com a honrosa exceção de Chiquinha Gonzaga, que sofreu preconceitos durante toda sua carreira. Mesmo como cantoras, as mulheres só “aparecem” a partir dos anos de 1920. Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano contam que no início daquele século,

*[...] se os cantores eram escassos, inexistente era o naipe das cantoras. A rigor, não há no Brasil uma só cantora popular de sucesso antes da década de 1920. Deve-ser o fato, simplesmente, à não existência desse tipo de atividade profissional em nossa sociedade machista de então. O que havia eram atrizes do teatro musicado que às vezes gravavam. As exceções seriam talvez as duas moças que, no suplemento inicial de discos da Casa Edison, aparecem cerimoniosamente tratadas como Srta. Odete e Srta. Consuelo. Sobre essas moças, as primeiras brasileiras a gravarem, tem-se apenas uma informação biográfica: eram senhoritas.*¹⁴⁴

No texto acima, ao mesmo tempo em que os autores denunciam a inexistência de informações sobre as duas primeiras cantoras, ao citarem as atrizes do teatro, não dão por sua vez qualquer informação sobre essas mulheres, que se

¹⁴¹ O cantor e compositor Almirante, parceiro de Noel Rosa, conta o exemplo de Braguinha (Carlos Braga), que ficou conhecido por seu pseudônimo de João de Barro durante toda sua vida por ser de família tradicional, por “não querer arrastar seu nome para o campo ainda malvisto da música popular brasileira”. ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 44.

¹⁴³ Cf. TELLES, Norma. “Escritoras, escritas, escrituras”. In: *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, UNESP, 1997.

¹⁴⁴ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957*, p. 18.

cantavam eram também cantoras. Desta forma, eles repetem a omissão que denunciavam. Se já sabemos que as mulheres desaparecem no plural masculino de “cantores do período” e também em “compositores do período”, a produção bibliográfica sobre a história da música brasileira também é fortemente marcada pelo apagamento da experiência feminina, só lembrada eventualmente por suas intérpretes e sempre em relação ao universo masculino que as cercava e cerceava.

Em *Um teto todo seu*, publicado em 1928, Virgínia Woolf notava que o reconhecimento da competência feminina em artes tradicionalmente masculinas era sempre algo a ser perseguido, destacando como a maior dificuldade estava especialmente no campo da música:

*Haveria sempre aquela afirmativa – você não pode fazer isto, você é incapaz de fazer aquilo – contra a qual protestar e ser superada. Provavelmente, para uma romancista, esse germe já não surte grande efeito, pois tem havido mulheres romancistas de mérito, mas, para as pintoras, isso deve trazer ainda algum tormento; e para as musicistas, imagino, é ainda hoje ativo e venenoso ao extremo. (...) abrindo um livro sobre música, temos as mesmas palavras novamente usadas neste ano da graça de 1928, sobre mulheres que tentam escrever música. “Sobre a srta. Germaine Tailleferre, pode-se apenas repetir a máxima do Dr. Johnson sobre as mulheres pregadoras, transposta em termos de música: ‘Senhor, a composição de uma mulher é como o andar de um cachorro sobre as patas traseiras. Não é bem-feita, mas já surpreende constatar-se que de qualquer modo foi feita’.” Com que exatidão a história se repete...*¹⁴⁵

Dentro da composição popular no Brasil, em pelo menos dois textos, escritos por Pedro Alexandre Sanches, da *Folha de São Paulo*, o crítico musical “cria” um vácuo entre a produção musical de Chiquinha Gonzaga, no início dos anos

¹⁴⁵ WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Op. Cit., pp.67-68.

de 1860, até os anos de 1950, com as composições de Dolores Duran e Maysa. Em 1996, falando sobre cantores e cantoras, ele escreve no caderno “Mais!”:

Com escassas exceções - Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran, Maysa -, a composição no Brasil foi um ofício levado a cabo pelos homens até que a guerrilheira Rita Lee viesse cravar novos rumos.

Foi ela quem abriu alas para que passassem Baby Consuelo -a mais completa simbiose de rock e samba que este país produziu- nos 70, Angela RoRo, Marina Lima e Paula Toller nos 80, Fernanda Abreu e Zélia Duncan nos 90. E o mercado não faz restrições contra a aventura feminina de compor. "Registros à Meia-Voz", de Marina, chega às 70 mil cópias em menos de um mês; "Intimidade", de Zélia, a 90 mil, em igual período.¹⁴⁶

O crítico poderia ter dito apenas “escassas exceções”, mas ao nomear as três primeiras efetua uma operação de redução completa: entende-se que depois de Chiquinha Gonzaga, vieram somente Dolores e Maysa.

Em 2001, numa reportagem que trazia o resultado de uma enquete elaborada pelo caderno “Ilustrada” da *Folha de São Paulo*, sobre as músicas mais apreciadas da MPB, ele afirma:

Não sobrou muito para a ala feminina de compositores na enquete das músicas mais apreciadas da MPB. Rita Lee comparece isolada na 11ª posição (empatada com o bamba do samba Cartola) entre os autores mais lembrados.

Bem atrás (no tempo e na lista), Chiquinha Gonzaga e Dolores Duran empatam, com apenas quatro votos cada. Maysa, precursora da presença feminina na MPB moderna com Dolores, foi esquecida.

¹⁴⁶ SANCHES, Pedro Alexandre. "A conquista do paraíso". In: *Caderno Mais!* da *Folha de São Paulo*, domingo, 22 de dezembro de 1996.

Seria machismo ou sinal de que as mulheres são mesmo menos ativas como autoras de canção popular? ¹⁴⁷

Indagadas pelos autores da reportagem sobre esta questão, Rita Lee responde:

As mulheres são quantitativamente menos presentes em muitas áreas. Começamos a botar nossas asinhas de fora recentemente, enquanto o patriarcado existe há séculos [...] Chiquinha Gonzaga era do tempo em que os varões diziam: “Música é coisa para homem”. Dolores Duran era do tempo em que os caras falavam: “Mulher compositora é puta”. Eu sou do tempo em que o clube do Bolinha dizia: “Para fazer rock tem que ter culhão”. Cássia Eller é do tempo em que dizem: “Precisa ser mulher-macho para fazer música igual a homem”. Minha neta será do tempo em que vão dizer: “Só mesmo uma mulher para fazer música tão boa”. ¹⁴⁸

e Paula Toller arremata:

Não sou pequeninha, não tenho mãe chamada Paula nem uso esse apelido, mas sempre me chamam de Paulinha. É Paulinha Toller e Fernandinha Abreu. Pergunte se existe Robertinho Frejat. Dá preguiça, mas se falo dizem que é mau humor [...] Deve ser preguiça, as pessoas esquecem mesmo. Há muito homem na música, ficar com mulherzinha deve ser mais difícil. É lógico que há machismo, é questão de maioria, de quorum. ¹⁴⁹

Esses comentários de Pedro Sanches me causaram estranhamento: sabemos que as mulheres das classes burguesas e aristocráticas tinham a

¹⁴⁷ SANCHES, Pedro Alexandre. "Mulheres ficam marginalizadas". In: *Caderno Ilustrada da Folha de São Paulo*, sexta-feira, 18 de maio de 2001.

¹⁴⁸ LEE, Rita apud SANCHES, Pedro Alexandre. Id. Ibid.

¹⁴⁹ TOLLER, Paula apud SANCHES, Pedro Alexandre. Id. Ibid.

aprendizagem musical do piano entre os ofícios permitidos, é muito difícil acreditar que se tornaram somente intérpretes. Chiquinha Gonzaga é o exemplo disso. Quantas outras mulheres compositoras desconhecemos ainda hoje? Se Alice Ruiz, já nos anos de 1960 ainda precisava esconder seus versos, quantas belas canções podem ter se perdido nas gavetas e armários das ocultas compositoras brasileiras?

A historiadora Michelle Perrot escreve sobre as mulheres compositoras em seu livro, *Minha História das Mulheres*:

E a música?

Aí se acumulam obstáculos. Por parte das famílias, para começar [...]. O pai de Félix e Fanny Mendelssohn, igualmente dotados, escreve a esta última, em 1820, a respeito da música: “É possível que, para ele, a música venha a ser uma profissão, enquanto, para você, não será mais do que um ornamento”.

Pior ainda quando as desaprovações vêm do marido ou do companheiro. Clara Schumann se sacrifica por Robert; Alma Mahler por Gustav. Durante o noivado, Gustav lhe pedira explicitamente renunciar à música. “Como é que você imagina um casal de compositores? Você já pensou a que ponto uma rivalidade tão estranha se tornará necessariamente ridícula? [...] Que você seja aquela de que preciso, [...] minha esposa e não minha colega, isso sim, está certo.”¹⁵⁰

Perrot está falando de compositoras de música clássica, e se fizermos um levantamento no Brasil, perceberemos que mais de cem anos depois as mulheres ainda eram submetidas a esses obstáculos, inclusive na canção popular. Foram muitas as cantoras e compositoras que desistiram de sua carreira artística para cuidar da família e do casamento. Cito algumas delas que se tornaram muito conhecidas em seu tempo de atuação: Aurora Miranda, Celly Campelo, Leny Eversong e Wanda Sá,

¹⁵⁰ PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. Op.cit., 2007, pp. 104-105.

que antes de se casar estava formando uma sólida carreira no exterior, e só voltou a cantar profissionalmente recentemente, depois da separação do compositor Edu Lobo.

Intrigada com as afirmações do crítico da *Folha de São Paulo*, fiz um rápido levantamento e encontrei várias compositoras no vácuo criado por ele, entre elas Carmen Miranda, com duas canções suas gravadas nos anos de 1930, uma delas, intitulada “Os home implica comigo” em parceria com o mestre Pixinguinha.¹⁵¹

*Meu Deus, eu já não posso mais
Viver assim
Com esses home implicando
Por causa de mim*

*Eles gosta da gente
Eu já sei por que é
É porque eles não pode
Vivê sem muíé*

*Eu não gosto dos home
Porque eles são ruim
Quarquê coisa que eu faço
Eles falam de mim*

*Eles pensa que eu sou dessas
Garotas de arengação
Mas estão muito enganado
Comigo não violão!*

Somente duas canções encontradas do maior fenômeno musical brasileiro dos anos de 1930, mas é muito provável que existissem outras. E é notável o comentário de Ruy Castro em sua biografia sobre essa canção:

*Foi também a Victor que tornou Carmen “parceira” de Pixinguinha no samba “Os home implica comigo” – a idéia da letra pode ter sido dela, mas os versos tortos tinham todos os cacoetes de Josué.*¹⁵²

Castro coloca em dúvida a capacidade de Carmen como compositora, sem duvidar em seu livro, no entanto, que ela cria e define uma forma única de interpretação da música popular brasileira a partir de seu trabalho. A própria letra de Carmen pode responder ao autor: sempre a implicância, sempre a incapacidade da criação para as mulheres. Isso também se repete com a compositora pernambucana Almira Castilho, autora de vários sucessos a partir dos anos de 1950 que foram gravados por seu marido, Jackson do Pandeiro. Almira compôs a letra de “Chiclete com Banana”, musicada por Gordurinha e gravada pela primeira vez em 1958.¹⁵³ Essa canção foi considerada por Gilberto Gil como precursora do Tropicalismo, tendo sido gravada também por ele:

*Eu só ponho bip-bop
No meu samba
Quando Tio Sam tocar o tamborim
Quando ele pegar no pandeiro
E no zabumba
Quando ele entender
Que o samba não é rumba
Aí eu vou misturar
Miami com Copacabana
Chicletes eu misturo com banana
E o meu samba vai ficar assim
Quero ver a grande confusão*

¹⁵¹ "Os home implica comigo" (Pixinguinha e Carmen Miranda). Gravação de Carmen Miranda em 78 RPM 33.331-a (Victor/1930)

¹⁵² O autor se refere ao compositor Josué de Barros, de quem Carmen Miranda gravou várias canções. CASTRO, Ruy. Carmen – uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras. 2005, p. 63.

¹⁵³ "Chiclete com Banana" (Gordurinha e Almira Castilho). Gravação de Odete Amaral no 78 RPM 258-a (Polydor/1958).

*É o samba-rock, meu irmão
É, mas em compensação
Eu quero ver o boogie-woogie
De pandeiro e violão
Eu quero ver o tio Sam de frigideira
Numa batucada brasileira*

Almira sempre teve essa parceria questionada: a afirmação era de que a letra era de Jackson, mas que ele registrara em nome da esposa, o que foi desmentido por seu biógrafo.¹⁵⁴ No entanto, no verbete de Jackson do Pandeiro, do Dicionário Cravo Albin de MPB, consta a seguinte informação:

*Em 1959, [Jackson do Pandeiro] gravou a marcha "Quem não chora não mama", de Paquito e Romeu Gentil. No mesmo ano, gravou outro samba, **de sua parceria** com Gordurinha, "Chiclete com banana", que se tornaria um de seus maiores sucessos e que seria regravação posteriormente por Gilberto Gil.¹⁵⁵*

Não existe um verbete sobre Almira, e mais uma vez uma compositora “desaparece”.

Outros nomes importantes que destaco desse primeiro levantamento “entre” Chiquinha Gonzaga e Maysa, são Marília Batista, parceira de Noel Rosa nos anos de 1930 e autora de sambas de breque gravados por Moreira da Silva e Aracy de Almeida; Dilú Mello, autora do clássico “Fiz a cama na varanda” e Lina Pesce, autora de grandes sucessos nos anos de 1950.

Marília Batista foi parceira de Noel Rosa em pelo menos duas canções, “Balão apagado” e “João Teimoso”. De família tradicional carioca, conheceu o

¹⁵⁴ Cf. MOURA, Fernando. *Jackson do Pandeiro - o Rei do Ritmo*. São Paulo, Editora 34, 2001.

¹⁵⁵ Cf. Instituto Cravo Albin [UFRJ]: <http://www.dicionariompb.com.br/jackson-do-pandeiro/dados-artisticos>

compositor aos quatorze anos, de quem se tornou amiga, intérprete e parceira. No samba de breque “Menina fricote”, gravado por Aracy de Almeida,¹⁵⁶ Marília mostrava humor e genialidade musical que em nada ficava a dever a Noel. Este samba, como os de Assis Valente já citados, brinca também com a influência dos estrangeirismos na canção popular e nos costumes cariocas da alta sociedade dos anos de 1930 e 40:

*Não sei que doença deu na Risoleta
Que agora só gosta de ouvir opereta
Cheia de prosa, cheia de orgulho
Cheia de chiquê
E faz fricote como o quê
Não canta mais samba
Só quer imitar Lucienne Boyer
Parle moi d'amour
Só quer l'argent, l'argent toujours
Ela não sabe nem ler
E já quer gastar o francês
E diz que despreza
Quem só fala português*

*Essa Risoleta está muito mudada
Está cheia de pose
Pra ser elegante
Ela diz que o bastante
É usar bois de rose
Quelque chose bois de rose?
Ela diz pra mim
Que quando está gripada
Não faz atchim não
Porque não fica bem
Em vez de atchim, ela faz acthem
Diz que o au-au é le chien*

*Não sei que doença deu na Risoleta
Que agora só gosta de ouvir opereta
Cheia de prosa, cheia de orgulho*

¹⁵⁶ "Menina fricote" (Marília Batista e Henrique Batista). Gravação de Aracy de Almeida no 78 RPM 34.647-a (Victor/1940).

*Cheia de chiquê
E faz fricote como o quê
Não canta mais samba
Só quer imitar Lucienne Boyer
Parle moi d'amour
Só quer l'argent, l'argent toujours
Ela não sabe nem ler
E já quer gastar o francês
E diz que despreza
Quem só fala português*

*Não sai dos cassinos
Perdendo dinheiro, perdendo l'argent
Se acaso me encontra
Me pede emprestado
Diz que é minha fã
Mas eu lhe digo até amanhã
Mas eu já lhe disse
Nerusca, menina
Não venha pra aqui
A me chamar de très jolie
Eu não sou mon chéri
E língua estrangeira
Eu nunca entendi
Larga essa papa de oui*

Também nos anos 1940, a maranhense Dilú Mello foi autora da música de um dos grandes clássicos da música brasileira, “Fiz a cama na varanda”, com letra de Ovídio Chaves:¹⁵⁷

*Fiz a cama na varanda me deitei pensando em ti
Deu um vento na roseira ai meus cuidados
Que do sono me esqueci*

*Menina, minha menina
Ai não faças assim como eu*

¹⁵⁷ “Fiz a cama na varanda” (Dilú Mello e Ovídio Chaves). Gravação de Dilú Mello no 78 RPM 15.126-a (Continental/1944)

*Que vivo morta de pena
Porque ninguém me escolheu*

*Fiz a cama na varanda me esqueci do cobertor
Deu um vento na roseira ai meus cuidados
Me cobriu toda de flor*

*Lá detrás daquele morro tem um pé de amor perfeito
Eu vivo louca à procura, ai meus cuidados
De um pobre amor sem defeitos*

Outra bela canção da musicista foi “Meu Cariri”, gravada pela primeira vez em 1953, pelo Trio Orixá, mas tendo se tornado muito conhecida nacionalmente na interpretação de Clara Nunes, em 1973:¹⁵⁸

*No meu Cariri
quando a chuva não vem
não fica lá ninguém
somente Deus ajuda
se não vier do céu
chuva que nos acuda
macambira morre
chique-chique seca
juriti se muda*

*Se meu Deus der um jeito
de chover todo ano
se acaba o desengano
o meu viver lá é certo
o meu Cariri
pode se ver de perto
quanta boniteza
pois a natureza
é um paraíso aberto*

¹⁵⁸ “Meu Cariri” (Dilú Mello e Rosil Cavalcanti). Gravação de Clara Nunes no LP *Clara Nunes* (Odeon/1973)

A paulistana Lina Pesce foi outra grande compositora já atuante no final dos anos 1920, quando teve a valsa “Crepúsculo” gravada por Gastão Formenti na Odeon. Em 1942, fez sucesso com o choro “Bem-te-vi atrevido”, que recebeu, no mesmo ano, gravação da pianista norte-americana Ethel Smith e gravações posteriores na França, Inglaterra e Itália, entre outros países. No entanto, reforçando o “desaparecimento” das compositoras, Hermeto Pascoal apresentou esse choro num programa da TV Cultura como sendo de Pixinguinha.¹⁵⁹ Lina Pesce foi compositora e pianista atuante até o final dos anos 1960, tendo entre seus intérpretes nomes como Carolina Cardoso de Menezes, Altamiro Carrilho, Elizeth Cardoso e Dolores Duran.

Também vale lembrar que, em 1958, ano da primeira gravação de uma música de Dolores Duran, a cantora e pesquisadora Inezita Barroso gravou um LP apresentando as compositoras Babi de Oliveira, Juracy Silveira, Zica Bér gami, Leyde Olivé e Edvina de Andrade,¹⁶⁰ mostrando que o problema de se imaginar que só Dolores e Maysa surgiram com trabalhos autorais, depois de Chiquinha Gonzaga, era possivelmente pela centralização da indústria fonográfica e da difusão alcançada pelos artistas que atuavam no Rio de Janeiro.

O disco de Inezita traz poucas informações sobre cada uma delas, mas das cinco, a também premiada pintora Zica Bér gami, paulista de Ibatinga, teve sua canção “Lampião de Gás” entoada pelo país inteiro na voz de Inezita, no mesmo ano.¹⁶¹

Lampião de gás

¹⁵⁹ *Programa Ensaio*, 19/12/1990. São Paulo: TV Cultura.

¹⁶⁰ Esse disco, com direção musical de Hervé Cordovil trazia 14 composições das autoras citadas. Inezita Barroso. *Inezita apresenta Babi de Oliveira - Juracy Silveira - Zica Bér gami - Leyde Olivé - Edvina de Andrade* (Copacabana/1958)

¹⁶¹ “Lampião de gás” (Zica Bér gami). Gravação de Inezita Barroso no 78 RPM 5.890 (Copacabana/1958).

*Lampião de gás
Quanta saudade
Você me traz*

*Da sua luzinha verde azulada
Que iluminava a minha janela
Do almofadinha lá na calçada
Palheta branca, calça apertada
Do bilboquê, do diabolô
Me dá foguinho, vai no vizinho
De pular corda, brincar de roda
De benjamim, jagunço e chiquinho*

*Lampião de gás
Lampião de gás
Quanta saudade
Você me traz*

*Do bonde aberto, do carvoeiro
Do vassoureiro, com seu pregão
Da vovozinha, muito branquinha
Fazendo roscas, sequilhos e pão
Da garoinha fria, fininha
Escorregando pela vidraça
Do sabugueiro grande e cheiroso
Lá no quintal da rua da graça*

“Lampião de gás” é uma canção em homenagem a São Paulo, de profunda nostalgia sobre o passado da cidade. Zica Bérigami compôs várias outras canções sobre esse tema, e teve em 1999 um disco tributo gravado pela intérprete Zezé Freitas, e um disco gravado por ela em 2000, intitulada *Salada de Danças*, ambos independentes. Nascida em 1913, a compositora, hoje com 97 anos, é também escritora e uma premiada desenhista com reconhecimento internacional, tendo seu nome citado em livros de pintura sobre os primitivistas.¹⁶²

¹⁶² Cf. o site oficial da compositora em <http://www.zicabergami.com.br/home.htm>



Gravura de Zica Bérigami

Leyde Olivé, mineira de Uberaba, havia sido premiada no começo dos anos de 1950 por sua atuação em um festival de ritmos brasileiros. Em seu disco de 1958, Inezita grava dela o samba “Recado”, com sotaque caipira, com uma letra que mostrava que mesmo nesse tempo, as mulheres casadas não eram tão reclusas como gostariam de pensar seus maridos: ¹⁶³

*Nego
Tu tá granfino com cabelo esticado
Sapato branco, terno de linho engomado
Eu só queria passá perto e num oiá
Pruque eu tenho do meu lado um danado bem iguá
Mas ocê fica de lado a me atentá
Para com esse jeito de que tá me exprementando
Oio espichao, esticado, me assustando
Oia que quem mexe com fogo sai queimado
Não arrepiro o recado*

¹⁶³ "Recado" (Leyde Olivé). Gravação de Inezita Barroso no LP Inezita apresenta Babi de Oliveira - Juracy Silveira - Zica Bérigami - Leyde Olivé - Edvina de Andrade (Copacabana/1958)

*Num só de briga, tu tá prcurando intriga
Meu cabra já tá escolhido
É alinhado, inté parece um dotô
Carinhos, às vez bate, ma'com jeito
E num imprica cos negrinho
Dois tiquinho que me deu Nosso Sinhô
Mas pode ser que um dia eu teja arrevesada, enfezada, mei pancada
E assim quem me agarante o aprocedê
Se ocê num qué com o meu nego se enrascá
Bota os óio proutro lado*

Com exceção de Zica Bérgami, pouco sabemos dos trabalhos ou das histórias das outras compositoras apresentadas por Inezita. A única fonte de referência disponível sobre cada uma delas é a capa desse LP da intérprete.

O caminho para a composição feminina no Brasil foi árduo e lento, e a percepção das diferenças entre os gêneros, em especial, na construção de um eu feminino diferenciado do discurso masculino sobre “o que seríamos” também foi gradual. Os levantamentos apresentados aqui sobre a composição feminina são ainda iniciais, devendo se transformar num projeto de pesquisa futuramente, já que mais do que conhecer as artistas e sua produção, interessa-me também compreender, como com Alice Ruiz, como as compositoras se apropriaram do discurso como acontecimento, apontando para novas possibilidades do feminino: as mulheres, com suas produções musicais, reinventam-se? Ou, em outras palavras, estão incorporando modificações na construção do eu fora do sujeito universal masculino?

Pensando na explosão da composição feminina junto nos anos de 1960 e 70, é importante pensar como viviam as mulheres antes da contracultura e do feminismo, em especial nos anos de 1950, quando se iniciam as gravações de Maysa e Dolores Duran no período do samba-canção. Lembremos da personagem Laura, vivida por Julianne Moore no filme *As Horas*: Laura lê um livro de receitas, repetindo as palavras: “primeiro eu vou te mostrar... como medimos as xícaras”.

“Mamãe, não é tão difícil”, argumenta seu filho de quatro anos, tentando ajudá-la. “Eu sei que não é difícil. Mas é que quero fazer isso para o papai”. “Porque é aniversário dele?”. “Isso mesmo. Estamos fazendo o bolo para mostrar que gostamos dele”. Estranhamento: “Senão ele não vai saber que o amamos?”. Silêncio. Ela olha longamente para o filho e responde: “Isso mesmo.”¹⁶⁴ A cena é o início de uma muda aflição que vai crescendo nos espectadores que não compreendem a agonia da personagem. Ela é casada com um marido amoroso, financeiramente estável, mora numa casa linda, tem um filho bonito e está grávida do segundo. Acompanhando a história de Laura, sentimos a agonia crescer no não dito. Pensa em suicídio. Não, suicídio não é a saída. Descobrimos, no final do filme, que ela abandonou as crianças e o marido e fugiu para o Canadá, onde ficou trabalhando como bibliotecária, sem nunca ter se arrependido por essa escolha.

Laura é uma personagem dos anos de 1950, e como muitas mulheres que viveram naquele tempo, sentia-se estranha e desconfortável naquilo que “deveria” ser-lhe *inato*: o desejo da maternidade, e do cuidado para com marido e filhos. Se uma mulher estranhasse essa *natureza* em si, seria com certeza considerada uma degenerada. Não havia outras opções, a *natureza feminina* já estava “mapeada cientificamente” desde o século XIX.

O regime de domesticação e normatização imposto às mulheres, naqueles anos, foi profundamente marcado pela nítida distinção das identidades sexuais, com especial atenção para a *essência inerente* ao feminino e ao masculino. Em uníssono, os conselhos estampados nos jornais e colunas femininas diziam: “não reclame nunca de falta de atenção ou infidelidades, não atormente seu marido com

¹⁶⁴ DALDRY, Stephen (Direção). DVD *As Horas*. São José, SC: Imagem Filmes, 2002.

futilidades quando ele estiver em casa, – cabe a você, mulher, mostrar-se sempre interessante aos olhos dele, com o risco de perdê-lo sem esse cuidado”.

Em caso de infidelidade, esperava-se que a ira de uma mulher jamais deveria voltar-se contra o marido:

*Toda a revolta, se houvesse, deveria recair sobre a outra, a rival, a amante do marido. A esposa teria de fazer tudo o que estivesse ao seu alcance para sobrepujá-la, de preferência sem enfrentamentos diretos e sim mostrando ao marido que ela, como boa esposa, poderia ser melhor companheira que a outra.*¹⁶⁵

Também na canção popular, a existência de outra mulher na vida de um marido era de responsabilidade da esposa que não cumprira o papel ao qual fora destinada, como mostra o samba-canção “Eu sou a outra”, de Ricardo Galeno. A canção, feita especialmente para a cantora Carmen Costa, que na época era “a outra” na vida do compositor Mirabeau, mostra também a situação da amante, enjeitada pela sociedade – sem nome e mesmo assim difamada, ela é o símbolo da mulher fatal ou degenerada, ligada tão somente à sexualidade “primitiva”:¹⁶⁶

*Ele é casado
Eu sou a outra na vida dele
Que vive qual uma brasa
Por lhe faltar tudo em casa*

*Ele é casado
E eu sou a outra que o mundo difama
Que a vida, ingrata, maltrata
E sem dó, cobre de lama*

¹⁶⁵ BESSANEZI, Carla. “Mulheres dos anos dourados”. In: DEL PRIORE, Mary (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 635.

¹⁶⁶ “Eu sou a outra” (Ricardo Galeno). Gravação de Carmen Costa no 78 RPM 5.108-a (Copacabana/1953)

*Quem me condena
Como se condena uma mulher perdida
Só me vê na vida dele
Mas não o vê na minha vida
Não tenho nome, trago o coração ferido
Mas tenho muito mais classe
Do que quem não soube prender o marido*

Percebem-se, na canção popular desse período, a construção das mulheres de forma binária: anjo ou demônio, uma *ou* outra, raramente múltipla. Esse imaginário da mulher perversa *versus* a mulher santificada fazia parte não só da moral vigente como também era reforçado nas histórias infantis, retransmitidas até hoje: todos se lembram das estórias da bruxa má ou a madrasta maltratando as princesas órfãs, que só podiam contar com seu recato e honra para suportar todo sofrimento em suas vidas. Esse sofrimento seria recompensado no final da história com o amor verdadeiro e o casamento com o príncipe de seus sonhos.

É importante lembrar que o regime de domesticação e normatização imposto às mulheres, nos anos de 1940 e 50, foi profundamente marcado pela nítida distinção dos papéis entre os sexos, com especial atenção para a *essência inerente* ao feminino e ao masculino. Margareth Rago mostra, em *Os Prazeres da Noite* ¹⁶⁷, como a sexualidade feminina foi deslocada, desde o século XIX, pela discursividade médica, bastante misógina. Apontando para as transformações nos modelos de feminilidade, na virada para o século XX no Brasil, a historiadora mostra a emergência da figura da “rainha do lar”, higiênica, asséptica, vigilante, em oposição à figura noturna e sedutora da *femme fatale*. Até a década de 1960, entre os modelos

¹⁶⁷ RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos de sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, pp. 141-164.

da mãe honesta e assexuada e de seu oposto, a prostituta extravagante e ameaçadora, poucos espaços foram deixados para as mulheres.

É nesse cenário bastante restrito, que surgem duas das maiores compositoras brasileiras: Dolores Duran e Maysa. Em comum, as duas amigas compunham, tiveram casamentos brevíssimos e se tornaram as talvez hoje mais lembradas vozes do samba-canção nos anos 1950.

Dolores cantava desde criança para ajudar no orçamento da família. Perdeu o pai muito cedo, casou-se aos 25 anos com o compositor Macedo Neto, separando-se três anos depois. Apesar de ter sido marcada por suas composições e gravações no estilo samba-canção, portanto na rima do amor e dor, Dolores gravou xotes, baiões e sambas, e pouquíssimas de suas próprias canções: “Fim de caso”, “Por causa de você”, “Solidão”, “Não me culpe”, “Prece de Vitalina”, “Minha toada” e “A noite do meu bem”. Todos os seus outros grandes sucessos como compositora foram póstumos e em grande parte formados por letras musicadas após sua morte, como “Ternura Antiga”, “Quem foi” e “O negócio é amar”. Deixou cerca de 40 canções.

Maysa também começou a cantar e a compor muito cedo: com 12 anos, já havia criado as canções “Adeus” e “Marcada”, gravadas no primeiro disco. Ao contrário de Dolores, vinha de uma abastada família de políticos capixabas. Seus pais eram bastante liberais, e foi através das festas em sua casa que conheceu Sílvio Caldas¹⁶⁸, que lhe ensinou a tocar violão. Seu biógrafo, Lira Neto, lembra que o violão era um instrumento muito mal visto na mão das mulheres, que deviam se

¹⁶⁸ Sílvio Caldas foi um famoso compositor e intérprete desde os anos 1930, parceiro de Noel Rosa e Orestes Barbosa, entre muitos outros nomes da música brasileira.

abster ao piano como formação musical – e, aqui lembrando o trecho já citado de Michelle Perrot, mesmo assim, como ornamento.

Ainda no final dos anos 1940, já morando em São Paulo, o escritor conta que Maysa escandalizava a alta sociedade usando calças jeans e camisas de homem amarradas na cintura. Casou-se aos 17 anos com André Matarazzo, de uma das mais ricas famílias industriais de São Paulo, 18 anos mais velho do que ela. Profundamente entediada com a vida de dona de casa, foi incentivada pelo marido a voltar a cantar e a compor. Logo apareceu o convite para gravar o primeiro disco, proposta que foi muito mal aceita por seu marido:

*Diante do entusiasmo de Maysa, André acabaria cedendo [...] Mas, mesmo assim, estabeleceria algumas condições. Ela não poderia se apresentar, de modo algum, como cantora profissional. Não podia ser confundida com uma artista de rádio, o que à época, para as ditas boas famílias, equivalia a ser comparada com uma meretriz.*¹⁶⁹

Também por exigência do marido, o primeiro disco de Maysa saiu apenas com um arranjo de orquídeas na capa, ao invés da imagem da cantora, como era comum nos anos 1950. O nome Matarazzo foi escrito em letras menores e discretas na contracapa, e toda a renda do disco foi revertida para o Hospital do Câncer, como forma de “justificar” o porquê de uma senhora da alta sociedade gravar um disco.

Enquanto Maysa estava casada, era vista como uma excêntrica dama da sociedade paulista com um misto de propósito social e capricho. No entanto, seu trabalho começou a ser ouvido – e comentado. Enquanto durou o casamento com Matarazzo, durou a lua de mel com a imprensa. Mas a cantora se tornou

¹⁶⁹ NETO, Lira. Maysa: só numa multidão de amores. São Paulo, Globo, 2007, p. 63.

excessivamente requisitada, o que levou André a lhe fazer um ultimato, exigindo que ela escolhesse entre o canto e o casamento.¹⁷⁰ Criativa, ela respondeu com a canção “Ouça”, um de seus maiores sucessos:¹⁷¹

*Ouça, vá viver
Sua vida com outro bem
Hoje eu já cansei
De para você não ser ninguém
O passado não foi o bastante
Para lhe convencer
Que o futuro seria bem grande
Só eu e você
Quando a lembrança
Com você for morar
E bem baixinho
De saudade, você chorar
Vai lembrar, que um dia existiu
Um alguém que só carinho pediu
E você, fez questão de não dar
Fez questão de negar*

Maysa deixou claro, na canção, que o ultimato era falta de atenção dele para com ela, algo feito em nome das aparências e dos valores sociais, sem levar em conta seus sentimentos. Separou-se pouco tempo depois – e foi o suficiente para que a imprensa radicalizasse o tom de suas reportagens. Separar-se de um industrial poderoso como André Matarazzo foi um grande escândalo: se cantar não era para moças de boa família, uma moça separada de um tão bom partido seria sempre associada a escândalos. Foi o que aconteceu com ela, que terminou por assumir esse lugar que lhe foi imposto, com várias tentativas de suicídio e porres intermináveis. Essa idéia de se mostrar de fato uma “garota má” também feriu muito a compositora. Mas mais insuportável para ela, era o controle que a sociedade, a

¹⁷⁰ Id. Ibid., p. 83.

¹⁷¹ “Ouça” (Maysa). Gravação de Maysa no LP *Maysa* (RGE/1957)

imprensa e as pessoas em geral tentavam exercer sobre sua vida. Logo no primeiro disco, mostrava que não pretendia ceder às pressões exercidas pela sociedade sobre as mulheres, na canção “Resposta”.¹⁷²

*Ninguém pode calar dentro em mim
Esta chama que não vai passar
É mais forte que eu
E não quero dela me afastar
Eu não posso explicar quando foi
E nem como ela veio
E só digo o que penso
Só faço o que eu gosto
E aquilo que creio
Se alguém não quiser entender
E falar, pois que fale
Eu não vou me importar com a maldade
De quem nada sabe
E se alguém interessa saber
Sou bem feliz assim
Muito mais do que quem já falou
Ou vai falar de mim*

“Resposta” foi regravada em mais dois discos, em 1959 e 1970. Maysa sentia que precisa repetir sempre: *só digo o que penso, só faço o que gosto e aquilo que creio*. Dentro daquilo que a imprensa chamava de loucura, ela tentava uma construção de si num tempo em que a escolha de uma estética da existência não era permitida às mulheres. A compositora assume na canção sua impulsividade e seu descontentamento com as normas e convenções sociais.

Dolores Duran, por outro lado, apontava na canção “Quem sou eu” uma mulher bastante submissa aos controles de seu tempo:¹⁷³

¹⁷² “Resposta” (Maysa). Gravação de Maysa no LP *Convite para Ouvir Maysa* (RGE/1956)

*Se mil vezes você me deixar
E voltar
Eu aceito
Quem sou eu pra dizer o que é
E o que não é direito
Meu amor é sincero
É amor e será sempre assim
Quem sou eu pra querer que você
Goste apenas de mim
Se mil vezes você me trair
Perdoarei
E palavras amargas e tristes
Jamais lhe direi
Sou assim, ai de mim
Sou assim e não posso mudar
Meu amor é mais forte que eu
Meu amor é mais forte que eu
Quem sou eu pra mudar?*

Isso não quer dizer que Dolores concordasse com essa submissão. Em outras canções, a compositora traz mulheres que reagem nas relações amorosas, como em “Fim de Caso”, onde a personagem não agüenta a vida “morna” ao lado de seu companheiro.¹⁷⁴

*Eu desconfio
Que o nosso caso está no hora de acabar
Há um adeus em cada gesto, em cada olhar
Mas nós não temos é coragem de falar*

*Nós já tivemos
A nossa fase de carinho apaixonado
De fazer versos, de viver sempre abraçados
Naquela base do só vou se você for*

¹⁷³ “Quem sou eu?” (J. Ribamar e Dolores Duran). Gravada por Maricene Costa no 78 RPM 10.129-a (RGE/1958)

¹⁷⁴ “Fim de caso” (Dolores Duran). Gravação de Dolores Duran no EP 45 RPM *Dolores Duran no Michel de São Paulo* (Copacabana/1959)

*Mas de repente,
Fomos ficando cada dia mais sozinhos
Embora juntos cada qual tem seu caminho
E já não temos nem coragem de brigar*

*Tenho pensado
E Deus permita que eu esteja errada
Mas eu estou, ah eu estou desconfiada
Que o nosso caso está na hora de acabar*

Em “Prece de Vitalina” aparecem algumas das sujeições impostas às mulheres que deveriam almejar o casamento para assumir seu papel. A canção, que mostra a moça no “desvio” perde toda sua gravidade com a interpretação de Dolores. É um xote muito bem humorado, onde ela brinca entre o canto e a fala.¹⁷⁵

*São José por seu favor
Sem lhe fazer meu criado
Diga aí pra Santo Antônio
Que eu continuo de lado
Em junho de 36
Pedi pra ele um marido
Ou ele tem má vontade
Ou se esqueceu do pedido*

São José, eu sou Lili
Sou filha do véio Sá
Moro aqui em Aracaqui no Estado do Ceará
Aperreie Santo Antônio
Não deixe eu ficar titia
Eu sei que não custa nada
Se custasse eu não pedia!

*Santo Antônio já casou
Encarnação e Carmela
Casou inté Do Socorro
Que é bucho de banguela*

¹⁷⁵ “Prece de Vitalina” (Chico Anysio e Dolores Duran). Gravação de Dolores Duran no LP *Esse Norte é Minha Sorte* (Copacabana/1959)

*Das moças da minha idade
Quem tem pouco tem três filhos
Ó xente, só eu não caso
Danou-se, tô no desvio*

Me vou, tô no desvio
Tô toda desgraçada, eu não agüento mais
Eu não arranjo ninguém, moço!
Danou-se!

Em “O negócio é amar”, letra postumamente musicada por Carlos Lyra, escrita provavelmente durante os anos em que mais produziu suas canções (entre 1952 e 1959) Dolores fazia uma avaliação sobre o amor. Apesar de parecer uma defesa a todas as formas de amar, ela evidencia uma clara crítica à idéia do ciúme como prova de amor e ao discurso do amor romântico:¹⁷⁶

*Tem gente que ama, que vive brigando
E depois que briga acaba voltando
Tem gente que canta porque está amando
Quem não tem amor leva a vida esperando*

*Uns amam pra frente, e nunca se esquecem
Mas são tão pouquinhos que nem aparecem
Tem uns que são fracos, que dão pra beber
Outros fazem samba e adoram sofrer*

*Tem apaixonado que faz serenata
Tem amor de raça e amor vira-lata
Amor com champagne, amor com cachaça
Amor nos iates, nos bancos de praça*

*Tem homem que briga pela bem-amada
Tem mulher maluca que atura porrada
Tem quem ama tanto que até enlouquece
Tem quem dê a vida por quem não merece*

¹⁷⁶ "O negócio é amar" (Carlos Lyra e Dolores Duran). Gravação de Marisa Gata Mansa no LP *Leopardo* (Açaí/1981)

*Amores à vista, amores à prazo
Amor ciumento que só cria caso
Tem gente que jura que não volta mais
Mas jura sabendo que não é capaz*

*Tem gente que escreve até poesia
E rima saudade com hipocrisia
Tem assunto à bessa pra gente falar
Mas não interessa o negócio é amar...*

Dolores morreu em 1959, aos 29 anos. Tinha sérios problemas de saúde que vinham da infância e, segundo Cravo Albin, não se sabe se sua morte foi causada por distúrbios cardíacos ou overdose de barbitúricos.¹⁷⁷ Aquela que teria sido sua última frase ao chegar de manhã em casa, depois de cantar e passar por várias boates, ficou marcada em quase todas as histórias que se conta sobre a compositora: “Não me acorde, estou cansada. Quero dormir até morrer”. Dolores nunca mais acordou.

É interessante notar que se por um lado as formações discursivas colocavam o casamento como o único caminho para a felicidade, a trilha sonora desse período apontava claramente a relação existente entre amor e dor. Claro, poderíamos considerar que como artistas, compositores e intérpretes estavam no “desvio”, como disse Dolores em sua canção. Mas era a trilha sonora consumida por todos os redutos familiares, também. Era o que se ouvia em todas as classes, num tempo em que o rádio, especialmente, tinha amplo alcance, como hoje tem a televisão.

Com as interdições desse tempo, é interessante perceber que Maysa pensou muito essa relação de amor e dor implícita do samba-canção – e em sua vida.

¹⁷⁷ Cf. Instituto Cravo Albin [UFRJ]. <http://www.dicionariompb.com.br>

Se mesmo à revelia de seu tempo ela conseguiu quebrar muitos dos estereótipos sobre as mulheres, esse “destino ao amor” nunca foi resolvido. Maysa buscou incessantemente o amor em sua vida, mas jamais conseguiu manter essas relações. Havia uma espécie de claustrofobia nos relacionamentos que ela não agüentava. Para a compositora, a idéia de felicidade era uma utopia, então ela cantava, em “Felicidade infeliz”:¹⁷⁸

*Felicidade
Deves ser bem infeliz
Andas sempre tão sozinha
Nunca perto de ninguém
Felicidade
Vamos fazer um trato
Manda ao menos teu retrato
Para que eu veja como és
Esteja bem certa porém,
Que o destino bem cedo fará
Com que teu rosto eu
Eu vá esquecer
Felicidade não chores,
Que às vezes é bom
A gente sofrer*

Maysa morreu em um acidente de carro na ponte Rio – Niterói, em 1977. Tinha 40 anos e não estava embriagada, como foi noticiado de imediato.

Se as canções de Dolores e Maysa reforçaram alguns dos estereótipos sobre as mulheres nesse período, não podemos nos esquecer que ambas tentaram se afastar desse mesmo estereótipo em suas vidas. Num pequeno paralelo com a literatura, ao tratar dos romances de Lúcia Miguel Pereira, nos anos 1930, Nádía Gotlib afirma que:

¹⁷⁸ "Felicidade infeliz" (Maysa). Gravação de Maysa no LP *Convite Para Ouvir Maysa n° 2* (RGE/1958)

*A autora denuncia [...] a pressão das convenções de família, a submissão da mulher diante de tal peso e os vícios de uma família aparentemente bem comportada. Não há satisfação pessoal nessas relações convencionais, ou seja, a experiência aparece filtrada pela barreira das regras movidas a hipocrisia de uma sociedade que perdeu o sentido da experiência de sua própria autenticidade. Perdeu-se a própria identidade primitiva, única garantia possível de sobrevivência – diria – criativa e, assim, original.*¹⁷⁹

Talvez seja esse o mesmo ponto em relação ao samba-canção nos anos 1950 – havia ali, em algumas das nas composições de Maysa e Dolores, uma clara denúncia da hipocrisia daqueles tempos. De forma distinta ao samba-canção composto por Lupicínio ou Antônio Maria, percebe-se nas duas compositoras o questionamento das regras e valores ditos femininos naquele período. Ou, como na canção de Ricardo Galeno “só me vê na vida dele, mas não o vê na minha vida”. As mulheres não eram as únicas responsáveis pelo fracasso dos relacionamentos.

O samba-canção entrou em declínio no final dos anos 1950, abrindo espaço para o mais internacional dos movimentos brasileiros, a Bossa Nova. Mas mesmo nela (como também em seguida, na Jovem Guarda), as mulheres ainda eram retratadas como objeto.

Como vimos no item anterior, a grande mudança vem com a contracultura (cujo grande marco foi o ano de 1968, com rebeliões estourando em vários países) e o conseqüente questionamento dos costumes estabelecidos e do “moralismo pequeno-burguês”, que teve, no Brasil, sua melhor representação na Tropicália, no final dos anos 1960, e na poesia jovem dos anos 1970.

¹⁷⁹ GOTLIB, Nádia Battella. “A literatura feita por mulheres no Brasil”. In: BRANDÃO, Izabel e MUZART, Zahidé L. (org.) *Refazendo Nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres: Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003, p. 49.

Duramente criticados pela esquerda marxista, que os chamava de alienados (lembrando que nesse período vivíamos uma recrudescida ditadura militar em quase toda a América Latina), esses jovens acreditavam que o primeiro princípio para a libertação era a liberação dos costumes e da rígida moral burguesa, para eles responsáveis pelas hierarquias e pela busca incessante do poder.

Para as mulheres, a contracultura foi o início de uma grande e nova revolução cultural: com a contestação de todos os tipos de poderes e hierarquias, elas perceberam como poucas vezes antes na história, as imposições e restrições sobre suas vidas, seu corpo, sua vontade e seus desejos. Não eram mulheres, eram reflexos transversos da vontade, do desejo e do discurso masculino.

Da geração de compositoras, a que mais se destacou na contestação das regras vigentes, especialmente em relação às mulheres, foi sem dúvida, Rita Lee. Ela se tornou nacionalmente conhecida ainda em 1967, quando integrava o grupo Os Mutantes, junto com Arnaldo Baptista e Sérgio Dias Baptista, ao acompanhar Gilberto Gil na canção “Domingo no Parque”, defendida no 3º Festival da Música Popular Brasileira da TV Record.

Desde garota, Rita Lee sempre teve preferência pelas brincadeiras proibidas às meninas. Em uma recente biografia em DVD, ela conta que tinha certeza que se alguma coisa era proibida era porque devia ser muito divertida. Cercada por mulheres “por todos os lados”, a mãe, as irmãs, tias e primas, procurava as referências do feminino nas mulheres que desafiavam as estruturas moralistas, como Luz Del Fuego, Elvira Pagã, Pagu e Dercy Gonçalves.¹⁸⁰

¹⁸⁰ LEE, Rita. DVD *Biografitti: Cor de Rosa Choque*. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2007.

Roqueira desde o seu primeiro grupo, formado aos 15 anos, ainda no ginásio, começou a compor em 1966, ouvindo com frequência, por todos os lados, que “para se fazer rock era preciso ter culhão”. E foi por ser mulher o motivo de ter sido expulsa dos Mutantes, quando Arnaldo e Sérgio decidiram partir para o rock progressivo. Os irmãos alegaram que sua voz feminina não servia, e que ela não sabia tocar direito nenhum instrumento.¹⁸¹

Em seu artigo para a *História das Mulheres*, Marcelle Marini nota, a respeito das artes em geral, que:

*A literatura e as artes são frequentemente consideradas domínios femininos: a sua análise prova, pelo contrário [...] que tais domínios estão longe de estar realmente feminizados, e ainda mais de estar nas mãos das mulheres. [...] Obrigados pelas transformações socioeconômicas e socioculturais a tolerar a presença crescente das mulheres neste território, eles [os homens] continuam a considerá-lo como o seu feudo. Consumidoras ou auxiliares, sim; criadoras, não, ou então a título excepcional, dentro de limites rigorosamente definidos, sem nada alterar aos valores ditos comuns, de que o homem, por natureza e/ou por herança histórica, seria o único responsável. A concentração das mulheres em setores considerados inferiores seria apenas o aspecto atual do ostracismo que as atinge, a elas e às suas obras, desde há séculos.*¹⁸²

Em outras palavras, ainda nos dias de hoje as chances de reconhecimento e, principalmente, a perpetuação das obras criadas por mulheres são exceções, ou circunscritas às pessoas que se interessam pelo assunto. De formas similares,

¹⁸¹ Cf. BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*. São Paulo: Panda Books, 2006.

¹⁸² MARINI, Marcelle. “O lugar das mulheres na produção cultural: o exemplo da França”. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (org.) *História das Mulheres V: O Século XX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991. Pp. 352-353.

Virgínia Woolf já dizia o mesmo em *Um teto todo seu* (1928), e Michelle Perrot reafirma a mesma questão em seu recente *Minha História das Mulheres* (2006).

A reafirmação da idéia de que o rock era um espaço masculino, onde as mulheres poderiam aparecer apenas como figurantes, irritou muito a compositora. Rita Lee conta que, para ela, desacatar a autoridade masculina sempre foi o máximo, e resolveu mostrar que o rock tinha “*ovários e úteros*”.¹⁸³

No Brasil, a história do rock, considerado o “mais masculino da canção” foi todo pontuado pela atuação feminina em nossa história musical, o que poucos autores observam. Ainda no tempo do samba-canção, a primeira gravação do gênero no Brasil foi em 1955, quando Nora Ney interpretou “Rock around the clock”, sucesso internacional de Bill Halley. Em seguida, no final dos anos 1950 e início dos 60, Celly Campello se tornou recordista de vendagem do rock (bem comportado, no entanto) aos 15 anos de idade. Cabe notar que seu primeiro compacto, de 1958, trazia duas canções com letra de Celeste Novais, musicadas por Mário Gennari Filho. Wanderléa foi o grande nome feminino na Jovem Guarda, movimento liderado por Roberto Carlos que, no entanto, ainda era bastante sexista. Em seguida, Rita Lee veio com os Mutantes firmar a revolução do rock. Finalmente, o nascimento do pop-rock no Brasil, que dominou os anos 1980, teve como primeiros sucessos as canções gravadas pela voz rouca de Marina Lima, que teve sua primeira canção, “Meu doce amor”, interpretada por Gal Costa em 1977 e lançou seu primeiro disco solo dois anos depois, em 1979.

Em sua biografia sobre Janis Joplin, a historiadora feminista Alice Echols lembra que o *rock’n’roll* era o espaço da agressividade e da sexualidade, portanto

¹⁸³ LEE, Rita. DVD *Biografitti: Cor de Rosa Choque*. Op. Cit., 2007.

inadmissível para as mulheres – a chegada de Janis, em meados dos anos 1960, tornou-se um marco na história do movimento nos Estados Unidos:

*O que faz a rebeldia de Janis ser especialmente notável é que ela estava muito à frente de seu tempo, recusando-se a ser uma boa menina muito antes de a revivificação do feminismo moderno legitimar tal recusa. Em 1967, quando Janis passou a liderar as manchetes, os primeiros grupos de liberação das mulheres ainda não estavam formados, e carreira e família pareciam totalmente irreconciliáveis para as mulheres. E quando se tratava de relações entre homens e mulheres, nem a contracultura era contra de verdade. A luta de Janis teria sido dura o bastante se ela apenas desejasse ser uma cantora pop de sucesso, mas ela também estava tentando cavar seu espaço em uma cultura em que o único papel aceito para uma mulher era o de ser a “patroa” de seu homem.*¹⁸⁴

É notável como podemos substituir Janis por Rita Lee nesse trecho de Echols: Rita também aparece em cena no Brasil em 1967, quando participa com os Mutantes do 3º Festival da Música Popular Brasileira na TV Record, acompanhando Gilberto Gil em “Domingo no Parque”. Seu primeiro disco solo foi gravado em 1970 – *Já estou até vendo / Meu nome brilhando / E o mundo aplaudindo / Ao me ver cantar / Ao me ver passar / I wanna be a star!*, cantava em “Sucesso aqui vou eu [Build up]”.¹⁸⁵

Rita Lee é uma das compositoras brasileiras que mais pensou as relações de gênero em suas composições. Apresentou uma nova mulher, desconhecida para a canção brasileira, uma “*ovelha negra da família que não vai mais voltar*” que revolucionava a relação entre os gêneros. Na canção “Menino bonito”, quem era lindo e não dizia nada era o garoto, uma inversão da idéia da “*moça bonita só de*

¹⁸⁴ ECHOLS, Alice. *Janis Joplin: Uma vida, Uma época*. São Paulo: Global, 2000, p. 13.

¹⁸⁵ “Sucesso aqui vou eu [Build Up]” (Rita Lee e Arnaldo Baptista). Gravação de Rita Lee no LP *Build Up* (Polydor/1970)

boca fechada”, tão comum nas canções masculinas. E, dessa vez, quem não podia ficar era a mulher (e, pensando em Adoniran com o “Trem das onze”, nem era por causa da mãe...):¹⁸⁶

*Lindo, e eu me sinto enfeitiçada
Correndo perigo
Seu olhar é simplesmente lindo
Mas também não diz mais nada
Menino bonito*

*E então quero olhar você
E depois ir embora
Sem dizer o porquê
Eu sou cigana
Basta olhar pra você*

Rita conta que é a partir do final dos anos 1970 que de fato suas canções escancaram os tabus que pesavam sobre as mulheres, especialmente com a composição de “Cor de rosa choque”.¹⁸⁷ Essa canção foi ouvida no país inteiro, por ter se tornado o tema de abertura da “TV Mulher”, programa matinal da Rede Globo apresentado por Marília Gabriela que colocava, entre outros diversos assuntos, a sexualidade feminina como tema de discussão, no quadro da então sexóloga Marta Suplicy.

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

Por isso não provoque

¹⁸⁶ "Menino bonito" (Rita Lee). Gravação de Rita Lee no LP *Atrás do Porto Tem Uma Cidade* (Philips/1974)

¹⁸⁷ “Cor de rosa choque” (Roberto de Carvalho e Rita Lee). Gravação de Rita Lee no LP *Rita Lee e Roberto de Carvalho* (Som Livre/1982)

*É cor de rosa-choque
Não provoque
É cor de rosa-choque*

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

*Por isso não provoque
É cor de rosa-choque*

A canção foi inicialmente vetada pela censura do regime militar, por causa do trecho “Mulher é bicho esquisito, todo mês sangra”. Henrique Bartsch, autor de uma deliciosa biografia romanceada sobre Rita Lee, conta que:

Rita explicou para a famigerada dona Solange Hernandez, diretora do Departamento de Censura, que isso realmente acontecia com todas as mulheres fora da menopausa, e se isso era subversão de valores, que a menstruação fosse extinguida do Brasil. O Departamento de Censura cuidava dos caminhos da moral e dos bons costumes na época da ditadura militar brasileira, ou seja, cortavam tudo que não gostavam ou não entendiam nas artes em geral. Contra esse argumento, a música foi liberada.¹⁸⁸

Em relação à letra de “Cor de rosa choque”, é interessante observar que as “dondocas” não se extinguíram, mas se transformaram e proliferaram com o avanço rizomático (no sentido deleuziano) da sociedade de consumo. Sobre elas, Rita afirma, nos dias de hoje, que “as peruas pensam que elas conhecem o feminino,

¹⁸⁸ BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*. Op. Cit., p. 170.

[...] mas estão na ilusão, Maia do feminino, elas não conhecem as cavernas [...] e os homens só conhecem Maia, o superficial do feminino”.¹⁸⁹

Apesar de afirmar que essa quebra de tabus se inicia no final dos anos 1970, Rita já havia composto anos antes muitas canções que não só apontavam os machismos que ainda eram muitos, como também trazia a reinvenção do feminino e a crítica à mulher normatizada, como em “Agora é moda”¹⁹⁰ (“*agora é moda chauvinista pra ser homem*”), “Elvira Pagã”¹⁹¹ (“*Todos os homens desse nosso planeta / pensam que mulher é tal e qual um capeta / conta a história que Eva inventou a maçã / moça bonita só de boca fechada, menina feia, um travesseiro na cara / dona de casa só é bom no café da manhã*”), “Esse tal de Roque Enrow”¹⁹² (“*Ela não quer ser tratada, doutor / e não pensa no futuro / minha filha está solteira, doutor / ela agora está na sala / com esse tal de Roque Enrow*”), “Fonte da Juventude”¹⁹³ (“*Quanto mais a mulher jura / gostar de homem erudito / tanto mais ela procura / um tipo burro e bonito*”) e “Luz Del Fuego”¹⁹⁴ (“*Eu hoje represento a loucura / mais o que você quiser / tudo que você vê sair da boca / de uma grande mulher*”), só para citar algumas delas.

A questão feminista se torna de fato tema importante na obra da compositora a partir dos anos 1980. Rita canta as “dondocas”, Cinderelas, feministas, as mulheres da extrema esquerda e as da extrema direita. Todas as

¹⁸⁹ LEE, Rita. DVD Biografitti: Cor de Rosa Choque. Op. Cit., 2007.

¹⁹⁰ “Agora é moda” (Rita Lee e Lee Marcucci). Gravação de Rita Lee & Tutti Frutti no LP *Babilônia* (Som Livre/1978)

¹⁹¹ “Elvira Pagã” (Roberto de Carvalho e Rita Lee). Gravação de Rita Lee no LP *Rita Lee* (Som Livre/1979)

¹⁹² “Esse tal de Roque Enrow” (Rita Lee e Paulo Coelho). Gravação de Rita Lee & Tutti Frutti no LP *Fruto Proibido* (Som Livre/1975)

¹⁹³ “Fonte da Juventude” (Rita Lee). Gravação de Frenéticas no LP *Frenéticas* (WEA/1977)

¹⁹⁴ “Luz Del Fuego” (Rita Lee). Gravação de Rita Lee & Tutti Frutti no LP *Fruto Proibido* (Som Livre/1975)

passeiam de forma múltipla em suas composições. Em “Todas as mulheres do mundo”, a compositora homenageia todas as mulheres, retomando a questão amorosa – não importa o tipo da mulher, todas querem ser amadas. E todas são loucas, feito Leila Diniz.¹⁹⁵

*Elas querem é poder!
Mães assassinas, filhas de Maria
Polícias femininas, nazijudias
Gatas gatunas, kengas no cio
Esposas drogadas, tadinhas, mal pagas
Toda mulher quer ser amada
Toda mulher quer ser feliz
Toda mulher se faz de coitada
Toda mulher é meio Leila Diniz*

*Garotas de Ipanema, minas de Minas
Loiras, morenas, messalinas
Santas sinistras, ministras malvadas
Imeldas, Evitas, Beneditas estupradas
Toda mulher quer ser amada
Toda mulher quer ser feliz
Toda mulher se faz de coitada
Toda mulher é meio Leila Diniz*

*Paquitas de pacote, Xuxas em crise
Macacas de auditório, velhas atrizes
Patroas babacas, empregadas mandonas
Madonnas na cama, Dianas corneadas
Toda mulher quer ser amada
Toda mulher quer ser feliz
Toda mulher se faz de coitada
Toda mulher é meio Leila Diniz*

*Socialites plebéias, rainhas decadentes
Manecas alcéias, enfermeiras doentes
Madrastas malditas, super-homem sapatas
Irmãs La Dulce beaidetificadas
Toda mulher quer ser amada
Toda mulher quer ser feliz*

¹⁹⁵ “Todas as mulheres do mundo” (Rita Lee). Gravação de Rita Lee no CD *Rita Lee* (Som Livre/1993)

*Toda mulher se faz de coitada
Toda mulher é meio Leila Diniz*

Claro que podemos aqui nos perguntar se “toda” mulher se faz de coitada. Rita sugere aqui a utilização de artifícios por parte de *todas* as mulheres, o que é um exagero. Mas ela também diz, em sua *Biografitti*, que “Toda mulher é louca. Sendo mulher eu escancaro os tabus, mas não revelo os mistérios” e “Todo homem é bobo [...] Eles nunca vão entender o véu de Ísis”¹⁹⁶. Minha impressão é que Rita enxerga um feminino imperceptível aos homens que, como já citei anteriormente, somente reconheceriam Maia, a ilusão.

Na canção “Pagu”, musicada por Zélia Duncan, Rita Lee faz homenagem explícita não só à escritora e militante comunista Patrícia Galvão como a todas as mulheres que se rebelaram contra as normatizações, afirmando que ser *uma* é para as mulheres sinônimo de multiplicidade, ao mesmo tempo em que desfaz a universalização implícita na canção anterior:¹⁹⁷

*Mexo remexo na inquisição
Só quem já morreu na fogueira
Sabe o que é ser carvão
Eu sou pau pra toda obra
Deus da asas à minha cobra
Minha força não é bruta
Não sou freira nem sou puta
Nem toda feiticeira é corcunda
Nem toda brasileira é bunda
Meu peito não é de silicone
Sou mais macho que muito "home"*

Sou a rainha do meu tanque

¹⁹⁶ LEE, Rita. DVD *Biografitti: Cor de Rosa Choque*. Op. Cit., 2007.

¹⁹⁷ “Pagu” (Zélia Duncan e Rita Lee). Gravação de Rita Lee com participação especial de Zélia Duncan no CD *3001* (Universal Music/2000)

*Sou Pagu indignada no palanque
Fama de porra-louca, tudo bem
Minha mãe é Maria Ninguém
Não sou atriz-modelo-dançarina
Meu buraco é mais em cima
Nem toda feiticeira é corcunda
Nem toda brasileira é bunda
Meu peito não é de silicone
Sou mais macho que muito "home"*

Uma mistura de todas as mulheres, uma homenagem às milhares de mulheres perseguidas na inquisição, a Pagu de Rita Lee escapa das normatizações do corpo, de comportamento, não tem um *patrimônio* (*minha mãe é Maria Ninguém*), é a mulher múltipla que sobe no palanque, trabalha o dia todo, cuida da casa, tem uma carreira: *pau pra toda obra*.

Ainda nos anos 1970, a compositora Sueli Costa¹⁹⁸, numa entrevista à jornalista Ana Maria Bahiana, contou sobre a incredulidade e os preconceitos que ainda existiam no meio artístico, quando indagada sobre o que sentia sendo mulher e compositora:

Vai ver que isso até influenciou as pessoas naquela época em que eu não conseguia nada. Não sei. Pode ser. Era muito estranho. Uns não acreditavam. O Grisolli foi um que estranhou: “Como é? Uma mulher compositora?”. Outros me achavam um bicho estranho. Queriam me fazer assim um produto exótico. Mulher compondo música é mesmo muito estranho. Não existe, não é? Não tem quase ninguém. Estranho isso. No começo me doía, me incomodava. Eu sentia, bem, que era tratada... sabe como é... teve um cara aí de uma gravadora que queria me dar uns uísques... fazer uma transa... e depois ver se ia gravar... Essas coisas... eu estranhei no começo... fiquei quente de ódio. Mas é como a Joyce disse. ‘Mulher não é

¹⁹⁸ Sueli Costa começou sua carreira artística em 1961, mas o reconhecimento como compositora só aconteceu dez anos depois. É autora de grandes sucessos como “Face a face” e “Jura secreta”, gravadas por Simone, e “Primeiro jornal”, gravada por Elis Regina, entre muitas outras canções.

*considerada para nada. Vai ser considerada na música?’ E é uma coisa tão tola, no fundo.*¹⁹⁹

Sueli Costa tornou-se conhecida no início dos anos 1970, depois que Maria Bethânia gravou canções suas em shows e LPs, como “Assombrações”, “Encouraçado” e “Demoníaca”, entre muitas outras. Mas seu nome se projeta mesmo a partir de 1975, quando “Coração ateu”, interpretada por Maria Bethânia, é incluída na trilha original da novela Gabriela, e a canção “Dentro de mim mora um anjo” (em parceria com o poeta Cacaso) na trilha de “Bravo”, ambas da Rede Globo.

“Coração ateu” não deixa de trazer uma incredulidade feminina com o romantismo. Essa mulher parte, e não chora.²⁰⁰

*O meu coração ateu quase acreditou
Na tua mão que não passou de um leve adeus
Breve pássaro pousado em minha mão
Bateu asas e voou*

*Meu coração por certo tempo passeou
Na madrugada procurando um jardim
Flor amarela, flor de uma longa espera
Logo meu coração ateu*

*Se falo em mim e não em ti
É que nesse momento
Já me despedi
Meu coração ateu
Não chora e não lembra
Parte e vai-se embora*

¹⁹⁹ BAHIANA, Ana Maria. *Nada Será como Antes: MPB Anos 70 - 30 Anos Depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, pp. 221-222.

²⁰⁰ “Coração ateu” (Sueli Costa). Gravação de Maria Bethânia no LP *Gabriela* [Trilha Sonora da Novela da Rede Globo] (Som Livre/1975)

Joyce é outra compositora que já produzia no anos de 1960 – seu primeiro LP foi lançado em 1968 e já trazia algumas composições suas. Mas foi preciso que participasse de um festival na Rede Globo para se tornar finalmente conhecida pelo grande público, em 1980.²⁰¹ Um ano antes, a canção “Essa mulher”, parceria de Joyce com Ana Terra se tornou um grande sucesso na voz de Elis Regina. Precursora da multiplicidade de “Pagu”, a letra de Ana Terra dava voz a uma mulher que era muitas, menina, senhora, santa, devassa – feliz e infeliz. *Natural* para essa mulher é ser tudo ao mesmo tempo, sombra e luz:²⁰²

*De manhã cedo essa senhora se conforma
Bota a mesa, tira o pó, lava a roupa, seca os olhos
Ah, como essa santa não se esquece
De pedir pelas mulheres, pelos filhos, pelo pão
Depois sorri meio sem graça
E abraça aquele homem, aquele mundo que a faz assim feliz*

*De tardezinha essa menina se namora
Se enfeita, se decora, sabe tudo, não faz mal
Ah, como essa coisa é tão bonita
Ser cantora, ser artista, isso tudo é muito bom
E chora tanto de prazer e de agonia
De algum dia, qualquer dia entender de ser feliz*

*De madrugada essa mulher faz tanto estrago
Tira a roupa, faz a cama, vira a mesa, seca o bar
Ah, como essa louca se esquece
Quanto os homens enlouquece nessa boca, nesse chão
Depois parece que acha graça
E agradece ao destino aquilo tudo que a faz tão infeliz*

*Essa menina, essa mulher, essa senhora
Em quem esbarro a toda hora no espelho casual
É feita de sombra e tanta luz
De tanta lama e tanta cruz que acha tudo natural.*

²⁰¹ Joyce participou com a composição “Clareana” no Festival MPB/Shell-80.

²⁰² “Essa mulher” (Joyce e Ana Terra). Gravação de Elis Regina no LP *Elis, Essa Mulher* (WEA/1979).

Se Ana Terra foi absolutamente perfeita em sua interpretação das multiplicidade do feminino, Joyce, uma das nossas maiores musicistas, não teve a mesma felicidade ao tratar o feminino na canção “Mulheres do Brasil”, música e letra suas:²⁰³

*No tempo em que a maçã foi inventada
Antes da pólvora, da roda e do jornal
A mulher passou a ser culpada
Pelos deslizes do pecado original.
Guardiã de todas as virtudes
Santas e megeras, pecadoras e donzelas
Filhas de Maria
Ou deusas lá de Hollywood
São irmãs porque a mãe natureza
Fez todas tão belas.
Oh! Mãe, oh! Mãe
Nossa mãe, abre o teu colo generoso
Parir, gerar, criar e provar
Nosso destino valoroso.
São donas-de-casa
Professoras, bailarinas
Moças operárias, prostitutas meninas
Lá do breu das brumas,
Vem chegando a bandeira
Saúda o povo e pede passagem
A mulher brasileira.*

Nessa homenagem a todas as mulheres, ao afirmar “Parir, gerar, criar e provar nosso destino valoroso”, ela naturaliza novamente o corpo feminino, reduzindo as mulheres ao ato biológico da procriação. É interessante lembrarmos aqui a fala de Sueli Costa, citada anteriormente: apesar de Joyce perceber as dificuldades das mulheres para serem reconhecidas em um campo que até então era tomado pelos homens, ainda assim cometeu esse deslize.

²⁰³ “Mulheres do Brasil” (Joyce). Gravação de Maria Bethânia no LP *Maria* (BMG-Ariola/1988)

Nos anos de 1980, Marina Lima não só contestou o discurso sobre o corpo feminino como, ao se apropriar de “Mesmo que seja eu”, uma canção extremamente machista de Roberto e Erasmo Carlos, transformou-a em discurso da opção pelo amor entre as mulheres no que foi prontamente compreendida. Cantando a canção em seus shows Marina invertia a obviedade da letra ao afirmar de forma irônica que “é... cada **um** de nós precisa... precisa de um homem para chamar de seu”. Ao se colocar como esse “homem”, sem alterar a letra da canção, transforma-a num chamado para que as mulheres percebessem outras possibilidades de amor além do sujeito universal masculino. Igualmente, as mulheres também cantavam, junto com Marina, a letra para outros homens, rompendo as identidades sobre masculino e feminino.²⁰⁴

*Sei que você fez os seus castelos
E sonhou ser salva do dragão
Desilusão meu bem
Quando acordou estava sem ninguém, xi..., xi, sem ninguém?
(Sei!).
Sozinha no silêncio do seu quarto
Procura a espada do seu salvador
E no sonho se desespera
Jamais vai poder livrar você da fera
Da solidão
Com a força do meu canto
Esquento o seu quarto pra secar seu pranto
Aumenta o rádio me dê a mão

Você precisa de um homem pra chamar de seu
Mesmo que esse homem seja eu
Um homem pra chamar de seu
Mesmo que seja eu*

²⁰⁴ "Mesmo que seja eu" (Roberto Carlos e Erasmo Carlos). Gravação de Marina no LP *Fullgás* (Polygram/1984)

É engraçado, lembrar a gravação desta canção por Erasmo Carlos, em 1982. Ao mesmo tempo em que se mostrava uma canção machista, quando cantada por um homem, parecia indicar também um problema de auto-estima desse “macho”, quando entoava “*mesmo que seja eu*” - a inversão (e apropriação) de Marina foi genial.

Da mesma forma, Luhli,²⁰⁵ compositora de sucessos como “O vira” e “Fala”, gravadas pelo grupo Secos & Molhados em seu primeiro disco, também trata da homossexualidade feminina ao contar, na canção “Quase festa”, repleta de sutilezas, a história de uma mulher que depois dos 50 anos se descobre capaz de amar novamente, e dessa vez alguém de seu próprio sexo:²⁰⁶

*De camisola num apartamento
Leão na jaula, janela pro vento
Entre as panelas vê passando o tempo
Quieta, um furacão por dentro, dentro...*

*Dentro o amor é quase festa
Um sopro de beleza
Por trás da armadura
Madura e completa certeza
É chegada a hora de sentar à mesa
E provar a sua própria natureza*

*Lá fora o mundo é desafio
Uma vontade de ajeitar a vida
As ruas fervem de pobreza e cio
O tempo explode na urgência do agora, agora...*

*Agora o amor é quase festa
Um sopro de beleza*

²⁰⁵ Luhli também participou da Vanguarda Paulista em parceria com Lucina, no início dos anos 1980. A dupla compôs em parceria mais de 400 canções, a maior parte delas ainda inédita. Foram e ainda são muito gravadas por Ney Matogrosso, intérprete de canções da dupla como “Bandoleiro”, “Êta, nós”, “Me rói”, “Coração aprisionado” e “Napoleão”, entre outras.

²⁰⁶ “Quase festa” (Luhli). Gravação de Luhli no CD *Luhli* (Atração Fonográfica/2006)

*Por trás da armadura
Madura e completa certeza
É chegada a hora de sentar à mesa
E provar a sua própria natureza*

Percebe-se aqui a diferença do tratamento do “natural” em Luhli e Joyce, na canção “Mulheres do Brasil”, apresentada anteriormente. Luhli utiliza o termo para designar a relação com o próprio sexo, *de sua própria natureza*.

Nessa “natureza” construída discursivamente, a mãe “honesta e assexuada” é a mulher mais valorizada e reconhecida na canção popular. Mulher? O que podemos enxergar nas letras escritas pelos rapazes é que toda mãe é santa e toda mulher é degenerada, logo a mãe não é mulher. A “santa mãezinha”, tal como é retratada nas canções, é virgem como a Virgem Maria, dá a vida pelos filhos, é a imagem do sacrifício. Nesse embate, qualquer mulher será a “outra” na vida de um homem. Toda mulher representa o perigo, como podemos lembrar em canções como “Coração Materno”, de Vicente Celestino, onde a garota pede o coração da mãe do rapaz como prova de amor. Ou em “Mamãe” de Herivelto Martins e David Nasser, a Rainha do Lar condenada ao chinelo na mão e ao avental sujo de ovo, visão que o “menino grande” gostaria de reviver para sempre.

A compositora carioca Fátima Guedes conseguiu subverter essa imagem sacralizada da mãe na canção “Mais uma boca” – enquanto, sem qualquer ilusão ou romantismo, a personagem da canção tem um filho, seu marido é procurado no bar em que se embriaga cotidianamente:²⁰⁷

*Quem de vocês se chama João?
Eu vim avisar, a mulher dele deu a luz
sozinha no barracão.*

²⁰⁷ “Mais uma boca” (Fátima Guedes). Gravação de Fátima Guedes no LP *Fátima Guedes* (EMI-Odeon/1980).

*E bem antes que a dona adormecesse
 o cansaço do seu menino
 pediu que avisasse a um João
 que bebe nesse bar,
 me disse que aqui toda noite
 é que ele se embriaga.
 Quem de vocês se chama esse pai
 que faz que não me escuta?
 É o pai de mais uma boca,
 o pai de mais uma boca.
 Vai correndo ver como ela está feia,
 vai ver como está cansada
 e teve o seu filho sozinha sem chorar, porque
 a dor maior o futuro é quem vai dar.
 A dor maior o futuro é quem vai dar.
 E pode tratar de ir subindo o morro
 que se ela não teve socorro
 quem sabe a sua presença
 devolve a dona uma ponta de esperança.
 Reze a Deus pelo bem dessa criança
 pra que ela não acabe como os outros
 pra que ela não acabe como todos
 pra que ela não acabe como os meus*

A mãe nessa canção sabe que a dor virá na vida de seu filho. E aquela que procura e avisa o pai do nascimento de seu filho torce para que essa criança não termine como os outros, como os dela: a miséria está declarada, do ponto de vista feminino, sem qualquer ilusão.

Em outra composição de Fátima Guedes “A bailarina”, a alegoria é transparente com as “boas moças” que guardavam as tradições da família e os estereótipos femininos:

*Gira a bailarina
 Na caixa de música
 Lívida menina
 Rodando, rodando...
 Num pequeno círculo
 De ouro e de espelho*

*Escrava do delicado
Mecanismo*

*Pálida e suave
Em seu bailado frívolo
Quantas vidas passa
Dançando, dançando...
Com a orgulhosa pose
De uma estirpe distante
Finita num infinito
Narcisismo*

Roda a bailarina

*A sua sina
De tonta
Guardiã de jóias e segredos
De família
Com a roupinha de balé
Com a sapatilha
Relíquia de passar
De mãe pra filha*

*Ela se persegue
Em seu passeio lúdico
Presa na caixinha
Girando, girando, girando...*

Nascida e criada no subúrbio, Fátima Guedes é uma cronista do cotidiano das mulheres. Ao contrário do que nos acostumamos a ouvir, ainda no repertório “santas e devassas”, é interessante percebermos sua sensibilidade ao tratar das mulheres comumente chamadas de vulgares, na canção “Meninas da cidade”:²⁰⁸

*São doze pancadas (doze badaladas)
Sol a pino. A telha vã
esquenta o pó da minha casa*

²⁰⁸ “Meninas da cidade” (Fátima Guedes) Gravação de Fátima Guedes no LP *Fátima Guedes* (Emi-Odeon/1979)

*esquenta a bilha d'água
De tanto que ferve na minha mão
agulha e pano, armas de todo dia
Na minha mão tesouro e fé
e pé na mesma tábua em falso
(destino e pé descalço)
Desde manhã sentada e presa aqui
rasgando as sedas das rainhas
os brancos das donzelas
que no escuro da cidade alguém há de despir
Ninguém verá tão belas
filhas da falsidade
A vila é tão pequena e infeliz sem elas que...
(são doze pancadas), são doze ruelas
que desgraçadamente sempre vão dar
numa mesma praça seca
de noite suspirada,
De noite tão imensamente farta das paixões do dia.
De noite suficientemente larga pras bandalhariças.
Meninas que se vem chegando aqui:
cinturas ainda finas, medir felicidade.
No rosto a marca dos batons
das senhoras de bem, as damas da cidade.
No peito arfante o roxo das mordidas mais ferozes
Filhos da mesma terra, andantes e viajores,
rapazes e senhores de mais realidade.
São doze pancadas (já são doze dadas)
A lua a pino e eu já sei
que vou entrar na madrugada
rematando bainhas,
pregando rendas que amanhã vai ser
o baile das rainhas.
Amanhã, já se sabe que elas vão fazer
a história da cidade.
São muito cinderelas.*

Essa canção é do primeiro disco de Fátima Guedes, onde quase todas as gravações evocam a vida miserável nos lares dos subúrbios. A letra conta a história de uma costureira que varando o dia e já entrando na madrugada, cose as roupas das garotas, ainda meninas, que se prostituem. Ela percebe a falta dessas meninas num lugar em que a infância se perdeu, enquanto elas estão se vendendo para os homens,

para as damas, para qualquer um que possa realizar o sonho da felicidade prometida em todas as histórias infantis. Cinderelas em busca de um sonho que acreditam existir, a garota pobre que um dia vai encontrar um príncipe que a fará feliz para sempre em um castelo. E a narradora costureira, que também pode referenciar as contadoras de histórias, as Parcas costurando o fio da vida e cortando o último fio para a morte. Penélope construindo e reconstruindo sua memória ao tecer durante o dia e desmanchar a mortalha na madrugada. Imagens femininas que saltam da letra da compositora, carregada de silêncios e compreensão. Cosendo o feminino em suas histórias, de forma muito diferente do discurso masculino sobre as mulheres.

Em um outro ponto de vista feminino, agora da mãe para as filhas, Alice Ruiz e Alzira Espíndola apresentam na canção “Para elas” o resultado de uma conversa em que discutiam os problemas afetivos de suas filhas adolescentes:²⁰⁹

*Amor que se dedica
Amor que não se explica
Até quando se vai
Parece que ainda fica
Olhando você sair
Sabendo que vai cair
Deixar que saia
Deixar que caia
Por mais que vá sofrer
É o jeito de aprender
E o teu caminho
Só você vai percorrer
Se você vence, eu venço
Se você perde, eu perco
E nada posso fazer
Só deixar você viver*

Enchemos a vida
De filhos

²⁰⁹ “Para elas” (Música de Alzira Espíndola, letra e poesia enxertada de Alice Ruiz). Gravação de Alzira Espíndola e Alice Ruiz no CD *Paralelas* (Duncan Discos/2005).

Que nos enchem a vida
Um me enche de lembranças
Que me enchem
De lágrimas
Outro me enche de alegrias
Que enchem minhas noites
De dias
Outro me enche de esperanças
E receios
Enquanto me incham
Os seios

*Só olhar você sofrer
Só olhar você aprender
Só olhar você crescer
Só olhar você amar
Só olhar você...*

Ao contrário da bailarina de Fátima Guedes, as filhas dessas artistas não vivem em caixas, aprisionadas e “protegidas”. Como Pagu, de Rita Lee, vão aprender a viver confiando em si mesmas. A experiência de vida dessas duas mães mostrou que as interferências são inúteis no crescimento emocional de suas filhas. Permitir que os filhos conheçam e escolham os seus caminhos contrasta com a mãe assexuada e incapaz de se transformar, que carrega seus filhos sempre como crianças, também cristalizadas. A canção mostra o afeto e a dor com o sofrimento dos filhos, mas também a determinação de deixar que tenham suas próprias experiências na vida.

Se Rita Lee escancara a questão feminista na canção, Alice vai tratar das construções sobre o feminino e das relações entre os sexos, subvertendo o discurso “amor & dor”, como na canção “Tristeza Não”.²¹⁰

²¹⁰ “Tristeza não” (Itamar Assumpção e Alice Ruiz). Gravação de Carlos Navas no CD *Sua Pessoa* (Dabliú Discos/2000).

*Ter o fim bem no meio
Nenhuma rima em or
Um começo que não veio
Nossa história de amor
Seja meu versejar
Cantar como quem resiste
Resistir como quem deseja
Meu versejar seja
Sorriso que te visite
A brisa que te beija
Seja meu versejar
Não
Tristeza não
Seja meu versejar
Peleja sim coração
Em busca da beleza
Meu versejar seja*

A canção trata da não resolução do fim dos relacionamentos. Se o fim é sempre dor, porque não ter o fim no meio, enquanto a única rima em “or” é o próprio amor? A questão, para Alice, parece ser o “porque chegamos à dor?” ou ainda, “porque esperamos a dor?”. Em uma de nossas entrevistas, Alice disse que não deveríamos lastimar o fim de um longo relacionamento com um “não deu certo”. Para ela, o tempo vivido em conjunto já deu certo. É importante notar que, mesmo sendo essa uma situação ideal e possivelmente ainda utópica, há também uma consciência da não durabilidade ou irreversibilidade dos sentimentos. Se houve um tempo em comum, houve amor.

Apesar de um relacionamento que durou 20 anos com o poeta Paulo Leminski, com quem teve três filhos, Alice não acredita na “instituição” casamento:

[...] no fundo, no fundo, eu acho o casamento uma coisa muito estranha! Porque você pega a pessoa que você mais gosta pra trazer pra rotina, pro tédio, pras picuinhas, pra descarga estragada, pra conta que tem que pagar... pras pentelhações do cotidiano, pro desgaste. Amor devia ser uma coisa mágica, ficar no plano dos melhores encontros, daquele melhor momento teu! Nunca

para um dia em que o cabelo está ruim. Nunca pra um dia que você acordou de mal-humor por algum motivo, ou que você está com milhões de coisas pra fazer e não pode dar atenção. Amor é poesia. Merece um silêncio interior e um momento especial. (RUIZ, 2003)

Diferente das opções restritas para as mulheres nos anos 1950, a poeta aponta que há sim muitas outras opções para os relacionamentos. Se o cotidiano é responsável pelo fim do amor e pelo início das rugas, porque não evitá-lo? Porque, 50 anos depois do samba-canção ainda acreditamos que o casamento *deveria* ser para sempre? A questão que ainda se apresenta é a reinvenção dos relacionamentos, que seguem alguns dos mesmos princípios dos anos 1950. Ainda existem os crimes por “honra”, ainda se mata e se morre por amor (é amor?).

Outras letras de Alice Ruiz serão discutidas no capítulo 3, juntamente com seus versos, para pensar seu trabalho tendo como referência a categoria *poética feminista*.

Deixei de fora muitos nomes importantes da composição feminina que poderiam também contribuir para uma nova visão sobre as mulheres, mas meu intento neste item foi mostrar como as mulheres se reescrevem a partir da canção popular, mostrando que, como Alice vai afirmar em um de seus artigos, são elas que devem dizer quem são, já que até os anos de 1950 tudo o que se dizia sobre as mulheres era uma construção masculina. Nesse sentido, foram emblemáticas, a meu ver, as referências de Maysa e Rita Lee para toda uma geração de compositoras que se seguiu. Ambas se empenharam com paixão e atrevimento em suas obras e em suas vidas para que outras mulheres percebessem a possibilidade de ousar, de escapar às normas e reinventarem-se. A partir dessas duas mulheres multiplicaram-se as compositoras: se antes eram invisíveis ou apagadas em sua experiência como

criadoras, agora estão por toda parte, dizendo o que pensam e inventando novas formas viver.

Na novíssima geração de compositoras é no grupo DonaZica que encontro eco às palavras de Alice Ruiz. Formada por nove músicos, a banda trabalha com repertório autoral, composto pelas mulheres do grupo: Iara Rennó (filha de Alzira Espíndola), Anelis Assumpção (filha de Itamar Assumpção) e Andréia Dias. Divertida. Irreverente e fortemente referenciado musicalmente pela Vanguarda Paulista de seus pais, o DonaZica traz divertidas constatações sobre a vida da mulher pós-moderna, em contraste com as crises nos relacionamentos dos anos 1970. Vejamos o olhar de Sueli Costa e Aldir Blanc naquele período, em “Altos e baixos”, do final dos anos 1970. A canção retrata o fim de um relacionamento, mostrando a dificuldade que as mulheres viveram nesse momento de reconstrução onde muitos casamentos terminaram.²¹¹

*Foi, quem sabe, esse disco
Esse risco de sombra em teus cílios
Foi ou não meu poema no chão
Ou talvez nossos filhos
As sandálias de saltos tão altos
O relógio batendo, o sol posto, o relógio
As sandálias, e eu batendo em teu rosto
E a queda dos saltos tão altos
Sobre os nossos filhos
Com um raio de sangue no chão
Do risco em teus cílios*

*Foram discos demais, desculpas demais
Já vão tarde essas tardes e mais tuas aulas
Meu táxi, whisky, Dietil, Diempax
Ah, mas há que se louvar entre altos e baixos
O amor quando traz tanta vida*

²¹¹ “Altos e baixos” (Sueli Costa e Aldir Blanc). Gravação de Elis Regina no LP *Elis, Essa Mulher* (WEA/1979).

Que até pra morrer leva tempo demais...

Na canção “O fio da comunicação” o DonaZica mostra que as transformações hoje são muito mais facilmente assimiladas, que apesar das dificuldades e das decepções, há um esforço para se manter a “mente sã” e ao mesmo tempo a escolha por se perder a compostura e o medo de errar.²¹²

*Tem vez que me dói viver
Como pode ser, como pode
Nunca se poder crer
Em ninguém
Simples ser humano com H
Esse osso roer não é mole, eu devo confessar
Esse osso roer não é mole...*

*O meu amor já não tem mais tanta frescura
A minha vida não suporta compostura
E assimilando toda a situação
Sigo tranqüila com muita perturbação
Espero um dia não tomar o tal Prozac
E nem perder o fio da comunicação*

*Na vadiagem glorifico ao meu rei
No prosseguir, confesso: também erre
Espero ser uma pessoa quase sã
Pra nunca ter que conhecer o Diazepan*

*O meu amor já não tem mais tanta frescura
A minha vida não suporta compostura.*

Pensando em Deleuze, essas artistas buscam o devir mulher, diferente da construção do feminino feita no masculino. É um trabalho árduo e ainda em andamento. Ainda nos pegamos repetindo normas e caindo nas armadilhas dos padrões, ainda sofremos interdições por todos os lados em nossas escolhas, nas

²¹² “O fio da comunicação” (Andreia Dias)

profissões, nas famílias. Os machismos continuam vivos, às vezes dissimulados, às vezes escancarados, e sempre rizomáticos. A biopolítica, o controle da vida pelo estado, faz parte do nosso cotidiano criando também novas interdições. Como num bolero, a dança continua, mas com três passos: um perdido e dois ganhos.

Também percebemos os aliados, homens realmente filóginos, com apreço pelas mulheres em suas diferenças. Ainda conjugamos amor e dor, é verdade, ainda procuramos reconhecer (e reinventar) no espelho a nossa face. Acredito que a arte pode indicar o caminho para a mudança e a transformação das mulheres, assim como colabora para as novas visões sobre as mulheres.

Romper com a lógica identitária também no universo masculino das palavras se torna um ato subversivo. E é isso o que vem sendo realizado por várias compositoras brasileiras em diferentes tempos. Enquanto mulheres como essas reivindicarem a subjetividade e reinventarem a singularidade, terá valido a pena os anos de lutas das feministas por uma sociedade melhor, e a musa na canção popular deixará de ser binária e estática para se transformar em múltipla inspiração.

Elas nunca cessam de expor e explodir o racismo, o masculinismo, a violência masculina, e a monotonia destruidora de almas do patriarcado, sem fazer concessões, nem para crenças essencialistas na superioridade das mulheres, nem na possível homologação, dentro do suposto fluxo de identidades pós-moderno que impõem o gênero. Elas tentam combinar complexidade com compromisso ao projeto de empoderamento das diferenças que o feminismo pode fazer. ²¹³

²¹³ BRAIDOTTI, Rosi. “Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade”. Op. Cit.

2. A PROSA DA POETA

2.1. “Curitiba é a mãe”

*A gigantesca vassoura invisível que transforma, desfigura, apaga as paisagens está trabalhando há milênios, mas seus movimentos, outrora lentos, apenas perceptíveis, aceleram-se de tal modo que eu me pergunto: a Odisséia, hoje, seria concebível? A epopéia do retorno pertence ainda à nossa época? Pela manhã, ao acordar nas encostas de Ítaca, Ulisses poderia ouvir extasiado a música do Grande Retorno se a velha oliveira tivesse sido derrubada e se não pudesse reconhecer nada à sua volta?*²¹⁴

No início dos anos de 1970, Alice começou a escrever seus artigos e contos ainda em Curitiba, cidade onde nasceu. Escrevia inicialmente com o intuito de estimular as mulheres de seu tempo a questionarem os discursos e construções do feminino, e era uma voz quase solitária numa cidade que, a seu ver, ainda hoje valoriza extremamente as tradições e a discrição. E ela não era discreta quando o assunto era o feminismo.

A poeta viveu a maior parte de sua vida em sua cidade natal, com passagens de alguns anos por Rio de Janeiro e São Paulo. Quando fizemos a primeira entrevista, ela tinha voltado há dois anos a viver na capital paulista. Não porque tivesse alguma coisa errada com sua vida em Curitiba, mas porque lhe faltava a provocação, o estímulo:

Estava tudo certo lá em Curitiba, o apartamento é meu, consegui terminar de pagar. É num bairro gostoso, com três shoppings, cada

²¹⁴ KUNDERA, Milan. *A Ignorância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 47.

*um deles a menos de dois quarteirões da minha casa, todos com cinema e teatro, quer dizer, os melhores filmes passando ali e poder ir a pé, tanto que eu vendi o carro, tudo fácil. As filhas lá e agora eu vou ser avó, sabe, tudo perfeito, **perfeito demais**. [...] Tem que ter desafio, tem que ir pra uma cidade diferente, uma cidade que te provoque, que te instigue. Até para se vestir você precisa aprender em outra cidade, porque São Paulo tem um jeito de se vestir. Os meus terninhos curitibanos foram aposentados, por exemplo [risos] Tudo, tudo novo. E é louco, porque eu vou pra lá e as pessoas dizem “que que você fez que você está tão mais bonita, tão mais jovem, tão não sei o que mais?”. Eu não fiz nada. Fui pro palco fazer show, mas isso eu já estava fazendo lá. Foi apenas... aceitei o desafio, comecei. Mudei de Estado – nos dois sentidos da palavra [risos] - mudei de estado.”²¹⁵*

Em seu livro *A Modernidade em Construção*, o compositor e historiador Ulisses Quadros de Moraes faz um mapeamento das políticas públicas culturais em Curitiba entre os anos de 1973 a 1983, mostrando como, durante doze anos, a partir de 1971, o grupo político de Jaime Lerner se alternou na prefeitura e no governo do Estado, com projetos que priorizavam a urbanização e a cultura. Vários aparelhos culturais foram construídos nesse período, entre eles o Teatro Paiol, o Centro de Criatividade, a Fundação Cultural de Curitiba, a Casa da Memória e a Galeria Júlio Moreira, entre outros.²¹⁶

Moraes chama a atenção para a importância dessas ações, em especial sobre a criação da Fundação Cultural, responsável pelas ações públicas relacionadas à cultura da cidade:

É preciso que se enfatize o significado simbólico da criação de um órgão com autonomia administrativa em relação às ações culturais.

²¹⁵ Entrevista concedida em São Paulo, em 18 de Junho de 2003.

²¹⁶ MORAES, Ulisses Quadros. *A Modernidade em Construção: Políticas públicas e produção de música popular em Curitiba – 1971 a 1983*. São Paulo: Annablume, 2009.

*Em um ambiente extremamente sensível a pressões políticas, resultantes de interesses dos mais diversos, em termos de administração pública a arte e a cultura têm, tradicionalmente, uma função secundária.*²¹⁷

Com essas ações, grandes nomes da música popular brasileira se apresentaram em Curitiba nas décadas de 1970 e 80, e o historiador mostra em seu livro a revolução cultural por que passou a cidade nesse período.

Toninho Vaz, em sua biografia sobre Leminski, também enfatiza a importância desse momento na vida do casal. Paulo e Alice eram profundamente atentos ao que se produzia na canção brasileira, e principalmente ligados à produção dos tropicalistas, tanto pelas idéias quanto pelas inovações melódicas. Sua casa em Curitiba foi visitada e frequentada por grandes nomes da contracultura brasileira: Caetano Veloso, Gal Costa, os Novos Baianos (Moraes Moreira é o padrinho de Estrela, a filha caçula), Jorge Mautner, e também por Itamar Assumpção, Rose Marie Muraro, os irmãos Augusto e Haroldo e Campos e Décio Pignatari, entre muitos outros nomes de projeção nacional, entre intelectuais e artistas.

²¹⁷ Id. *ibid.*, pp 36-37.



Foto: Paulo Leminski, Alice Ruiz e Caetano Veloso em Curitiba

Na obra dos dois autores, a agitação cultural na capital paranaense era evidente e contagiante, mas trabalhando com as escolhas de memória de Alice sobre esses tempos, portanto trabalhando com a história do presente, minha impressão é que, apesar das boas lembranças, sua vida em Curitiba também foi muito marcada pela dor. A separação dos pais, a morte de Miguel, seu primeiro filho, a morte de Pedro e Paulo Leminski. As dificuldades por ser uma voz solitária clamando por mudanças em uma sociedade que não queria mudanças.

Curitiba é personagem de textos, letras, artigos e canções de Alice. Mas é visível a relação de ambiguidade com a cidade. Nos jogos de verdade, somos estimulados e pressionados a *pertencer* aos espaços, físicos e imateriais. Pertencer a

uma cidade, pertencer a uma nação, a um time de futebol, a uma pessoa, quando nos envolvemos.

Em um livro com imagens de Curitiba ilustradas por César Lobo, a poeta afirma na introdução:

A cidade onde se nasce é como nossa mãe. E falar da mãe não é fácil.

Mãe nunca nos ama o bastante. Mãe sempre nos ama demais.

Ora mima, até quando a gente está errada.

Ora castiga, até quando a gente está certa.

Ora ignora, mesmo quando a gente está brilhando.

Ora arrasa, principalmente, quando já estamos arrasados.

A nossa cidade, como a mãe, é vista, às vezes, com os olhos do amor, às vezes com os olhos da mágoa.

Por isso, se eu disser que Curitiba é uma moça bonita, sempre limpa, bem educada, bem vestida e perfumada, vai parecer que é coisa de filha apaixonada.

Se eu disser que ela tem andar duro e ar emburrado e frio, só pra que ninguém pense que ela é fácil, vai parecer que sou uma filha ingrata. Então, proponho que você a veja com seus próprios olhos.

Mas, cuidado, entre sua beleza e sua frieza você pode, depois de conviver algum tempo, ser adotado por ela.

E aí é pra sempre, porque mesmo quando a gente se muda, a cidade, como toda mãe, nunca vai embora.

E a cada vez que se volta é com o nosso próprio fantasma, de outros tempos, que a gente se depara.

Depois não venha dizer que eu não avisei.²¹⁸

²¹⁸ RUIZ, Alice. “Curitiba é a Mãe”. In: LOBO, César. *Curitiba*. Série *Cidades Ilustradas*. Rio de Janeiro: Casa 21, 2004.

É notável a relação da poeta com sua cidade nesse texto. Mas o que chama a atenção não é a relação com prédios, praças, a história da cidade, ou com uma provável identidade criada a partir de seus limites ou pertencimento, mas as evidências de que essa relação se constitui a partir de uma memória afetiva, a relação com essa mãe, de proximidade e negação simultâneas. Em nossas conversas, fui percebendo que, para ela, lugares existem como boas ou tristes recordações, lugares são marcas afetivas em sua história pessoal.

Filha da contracultura e do feminismo, Alice não gosta de pertencer a nada nem a ninguém à revelia. A geografia é um acaso, os lugares se misturam em sua memória, como mostra na letra de “Rio Curitiba” que foi musicada por Waltel Branco:²¹⁹

Rio Curitiba
(*Música de Waltel Branco e letra de Alice Ruiz*)

*Em mim
a geografia enlouqueceu
ao sul
o rio que eu amo é grande como o mar
nasce em janeiro
e atravessa minha infância
e alcança
de Nova York ao Chui*

*Me ensinar a nadar
quando tudo dá em nada
às vezes é santo como Francisco
às vezes,
às vezes é só risco
o rio que eu amo é o Guaíba
quando deságua em Curitiba*

²¹⁹ "Rio Curitiba" (Waltel Branco e Alice Ruiz). Gravação de Waltel Branco no CD Naipi (Independente, 2001)

Na canção acima, o Guaíba e o São Francisco se tornam um mesmo grande rio e atravessam o continente americano de norte a sul para desaguar em Curitiba, onde as memórias da infância se misturam. Percebe-se que, nesse momento, que a invenção de um Rio Curitiba é a ficcionalização dessa memória afetiva da cidade, a quebra das fronteiras geográficas.

Quando a poeta se territorializa em sua obra, pode ser em um momento simultâneo de libertação, como nesta poesia sobre São Paulo, em que se perder é se encontrar:

*na esquina da Consolação
com a Paulista
me perdi de vista
virei artista
equilibrista
meio mãe
meio menina
meio meia-noite
meio inteira
inteiramente alheia
toda lua cheia*²²⁰

José Miguel Wisnik conta, no prefácio que fez a *Desorientais*,²²¹ que, para ele, a poesia de Alice e Paulo faziam parte de uma dicção nova e específica, e é interessante sua visão de território ao fazer esse comentário:

Mas o fato é que se criou no Paraná - e esse Paraná a que me refiro é a casa deles - uma dicção de poesia que une o rigor ao humor, que combina lances de ambição com momentos de desconfiômetro, que contempla ordens de grandezas e de pequenezas, catataus e vice-versos, caprichos e relaxos. O hai-kai aclimatado à tradição coloquial da poesia moderna brasileira tomou-se a pedra-de-toque desse jeito de ser que exige ao mesmo

²²⁰ RUIZ, Alice. *Vice Versos*. Op. Cit., p. 13.

²²¹ RUIZ, Alice. *Desorientais*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

*tempo concentração e descontração. Atenção minimal à intensidade do instante pleno e vazio, e também piscada de olho para o outro, e para o nada. Um hai-kai que contracenando todo o tempo com pessoas, e que é por isso mesmo, como explica Alice na abertura deste livro, tão ou mais desoriental que oriental.*²²²

O autor entende o Estado do Paraná na casa de Alice e Leminski, reforçando o vigor de um modo de fazer poesia que se criava ali. Num desses haicais “desorientais” a que se refere Wisnik, Alice diz, sobre Curitiba:

*o bolso do casaco
guarda a mão e a espera,
será mesmo primavera?*

1996 (porque Curitiba é assim)²²³

Ao colocar, ao lado da data do haikai “porque Curitiba é assim”, a poeta evidencia o clima frio da cidade, que quase nunca cessa, que atravessa seu espírito por todos os lados, por ser uma cidade “bem comportada”, perfeita demais, discreta demais a seus olhos, sem o fogo e as tempestades que alimentam as provocações que ela tanto precisa para se inspirar, o que também é reforçado na letra de “Canção pra Curitiba”, também musicada por Waltel Branco:²²⁴

Canção pra Curitiba
(Música de Waltel Branco e letra de Alice Ruiz)

*Canção pra Curitiba
sempre tem neblina,
cerração,*

²²² WISNIK, José Miguel. “Ela”. In: RUIZ, Alice. *Desorientais*. Op. Cit., pp. 10-11.

²²³ RUIZ, Alice. *Yuuka*. Porto Alegre: AMEOP, 2004, p. 62.

²²⁴ “Canção pra Curitiba” (Waltel Branco e Alice Ruiz). Gravação de Waltel Branco no CD *Naipi* (Independente, 2001)

*garoa,
chuvisco,
chuva fina,
céu de brigadeiro,
pôr de sol lilás,
quatro estações num dia.
Tempestade, não.*

*Canção pra Curitiba
se faz de fantasia,
ou assombração,
uma saudade contida,
alguma verdade
muito bem escondida
e uma mentira
que ninguém duvida.
Realidade, não.*

*Canção pra Curitiba
tem que ter mistério.
Você pode até brincar
desde que seja sério.
Canção pra Curitiba
tem que ser esperta.
Canção pra Curitiba
tem que ser discreta*

Estive com Alice em Curitiba em setembro de 2009. Eu precisava fazer alguns levantamentos de seus textos nos jornais da cidade, e tive o prazer da companhia da poeta nos lugares que foram importantes para ela, e também agilizando minhas buscas na Biblioteca Pública do Paraná - ela se lembrava de cada uma das revistas e períodos em que seus artigos foram publicados, e enquanto eu fotografava os documentos me sentia a mais abençoada das historiadoras, com esse auxílio tão bem vindo.



Foto: Alice na Biblioteca Pública do Paraná - 10/09/2009

Nossa proposta na viagem, além de minhas pesquisas, era a de que Alice me levasse onde quisesse, lugares que foram importantes para ela em sua vida em Curitiba. Não quis interferir sugerindo nada, mesmo sabendo que ela gostaria de me levar aos belos lugares de sua cidade. Combinamos que as escolhas seriam feitas por afeto. É preciso notar que apresentar a cidade a uma amiga, pela primeira vez, também implica na ressignificação do passado: a memória se reconstruindo e se construindo no presente, simbólica e significativamente.

Ela me levou ao Jardim Botânico, ao Passeio Público, ao Bar Pasquale, ao Bar do Alemão, ao Bosque do Papa, à Boca Maldita, ao Centro Histórico.

Lugares que fizeram parte da sua vida com Leminski e com seus filhos, mas não fomos conhecer a casa em que moraram. Ao invés disso, Alice me levou também para conhecer a casa em que nasceu e viveu com a mãe e o pai até a separação dos dois. A casa não existe mais, e em seu lugar há um estacionamento. Mas continua na esquina o posto de gasolina onde, quando criança, ela enxergou o arco-íris em uma mancha de óleo. O posto não é mais o mesmo, mas ainda está ali. O Pasquale foi todo reformado para receber turistas, o Passeio Público foi cercado. Mas as escolas em que estudou ainda são as mesmas. A Fundação Cultural onde trabalhou em 1993 como Secretária da Cultura da cidade também continua a mesma.



Foto: Alice no Pasquale em 2009

Enquanto caminhávamos e conversávamos sobre essas mudanças, sobre o desaparecimento da nossa própria história pessoal retratada em lugares que foram importantes, fui percebendo que a cidade da gente vive mesmo nessa memória afetiva, como uma cicatriz. A *nossa* cidade é qualquer lugar que nos traga boas lembranças, ou a vontade do esquecimento, independente de termos nascido nela ou não.

Alguns lugares onde Alice me levou procurando sua história foram demolidos para dar lugar a novos prédios, as grades encheram as praças, e fomos percebendo o quanto é difícil procurarmos a criança que fomos um dia em lugares que não existem mais.

Essa criança que fomos é a mesma que reconhece nos cheiros e sabores a lembrança de momentos marcantes, que dão sentido aos afetos e ao reconhecimento de um eu esquecido em algum lugar no tempo, que ria e descobria mundos, e que formaram os adultos em que nos transformamos.

Os adultos em que nos transformamos reconhecem as cicatrizes que a cidade deixa em nossa carne. Os momentos doídos, a dor de lugares que persistem em existir a despeito de momentos felizes que não se repetem mais, ou dos que desaparecem, levando consigo as lembranças. O restaurante em que almoçávamos sempre juntos e nos quais nos sentamos hoje com um só prato, que a despeito do burburinho cria uma redoma de silêncio e pesar, doendo. A vida está acontecendo ali, novos grupos e casais se sentam e almoçam sem se darem conta que a cada instante uma memória afetiva se cria.

Penso em Walter Benjamin e sua *Infância em Berlim por volta de 1900*,²²⁵ nos personagens exilados de Milan Kundera em *A Ignorância*,²²⁶ nas memórias extirpadas, nos estrangeiros que nos tornamos onde esperávamos o reconhecimento, a lembrança, o encontro com essa memória que de alguma forma garantiria e justificaria nossa existência.

Benjamin, então com 40 anos, dedicou o texto a seu filho Stefan. Escrito no momento em que Berlim era tomada pelos nazistas, o autor buscava, já adulto as memórias de sua infância, e é com o olhar de uma criança que ele procura descrever a sua cidade. Jeanne Marie Gagnebin nota, a esse respeito, que

*As descobertas da percepção infantil aqui descritas passam por uma tripla mediação, sendo ela também continuamente tematizada: a mediação do tempo, isto é, desse jogo recíproco entre o olhar cheio de expectativas da criança e o olhar posterior do adulto que sabe da realização ou da derrota destas expectativas; a mediação do espaço, pois é o escritor exilado que escreve sobre sua cidade natal, na convicção de que nunca voltará aí, ou então voltará por pouco tempo [...]; a mediação, por fim, específica da percepção infantil enquanto tal, em particular de tudo o que a trona, aos olhares dos adultos, ingênua, sim, crédula, incompleta, canhestra.*²²⁷

É também a idéia de exílio e da memória que perpassa o livro *A ignorância*, de Milan Kundera. Nele os personagens Irena e Josef, exilados da Tchecoslovaca desde a retomada de Moscou no outono de 69, eles voltam para o país natal depois de 20 anos, com a retirada dos russos. Ao retornar, é a memória

²²⁵ BENJAMIN, Walter. "Infância em Berlim por volta de 1900" In: *Walter Benjamin - Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

²²⁶ KUNDERA, Milan. *A Ignorância*. Op. Cit.

²²⁷ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. História e Narração em Walter Benjamin. Op. Cit., pp. 81-82;

desses anos que passaram no exílio é que lhes é extirpada: percebem que as experiências vividas no tempo em que viveram fora do país são incômodas para os que ficaram, e as relações que se estabelecem são construídas sobre o esquecimento. Eles não lembravam mais de sua pátria. Exilados, tinham uma visão nostálgica da cidade que deixaram. Repatriados, as experiências do exílio doíam como um braço amputado. Eles não eram mais os mesmos de quando saíram, eram as pessoas que se construíram nesse tempo fora do país. E essas novas configurações de si eram incômodas para os que ficaram.

Alice saiu de sua cidade há alguns anos. Em suas memórias ela tanto procura a criança que foi, como quando viu a mancha de óleo ou a memória do pai, da loja de chapéus de sua mãe, do tio que não se lembra e que admira, como também sente o exílio da memória do presente. Voltar para a cidade natal da qual partimos e que nos cortou a carne é sufocante, os lugares não são pedras, tijolos, grama e grades, são órgãos que ardem em nosso corpo, que ardem no corpo da cidade.

Em 2009, ela me passou alguns microcontos que escreveu e que ainda estão inéditos, e num deles, “Meditação da árvore” ela conta sobre uma amiga que fizera em Curitiba, uma árvore na Praça da Espanha:

Dia de encontrar uma nova amiga.

A tarde ensolarada pode me levar longe, mas o ideal é procurar perto da minha casa. Assim posso vê-la também nos dias feios.

Melhor ainda se puder encontrá-la numa praça, não parecerá tão estranho quando me virem sentada ao lado dela.

Descarto a praça mais próxima por ficar na frente de um hospital.

A outra, mais alegre, se chama Espanha, uma de minhas raízes.

Assim que chego a reconheço entre dezenas de outras.

Mesmo assim, dou a volta na praça para fazer um reconhecimento geral. Mas ela também já me reconheceu e me chama.

Volto e sento no banco enfrente a ela, a seus pés o busto de Miguel de Cervantes.

Me apresento e fico olhando, tentando entender por que ela.

Tentando conhecê-la.

Alta e forte consegue estar banhada de sol e ter seu quinhão de sombra.

Tem dois ferimentos, um feito pelo tempo ou por alguma tempestade.

Mesmo sendo o maior, e ter levado uma boa parte dela, parece já ter se incorporado à sua maneira de ser.

O outro, mais recente, está totalmente exposto e é mais doloroso, como se fosse produto de alguma maldade inexplicável.

Se eu chegar mais perto posso sentir o cheiro do seu sangue, mas ainda é cedo.

A parte ao sol é puramente ela. A parte da sombra se confunde com as outras.

Antiga, de alguma forma, lembra que, um dia, morrerá.

Um dia qualquer daqui a centenas de anos.

Tento dizer-lhe o quanto a entendo.

*Mas ainda não aprendi seu silêncio.*²²⁸

Há algo de simbólico que podemos perceber nesse conto: em sua cidade natal, ela busca suas raízes na Praça Espanha;²²⁹ uma árvore - esse símbolo também das raízes e do tempo - como amiga. Sim, há raízes em Curitiba, e são importantes para ela, mesmo que os rizomas a levem para todos os lugares e para todas as memórias dos outros lugares em que criou laços de afeto.

²²⁸ RUIZ, Alice. “Meditação da árvore”. Conto inédito.

²²⁹ A família materna, Ruiz, é descendente de espanhóis.

No nosso último encontro, em junho de 2010, ela me contou que voltara a Curitiba, e que dessa vez tinha ficado orgulhosa de sua cidade, pela quantidade de movimentos e acontecimentos culturais que ela viu ali, música nas esquinas, teatro, exposições. “Curitiba é linda, e me pareceu tão melhor agora, com essa coisa cultural...”, ela me disse, “mas... estive na Praça da Espanha, e minha amiga foi cortada, não existe mais...”. Vi a tristeza nos olhos da poeta. Ela me contou que sua reação foi sentar-se na praça e chorar. Centenas de anos não se passaram, e a lembrança da árvore de Alice se transformou em mais uma cicatriz, de uma maldade inexplicável. A delicadeza do afeto expresso no texto e na conversa revela que Alice tem amarras profundas na cidade, mesmo considerando essas cicatrizes emocionais. E foi nessa cidade que tudo começou. Foi essa a cidade que viu nascer primeiro a feminista em textos cortantes, e assistiu aos primeiros passos da construção de uma grande poeta.

2.2. “A verdade é que tenho pressa”

A verdade é que tenho pressa. Pressa de que as coisas mudem e ninguém mais possa ver a mulher como inferior. Especialmente alguém como você. O dia em que o critério de qualidade não for mais estritamente um critério do macho branco da espécie mas sim a soma das características dos sexos e raças que estão no planeta o papo vai ser outro. Até lá, com Jorge Mautner “acho que todo cidadão ou cidadã deve ter possibilidades de felicidades do tamanho de um super Maracanã”. ²³⁰

Em nossa primeira entrevista, Alice Ruiz contou que no início dos anos 1970 ela tinha o discurso feminista, mas não a prática. Enquanto Paulo Leminski

²³⁰ RUIZ, Alice. “Carta aberta a Caetano”. In: Revista Quem. Curitiba, Outubro de 1981.

trabalhava fora, como professor em cursinhos, ela era responsável pelos afazeres domésticos, por cuidar da casa e das crianças. E percebeu que a brincadeira da filha era imitá-la nesses afazeres:

[...] Quem me despertou pra coisa da mulher foi minha filha, a Áurea porque... era o boom, só se falava nisso no começo dos anos 70 – a Áurea é de 71. Sabe, a mulher, a mulher, a mulher, tinha Rose Marie Muraro, Betty Friedan e tal, a produção da mulher.. E eu já altos discursos e não sei o que. E nessa, cuidando das crianças, cuidando da casa e o Paulo trabalhando. Uma vida totalmente anti o discurso que eu levava, diferente do discurso. E a Áurea começou a brincar de casinha, é claro que ela me imitava e os afazeres dela eram domésticos. Eu fiquei olhando aquilo e pensei ‘mas que exemplo eu estou dando pra minha filha?’ E aí fui atrás, comecei a escrever ensaios sobre a mulher e fui atrás de revistas, e duas aceitaram os meus ensaios e eu comecei a ganhar uma grana assim.²³¹

Com esses ensaios, Alice Ruiz engajou-se no feminismo. Entre os anos 1976 e 1981, Alice foi colunista do extinto *Diário do Paraná*, escreveu para a revista *Rose*, da Grafipar,²³² atuou como editora chefe da revista *Horóscopo de Rose*, da mesma Grafipar; também escreveu artigos feministas para a revista *Quem*, e para a revista cultural *Raposa Magazine*, todos de Curitiba. Esses periódicos não existem mais, o que fez com que o levantamento documental da pesquisa se realizasse no arquivo pessoal da poeta, com a utilização dos recortes e originais por ela guardados.

Alice parou seus estudos no final do colegial para trabalhar e ajudar a família, tornando-se autodidata. Interessou-se pela escrita logo cedo, tendo escrito o

²³¹ Entrevista concedida em São Paulo, em 18 de junho de 2003.

²³² A Grafipar era conhecida por seus lançamentos eróticos, e a revista *Rose* trazia como princípio “informar as mulheres e tirar a roupa dos homens”. Voltada para o público feminino, propunha a liberação sexual das mulheres.

seu primeiro conto aos nove anos e tornando-se poeta ainda na adolescência. Em uma entrevista, ela conta que, a exemplo de boa parte das feministas de sua geração, quem abriu sua percepção para a questão das mulheres foi Simone de Beauvoir, ainda no início dos anos 1960. Sentia uma profunda rejeição em relação às expectativas domesticantes que limitavam as mulheres em seu tempo:

*Simone de Beauvoir foi um divisor de águas na minha vida. Eu li com 18 anos e às vezes eu acho que foi ela que abriu a porta de um monte de coisas que estavam sufocando dentro de mim, o que era visto pela família como rebeldia e, na verdade, era... eu! Eu querendo me expressar, eu querendo me relacionar com o mundo de uma forma mais amorosa, mais saudável, mais justa.. Memórias de Uma Moça Bem Comportada.. Não só isso, não é, tudo o que eu podia, dali pra frente, até chegar no Segundo. Sexo.*²³³

Memórias de Uma Moça Bem Comportada foi escrito por Beauvoir em 1958. Autobiográfico, nele Simone mostra bem as restrições da moral burguesa em seu crescimento, e como ela mesma se rebelava contra essas limitações, ainda muito cedo:

*Tinha caprichos, desobedecia simplesmente pelo prazer de não obedecer [...] Essas pequenas vitórias animaram-me a não considerar insuperáveis as regras, os ritos, a rotina: constituem as raízes de certo otimismo que devia sobreviver a todos os processos de domaçaõ.*²³⁴

Alice se identificou com a história de Beauvoir, afinal, ela não era a única garota a esperar muito mais do que a rotina e o tédio.

²³³ Entrevista concedida em São Paulo, em 11 de abril de 2006.

²³⁴ BEAUVOIR, Simone. *Memórias de uma moça bem comportada*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 17.

O primeiro artigo publicado por ela data de setembro de 1973, quando tinha 27 anos. Nesse texto, Alice aponta as mudanças que esperava na sociedade em relação às mulheres. Criando um diálogo entre várias gerações, ela mostra como as generalizações normativas existem por todos os lados, tanto entre aqueles que preferiam manter as tradições quanto até mesmo na juventude. A sugestão de uma mudança aparece infiltrando-se entre os parágrafos nesse “diálogo de surdos”, até que aconteça uma convergência que aponte a urgência das transformações. Intitulado originalmente “Papo”, podemos ver nas anotações da poeta, no recorte abaixo, que ela pretendia trocar o título para “Entre Manhas”²³⁵, em alguma futura republicação. Vejamos:

²³⁵ O texto está transcrito nos anexos.

Papo

alice ruiz schneronk

Entre Manhas

"Há mais diferenças entre uma jovem de 20 anos e sua mãe de 40 do que entre esta e sua antepassada pré-histórica", disse uma mãe de 40. Mas, há um elo de afinidade entre ambas; as mulheres, embora levem a fama de falar pelos cotovelos, tem sido na história (salvo raras e desonrosas exceções) a maioria silenciosa que só recentemente começou a balbuciar.

Os jovens, a grande maioria barulhenta que irrompe com suas gírias, roupas berrantes, atitudes informais e outras acusações mais graves, não fazem mais que tentar o mesmo que a mulher está tentando: assumir a condição de indivíduo pleno, renegando sua posição de inferioridade, nela determinada pelo sexo, neles pela experiência dos mais velhos, experiência que caduca muitas vezes frente à sociedade quase permissiva de hoje em comparação com as restrições provocadas pela rigidez de seus costumes de ontem.

A tradição, parece, tem carradas de razão, principalmente para quem já está dobrando o cabo.

— Na minha casa não tem essa de "Nova mulher", lugar delas é na cozinha. E não me venham de histórias: desde a pré-história tem sido assim. Queimei as pestanas pelo bem-estar da família e veja no que deu: a mulher reclama atenção dizendo que se sente como um fantasma dentro da própria casa e os guris só querem saber dessa tal curtição. Essa geração já degenerou. Os netos, talvez...

— Parece que a nós, ...

— Os rapazes de hoje não ouvem mais o que a gente fala. Ficam por aí inventando moda. A linguagem deles não tem pé nem cabeça e não adianta gastar o latim, entra por um ouvido e sai por outro, sai bem mais em conta mandar calar a boca.

— Das borralheiras da casa, foi...

— Onde você pensa que vai com essa roupa? Eu não te criei para jogar na boca do povo. Recato e decência nunca fizeram mal a uma moça. Tome nota do dia de hoje e pode ir metendo a viola no saco que enquanto eu viver não vou mais permitir essas liberdades.

— Entregue a solução dos conflitos das gerações. Recoehidas...

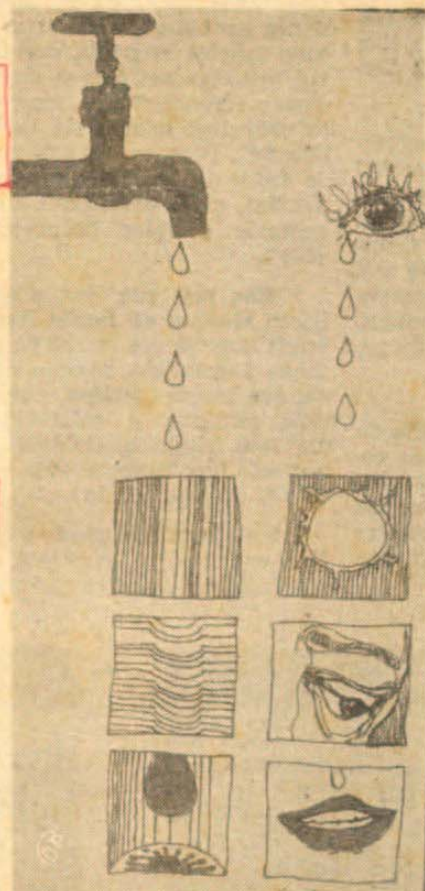
— Como é que você pode ser livre se não deixa sua mãe se libertar? Na outra encarnação se eu pudesse escolher queria ser homem. Eu queria nem que fosse por uma hora. Homem tem liberdade, só que também tem compromisso, não é?

— Aos bastidores desde que o mundo é mundo, aprendemos a ler nas entrelinhas enquanto os homens dizem a última...

— Há muito mal-entendido se fazendo passar por comunicação. O senhor, por exemplo, não está confundindo estar atualizado com render tributo ao "mito da modernidade"?

— Palavra. "Uma nova linguagem nasce

Para quem não sacava a Alice esta é a oportunidade. Hoje ela pintou na pamonha e mostra que está sabendo. Em seu «colóquio», a das maravilhas se apresenta como um relax. É algo desenvolvido através de confidências, com certo abandono amável, «facilidade» um tanto astuta. (call)



da necessidade de expressar uma nova maneira de ser". A palavra...

— Vamos e venhamos, num diálogo de surdos, não se chega a uma linguagem comum.

— É o termômetro das transformações. Qualquer mulher...

— Não vem de lance careta pro meu lado, não tem grilo nenhum, eu estou numa boa, podes crer. Para transar comigo, tem que cortar tudo que já era e partir para uma outra jogada.

— Quem já ensinou o bê-a-bá a um filho, sabe que não é uma questão de dar tempo...

— O que você vai ser quando seu filho crescer?

— Ao tempo para deixar passar a onda! — Nunca houve na história tanta gente querendo mudar, tantos procurando na origem a solução, tentando com novas palavras um novo método de relacionamento. O que estão começando a dizer, é bom prestar a atenção não é só mais uma língua artificial fadada ao fracasso. Tem gente começando a sentir junto.

— Essa moda vai pegar.

[..] - Na minha casa não tem essa de “Nova mulher”, lugar delas é na cozinha. E não me venham de histórias: desde a pré-história tem sido assim. Queimei as pestanas pelo bem-estar da família e veja no que deu: a mulher reclama atenção dizendo que se sente como um fantasma dentro da própria casa, e os guris só querem saber dessa tal curtição. Essa geração já degenerou. Os netos, talvez..

- Parece que a nós..

- Os rapazes de hoje não ouvem mais o que a gente fala. Ficam por aí inventando moda. A linguagem deles não tem pé nem cabeça e não adianta gastar o latim, entra por um ouvido e sai por outro, sai bem mais em conta mandar calar a boca.

- gatas borralheiras da casa, foi..

- Aonde você pensa que vai com essa roupa? Eu não te criei para jogar na boca do povo. Recato e decência nunca fizeram mal a uma moça. Tome nota do dia de hoje e pode ir metendo a viola no saco que enquanto eu viver não vou mais permitir essas liberdades.

- entregue a solução dos conflitos das gerações. Recolhidas..

- Como é que você pode ser livre se não deixa sua mãe se libertar? Na outra encarnação se eu pudesse escolher queria ser homem. Eu queria nem que fosse por uma hora. Homem tem liberdade, só que também tem compromisso, não é?

- aos bastidores desde que o mundo é mundo, aprendemos a ler nas entrelinhas enquanto os homens dizem a última..

- Há muito mal-entendido se fazendo passar por comunicação. O senhor, por exemplo, não está confundindo estar atualizado com render tributo ao “mito da modernidade”?

- palavra - “Uma nova linguagem nasce da necessidade de expressar uma nova maneira de ser”. A palavra..

- Vamos e venhamos, num diálogo de surdos, não se chega a uma linguagem comum.

- é o termômetro das transformações. Qualquer mulher..

- Não vem de lance careta pro meu lado, não tem grilo nenhum, eu estou numa boa. podes crer. Para transar comigo tem que cortar tudo que já era e partir para uma outra jogada.

- que já ensinou o bê-a-bá a um filho, sabe que não é uma questão de dar tempo..

- O que você vai ser quando seu filho crescer?

- ao tempo para deixar passar a “onda”!

- *Nunca houve na história tanta gente querendo mudar, tantos procurando na origem a solução, tentando com novas palavras um novo método de relacionamento. O que estão começando a dizer, é bom prestar a atenção não é só mais uma língua artificial fadada ao fracasso. Tem gente começando a sentir junto.*

- Essa moda vai pegar.²³⁶

É interessante como Alice construiu o artigo: o discurso feminista se mistura às questões levantadas pelos jovens na contracultura, aparecendo como um pensamento que atravessa o diálogo, *entre as linhas* do conflito. Juntando esses trechos, teremos: “Parece que a nós, gatas borralheiras da casa, foi entregue a solução dos conflitos das gerações. Recolhidas aos bastidores desde que o mundo é mundo, aprendemos a ler nas entrelinhas enquanto os homens dizem a última palavra “Uma nova linguagem nasce da necessidade de expressar uma nova maneira de ser”. A palavra é o termômetro das transformações. Qualquer mulher que já ensinou o bê-a-bá a um filho, sabe que não é uma questão de dar tempo ao tempo para deixar passar a “onda”! Essa moda vai pegar”. Fragmentado, esse discurso vai crescendo no texto e se alinhavando, e é nele que se constrói a convergência das idéias. As duas últimas frases resumem o pensamento da poeta ao se engajar no feminismo, trazendo consigo também os valores de transformação comportamental da contracultura: “O que você vai ser quando seu filho crescer?”²³⁷ e “Nunca houve na história tanta gente querendo mudar, tantos procurando na origem a solução, tentando com novas palavras um novo método de relacionamento. O que estão começando a dizer, é bom prestar a atenção não é só mais uma língua artificial

²³⁶ RUIZ, Alice. “Papo”. In: “Pamonha”, de de Call e Alessandra Zag. Recorte de jornal não identificado, 02/09/1973. Os grifos em são meus, destacando as falas que alinhavam o texto.

²³⁷ Id. Ibid..

fadada ao fracasso. Tem gente começando a sentir junto”.²³⁸ Ao compor o texto, a escritora deixa claro o lugar em que acredita que as transformações começam: pelas palavras: “A palavra é o termômetro das transformações”.²³⁹ Essa mesma idéia aparece em outros escritos.

Em “Poetisa é a Mãe”, Alice conta o porquê da discordância da palavra poetisa. E percebe que quando somos chamados por algo de que não gostamos, a resposta imediata é a ofensa no feminino “*é a mãe*”. Pensando em como a palavra institui e reforça os costumes, valores e lugares, ela se pergunta por que a linguagem é marcada por preconceitos sexistas, dizendo que ouviu falar da existência de estudos a respeito, “Soube que alguma coisa já foi feita nesse sentido mas foi, no mínimo, mal divulgada, porque tenho procurado com afinco e ainda não me caiu nas mãos”.²⁴⁰

Desde os anos 1970, teóricas feministas pós-estruturalistas, como Luce Irigaray e Hélène Cixous, buscavam as especificidades femininas nas construção das subjetividades.²⁴¹ A primeira, especialmente, perseguia o fim das hierarquias entre os gêneros, entendendo que homens e mulheres eram sujeitos diferentes e de dignidade equivalente. Discordando de Simone de Beauvoir na questão do outro, Irigaray afirma que as mulheres não são iguais aos homens, muito menos inferiores, e acha inaceitável que seu próprio sexo ou gênero seja o “segundo”, portanto inferior, a algum outro.²⁴² Para esta autora, tanto Beauvoir quanto Freud não

²³⁸ Id. Ibid..

²³⁹ Id. Ibid..

²⁴⁰ RUIZ, Alice. “Poetisa é a mãe”. In: *Quem* nº 67. Curitiba, Maio de 1982.

²⁴¹ Cf. NYE, Andrea. *Teoria Feminista e as Filosofias do Homem*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

²⁴² IRIGARAY, Luce. “A Questão do Outro”. In: *Labrys, Estudos Feministas*, nº. 1-2, Brasília: Montreal: Paris - Julho/Dezembro de 2002 (<http://www.unb.br/ih/his/gefem>), p. 3.

reconheciam o *outro* (feminino) como equivalente. Ambos propunham o masculino como único modelo subjetivo, ao qual as mulheres deveriam se igualar.²⁴³ Irigaray e Cixous apontavam a necessidade de uma reinvenção do feminino, livre da sujeição ao masculino universal, ambas indicando a escrita como a prática para essa reinvenção.

Não havia tradução dos textos de Irigaray e Cixous no Brasil, na época em que o artigo foi escrito, em 1981, e eram recentes os trabalhos que tratavam a linguagem como fator de assujeitamento e normatização. Essa preocupação se reforça ainda nessa década entre as feministas brasileiras, tendo como principal referência a filosofia da diferença. Margareth Rago, focando em especial as análises de Michel Foucault, lembra que no pós-estruturalismo o sujeito

*[...] aparece como efeito, como subjetivação resultante “das práticas discursivas que o codificam e de tecnologias disciplinarizantes que o esquadriham e normatizam”. Se há uma forte preocupação em mostrar como construímos nossos problemas e de que maneira os resolvemos, o caminho escolhido não privilegia as ações conscientes dos indivíduos ou dos grupos sociais. Somos “agidos” mais do que agentes; somos “falados” pelas palavras mais do que falamos, alerta Foucault.*²⁴⁴

Na produção acadêmica desse período, a preocupação com o discurso como estruturador das práticas e dos sujeitos aparece, por exemplo, nas pesquisas de Jeanne Marie Gagnebin. No texto “Existência ou inexistência de uma literatura

²⁴³ Id. Ibid., p. 4.

²⁴⁴ RAGO, Margareth. “As mulheres na historiografia brasileira”. In: SILVA, Zélia Lopes (Org.). *Cultura Histórica em Debate*. São Paulo: UNESP, 1995, p.88.

especificamente feminina”,²⁴⁵ a filósofa mostra como não há qualquer inocência nas formações discursivas da linguagem. Ela afirma que a linguagem é sexista e carregada de estereótipos, tanto para o feminino como para o masculino. Considera que existem dois caminhos, opostos e complementares, normalmente tomado pelas mulheres para se fazerem ouvir: ou elas aceitam o papel feminino, falando dos temas que cabem às mulheres, como filhos, romance (nunca sexo), e assuntos domésticos ou, na recusa desse papel, elas reivindicam a igualdade com os homens assumindo o modelo masculino, “cujo eu se declina no masculino e desaparece por trás de uma linguagem tida por universal”.²⁴⁶ Para Gagnebin, essas duas possibilidades são restritas:

Na execução do papel tradicionalmente feminino, ou na conquista do modelo masculino, uma mulher pode ser bem sucedida e até feliz. Não obstante, ela só estará reproduzindo um dos lados da dicotomia em vez de colocar em questão essa própria dicotomia, na qual se enraíza a opressão feminina (e, aliás, também o mal-estar masculino, embora o poder fique do seu lado).²⁴⁷

A autora observa que surgia, naquele momento, uma terceira via, uma “audácia de ousar ser nem uma nem outra (mulher), de ser talvez ambas e muito mais”,²⁴⁸ em especial na linguagem literária, em que as mulheres inventam uma multiplicidade de identidades, já que uma única não servia mais. As mulheres, em

²⁴⁵ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Existência ou inexistência de uma literatura especificamente feminina”. In: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, v. 43, n. (3/4), Prefeitura do Município de São Paulo: São Paulo, 1982.

²⁴⁶ Id., Ibid., p. 11.

²⁴⁷ Id., Ibid., p. 11.

²⁴⁸ Id., Ibid., p. 11.

seus escritos, estariam desfazendo os modelos existentes, numa escrita entrelaçada com o corpo:²⁴⁹

*Trata-se, com efeito, de encontrar uma linguagem rente ao corpo, a seus ritmos e a seus tempos, rente a suas hesitações e as suas certezas, em suma, uma linguagem que fique longe do olhar de inquisição e de avaliação ao qual o corpo feminino se submete e no qual ele se aliena, exposto numa perpétua oferta. Trata-se também de ousar [...] não ser só uma, bruxa ou fada, mãe ou prostituta, de ousar suspender uma identidade muitas vezes confundida com uma identificação a um papel imposto.*²⁵⁰

Tanto nos textos de Alice Ruiz como no de Jeanne Marie, essas percepções da linguagem passam pela questão levantada e amplamente discutida naquele período sobre as diferenças entre a literatura feminina e a masculina. Não era uma discussão radicalmente nova, lembrando que Virginia Woolf já apontava essas diferenças em 1928, no livro *Um teto todo seu*, mas foi muito importante a sua retomada também nos estudos feministas, principalmente naqueles das feministas francesas, por apontar, por meio dessas diferenças, a manipulação da linguagem nas construções culturais, tanto para o feminino como para o masculino.²⁵¹

Para Virginia Woolf, as diferenças na criação também eram culturais e não naturais: durante séculos trancafiadas, as mulheres impregnaram sua escrita com os anos de reclusão. Ao contrário da jornalista Heloneida Studart, como veremos mais à frente, que considera a reclusão responsável pela incapacidade intelectual das mulheres, Virginia vê aí a força criadora que se rebelou. Não aprovava essa

²⁴⁹ Que era exatamente a proposta de Helene Cixous. Cf. NYE, Andréa, Op. Cit.

²⁵⁰ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Existência ou inexistência de uma literatura especificamente feminina”. Op. cit, pp. 12 e 13.

²⁵¹ Cf. BRAIDOTTI, Rosi. “Género y posgénero: el futuro de una ilusión?”. In: *Feminismo, Diferencia Sexual y Subjetividad Nómada*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004.

reclusão, mas reconhecia ali a possibilidade de um aprendizado que esperava que não se perdesse:

*[..] Pois as mulheres têm permanecido dentro de casa por todos esses milhões de anos, de modo que a essa altura as próprias paredes estão impregnadas por sua força criadora, que, de fato, sobrecarregou de tal maneira a capacidade dos tijolos e da argamassa que deve precisar atrelar-se a caneta e pincéis e negócios e política. Mas esse poder criativo difere em grande parte do poder criativo dos homens. E é preciso que se conclua que seria mil vezes lastimável se fosse impedido ou desperdiçado, pois foi conquistado durante séculos da mais drástica disciplina, e não há nada que possa lhe tomar o lugar. Seria mil vezes lastimável se as mulheres escrevessem como os homens, ou se parecessem com os homens, pois os dois sexos são bem insuficientes, considerando-se a vastidão e a variedade do mundo, como nos arranjariamos com apenas um? Não deveria a educação revelar e fortalecer as diferenças, e não as similaridades?*²⁵²

O trecho acima é surpreendente: Virginia claramente questiona as divisões sexuais e a idéia de um sujeito único, universal. Ela sugere a multiplicidade e reforça as diferenças levando em conta *a vastidão e a variedade do mundo*, algo que será pensado cerca de quarenta anos depois, no pós-estruturalismo e no feminismo da diferença. Radicalizando ao propor a insuficiência de dois sexos, a escritora inglesa prenunciava as discussões que ocorreriam, a partir dos anos 1990, na Teoria *Queer*.

Para Virginia Woolf, a linguagem se diferenciava a partir da consciência do próprio gênero sexual. As escritoras, principalmente a partir do século XIX, mostraram muito fortemente sua insatisfação com a vida que viviam. A consciência da imposição de limitações fazia com que essas mulheres escrevessem com raiva. A

²⁵² WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*, Op. Cit., pp. 108-109.

autora nota isso claramente na escrita, por exemplo, de Charlotte Brontë em *Jane Eyre*. Mesmo considerando Brontë melhor escritora do que Jane Austen, Virginia notava que o rancor pelas limitações impostas às mulheres prejudicava seu talento:

*Poder-se-ia dizer [...] que a mulher que escreveu essas páginas tinha mais talento do que Jane Austen; mas, quando alguém lê e lhes nota aquele tranco, aquela indignação, percebe que ela jamais conseguirá expressar seu talento integral completamente. Seus livros são deturpados e distorcidos. Ela escreverá com ódio quando deveria escrever com tranquilidade. Escreverá de maneira tola quando deveria escrever com sabedoria. Escreverá sobre si mesma quando deveria escrever sobre suas personagens. Ela está em guerra com sua sina. Como poderia deixar de morrer jovem, confinada e frustrada? [...] Ela sabia, e ninguém poderia saber melhor, quanto seu talento se teria beneficiado caso não se houvesse desperdiçado em visões solitárias para além de campos distantes, se lhe tivessem sido concedidos experiência, intercâmbio, viagens. Mas não lhe foram concedidos.*²⁵³

Não é por acaso que Virginia Woolf nota que essa escrita entristecida pelo rancor aparece no período vitoriano, justamente quando a medicina legal se dedica à naturalização das mulheres, e quando a moral burguesa visava trancafiar as mulheres no interior de seus lares. A autora aprofunda essa idéia no romance *Orlando*,²⁵⁴ lançado em 1928. O personagem-título vive cerca de quatro séculos, do período elisabetano até o início do século XX. Há um “espírito de cada época” percorrendo o romance, e quando Orlando se torna mulher já se aproxima o século XIX, “cinzento” para as mulheres, nas palavras de Virginia.

Quando Alice Ruiz começou a escrever sobre o assunto, buscou referências escritas sobre o feminismo, ainda poucas no Brasil, e entendeu a escrita

²⁵³ WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*, Op. Cit., pp. 87-88.

²⁵⁴ WOOLF, Virginia. *Orlando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

como a grande ferramenta para as transformações culturais: escrever era a forma de se fazer ouvir, e era necessário que muitas mulheres o fizessem.²⁵⁵

Em seus artigos, podemos perceber suas referências dentro do feminismo, e também a formação de sua subjetividade em relação ao tema. Algumas idéias recorrentes, nos textos, tratam da educação das crianças sempre com a utilização do exemplo de uma mãe realizada profissionalmente, pois entendia que essa era uma ação imprescindível na formação dos filhos. Aqui, somando-se à importância que dá à palavra em sua experiência, considera que as atitudes dos pais são igualmente importantes: “É uma tolice pensar que a educação consiste em dizer, ensinar, reprimir, se essa educação não coincidir com a imagem que estamos dando. É o nosso exemplo que fica, e mais nada”.²⁵⁶

A partir do exemplo de mulheres que perseguem o fim da estagnação doméstica e a realização profissional, as crianças aprenderiam a valorizar e a perseguir também seus próprios sonhos. Ela aprofunda essas questões em diversos artigos, mostrando mulheres que se tornaram mães sem desistir de suas carreiras, como a cantora Baby Consuelo,²⁵⁷ e também em outros textos:

(As mães) fazem tudo com a melhor das intenções e porque nada, além de seus filhos, tem alguma importância em suas vidas. Aí é que está o pivô do equívoco. Os filhos se acostumam com a imagem daquela santa debruçada sobre a pia, o crochê, o tricô, o tanque, o fogão, tentando de todas as formas tornar a vida deles mais agradável. Mas não vêem nela uma pessoa segura, realizada, ativa, profissional, objetivamente indispensável, embora o seja emocionalmente. A situação é negativa para os filhos, para as filhas e para a mãe. Os meninos vão procurar uma mulher

²⁵⁵ Cf. RUIZ, Alice. “Mulher, essa alienada”. In: *Rose*. Curitiba: Grafipar Editora, 1980.

²⁵⁶ RUIZ, Alice. “As mães ainda não estão em dia”. In *Caderno Anexo – Diário do Paraná*. Curitiba, 08/05/1977.

²⁵⁷ RUIZ, Alice. “Todo dia é dia das mães”. In *Quem*. Curitiba, N/D.

*igualzinha a sua abnegada mamãe, e não saberão reconhecer uma mulher de verdade se ela aparecer em seu caminho. Tendo encontrado a fotocópia da mãe, pensarão por algum tempo, ter acertado na loteria. Mas devagarinho, bem devagarinho, começa a sensação inexplicável de que saíram logrados em alguma coisa. Porque ninguém pode ser a fotocópia de ninguém. As meninas terão sua capacidade criativa, realizadora, progressivamente abafada. Toda sua inteligência será dirigida para ser igual a mãe. Citando Heloneida de novo, usam seus "10.000.000.000 de neurônios para fazer uma feijoada". E a mãe? Essa é a grande vítima, jamais conseguirá de seus filhos o reconhecimento que tanto espera. Porque bem lá no subconsciente, os filhos desconfiam, quem foi que os podou. E ela deixou de ser, produzir, de manter qualquer atividade que não fosse a de mãe; só para proteger os filhos. É uma tolice pensar que a educação consiste em dizer, ensinar, reprimir, se essa educação não coincidir coma imagem que estamos dando. É o nosso exemplo que fica, e mais nada.*²⁵⁸

Em alguns textos, Alice Ruiz cita diretamente suas referências, especialmente Heloneida Studart, no livro *Mulher: objeto de cama e mesa*, de 1974.²⁵⁹ Esta autora baseou-se em Piaget para afirmar que as mulheres que ficavam com o trabalho caseiro e o cuidado dos filhos não conseguiam desenvolver a mente racional, e ficavam com uma idade mental equivalente a oito anos. Desenvolve todo o raciocínio no sentido de que a questão das mulheres seria resolvida com o trabalho profissional, já que teria vivência e trocas para desenvolver a racionalidade. Mostrando o estranhamento causado pelo feminismo, no início dos anos 1970, Studart acusa algumas facções do feminismo norte-americano de estarem em luta contra os homens, colocando nelas a culpa das desigualdades entre os sexos:

Os movimentos feministas em todo o mundo são, hoje em dia, muito atuantes, mas infelizmente impregnados de emocionalismo. A

²⁵⁸ RUIZ, Alice. "As mães ainda não estão em dia. Op. Cit.

²⁵⁹ SUTDART, Heloneida. *Mulher: objeto de cama e mesa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

maioria deles tem caráter anarquista e doidivas. Veja-se o caso de grande parte dos movimentos liberacionistas norte-americanos. Eles não situam os males da condição feminina no sistema, mas no macho da espécie. Alguns se lançam em guerra caricata contra o homem, considerando-o até, de maneira grotesca, uma forma obsoleta de vida. Outros elogiam o homossexualismo. Nenhuma líder – Kate Millet, Glória Steinem ou Germanie Greer – considera que a empulhação do eterno feminino nos Estados Unidos é consequente da própria estrutura econômica do país.²⁶⁰

Percebem-se vários preconceitos nesse trabalho de Heloneida Studart. Ao criticar os movimentos feministas internacionais, ao mesmo tempo em que apontava a oposição *homem x mulher*, sempre no singular, também contrapunha *emoção x razão*, *homossexualidade x heterossexualidade*, *anarquia x normalidade*, *cultura x natureza*, reforçando não só os prejulgamentos existentes contra as feministas como também a sujeição ao masculino universal. Nomeando “o sistema” como o grande responsável pela condição feminina, esquecia que esse sistema tinha sexo. E era masculino. No caso do anarquismo, especialmente, mostra o desconhecimento sobre o movimento, já que a ideologia anarquista prega exatamente o fim das hierarquias, tendo sido inspiração direta para as mudanças da contracultura. Mas é importante lembrar que Studart levanta várias questões importantes sobre a condição feminina, e que seu livro foi inspirador para que muitas mulheres fossem à luta para tentar mudar as relações entre os sexos.

No caso de Alice Ruiz, a importância de um trabalho profissional como forma de mudar as relações aparece em vários textos, dentro dessa proposta de que as mulheres deveriam lutar por suas carreiras inclusive para obter o respeito de seus filhos. Ela também considerava que as mulheres podem levar uma vida como “menores de idade”, mas isso considerando a questão de dependerem do sustento de

²⁶⁰ SUTDART, Heloneida. *Mulher: objeto de cama e mesa*. Op. Cit., p. 44.

seus maridos. Mas a poeta, nesse período, dá o passo que faltou a Heloneida nesse trabalho: percebe a construção cultural na formação dos discursos:

*É muito difícil distinguir o biológico do cultural. Todas as afirmações de que o homem é assim e a mulher é assim, foram elaboradas e desenvolvidas através dos séculos. A maioria de nossas características, que parecem ser essenciais, são valores culturais e, alguns deles, imposições preconceituosas. Essa cultura foi feita por homens. Todo o pensamento filosófico, psicanalítico, sociológico, religioso e genético, que analisa e interpreta o homem e a mulher, é masculino. A maior parte da literatura sobre a mulher foi escrita pelos homens.*²⁶¹

Em outro texto, Alice mostra que a restrição e a reclusão na vida doméstica colaboram para uma visão naturalizada das mulheres:

*A mulher, que foi criada exclusivamente para procriar e educar sua ninhada, quando tem um filho, encontra toda a finalidade de sua existência. E super agasalha, super alimentam, super protegem, super mandam e super usam seu tempo, exclusivamente com a única função de sua sub vida: os filhos.*²⁶²

Percebe-se aqui como a poeta denuncia a redução das mulheres à sua função biológica, comparando-as a qualquer fêmea animal com sua ninhada, também criticando as mulheres que aceitam esse reducionismo e reforçam os estereótipos ao “lamber” a cria o tempo todo. Tudo na atenção aos filhos dessas mulheres é “super”, menos sua vida, que é “sub”.

²⁶¹ RUIZ, Alice. “Mulher, essa alienada”. Op. Cit.

²⁶² RUIZ, Alice. “As mães ainda não estão em dia”. Op. Cit.

Para a poeta, as mulheres deviam ocupar todos os espaços, como forma política de atuação. É assim que, numa pequena nota no jornal Pólo Cultural, em 1977, comemora a abertura da Academia Brasileira de Letras às mulheres:

Ontem uma mulher conseguiu um posto jamais ocupado por qualquer uma de nós.

Raquel de Queiroz foi eleita membro da Academia Brasileira de Letras. E a única "Imortal" da nossa literatura.

Curti pacas.

Isso não quer dizer que eu curta a prosa da dita.

E muito menos que eu compactue com essa coisa rígida, a Academia.

*Só que interessa à causa que as mulheres comecem a ocupar todos os postos, principalmente os rígidos.*²⁶³

Essa história da entrada das mulheres na ABL é contada também por Jorge Amado, em seu livro de memórias *Navegação de Cabotagem*, publicado pela primeira vez em 1992:

Chega-se ao fim de uma batalha que durou oitenta anos, tantos quantos os da Academia [...] Na votação da proposta que abriu as portas da Academia às mulheres, Hermes Lima surpreendeu-me: voto contra. Vendo meu espanto, explica-me: isso aqui não passa de um clube de homens, Jorge, no dia em que entrar mulher nem isso mais será: nossa paz se terminará, a fofoca substituirá a convivência.

Um jornal faz uma enquete às vésperas da decisão, pergunta qual das nossas beletistas (!) deve ser a primeira a envergar o fardão - perdão, o robe. Em minha opinião, digo ao repórter, nenhuma de nossas confrades merece mais a consagração, os pechisbeques (!) da Academia do que a poetisa - naquele tempo dizia-se poetisa, hoje poetisa é xingo - Gilka Machado, figura singular em nossa literatura. Poetou sobre o desejo da mulher, a tesão pelo homem, o

²⁶³ RUIZ, Alice, In: Pólo Cultural, n/d, 1977.

*amor sem peias quando as outras reservaram o coito para os confessionários das igrejas: ousou quando a ousadia significava discriminação, repulsa, abjeção. Sugeri que as prováveis candidatas assinassem manifesto propondo aos Acadêmicos o nome de Gilka Machado: mais que outra qualquer merecia ser a primeira mulher a ingressar no fatal cenáculo. A sugestão caiu no vazio das vaidades, tampouco eu acreditava fosse avante, sou ingênuo mas não tanto. As impacientes andavam pelos alfaiates, de figurino em punho, estudando o robe: ainda mais solene e triste do que o fardão.*²⁶⁴

Amado conta que quando a ABL foi criada por Machado de Assis, destacava-se entre os escritores da época Júlia Lopes de Almeida. Sabendo que seria um escândalo se ela protestasse por sua ausência, o escritor encontra uma forma de deixá-la de fora:

*Machado, o manipulador, deu a volta por cima, encontrou como impor o machismo. Barganhou com dona Júlia: ela ficava de fora, mas em troca ficaria de dentro, acadêmico de número, o marido dela, Filinto d'Almeida, escrevinhador de pouca valia. A romancista achou, com razão, que o consorte precisava bem mais que ela dos bordados da Academia, cedeu-lhe a cadeira, a ela bastavam os romances. Com o quê Machado fechou de vez as portas do silogeu às saias femininas.*²⁶⁵

Nestes trechos de Amado, duas considerações me chamaram a atenção, pensando no comentário da poeta sobre Raquel de Queiroz: Júlia Lopes de Almeida sabia de seu valor, sem precisar pensar em robes, fardões ou “chás das cinco”, e que Alice concordaria com Amado na indicação de Gilka Machado, de cuja poesia, ao contrário da prosa de Rachel, ela gostava muito. Em seu primeiro livro,

²⁶⁴ AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 2006, pp. 363-364.

²⁶⁵ AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem*. Id., pp. 363-364.

Navalhanaliga, ela homenageia explicitamente Gilka Machado e Gertrude Stein. Quando perguntei o porquê, em uma de nossas entrevistas, ela me respondeu:

*[..] não são necessariamente as poetisas que eu mais curti. A coisa da Gertrude. eu tive acesso a pouca coisa, até tentei traduzir um poema dela, mas a poesia da Gilka eu curti particularmente. Mas não era tanto pela literatura delas, é pelo que elas representavam como pioneiras de alguma coisa. A Gertrude por ser culturalmente a pessoa de peso que ela foi, reunindo todas as pessoas que ela reunia na casa dela, tudo bem que ela tinha grana pra isso mas, afinal das contas, ela podia gastar aquele dinheiro em bobagem e ela gastava em artes plásticas, em quadros de gente que na época não era celebridade, mas que vieram a se tornar grandes nomes depois. A casa dela era uma galeria de quadros de futuros grandes pintores. E também de escritores.. eu via nela um modelo a ser seguido de mulher. E a Gilka pela sua coragem de publicar aqueles poemas em que falava da sua sexualidade numa época em que as outras poucas mulheres que escreviam, quando falavam sobre beijo, botavam uma notinha embaixo dizendo que era dedicado ao seu legítimo esposo, com medo de serem mal interpretadas. E o tipo de pressão que ela sofreu por causa disso.. São minhas heroínas, nesse sentido, por isso eu dediquei para elas.*²⁶⁶

O desejo das mulheres era – e certamente ainda é - uma das mais impressionantes construções dentro dos regimes de verdade que foram impostos pelos discursos médicos do século XIII e XIX. Sempre confinadas ao corpo, as mulheres não desejavam, eram vítimas da histeria de dos humores, “naturalmente frígidas”, “naturalmente talhadas para a maternidade”, para o repouso, para o silêncio.

²⁶⁶ Entrevista concedida em São Paulo, em 11 de abril de 2006.



Foto: Gilka Machado

Gilka não só escrevia sobre o desejo feminino como também apontava para esses regimes de verdade, como neste poema, publicado originalmente no livro *Cristais Partidos*, de 1915:

*Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
para os gozos da vida; a liberdade e o amor;
tentar da glória a etérea e altívola escalada,
na eterna aspiração de um sonho superior...*

*Ser mulher, desejar outra alma pura e alada
para poder, com ela, o infinito transpor;
sentir a vida triste, insípida, isolada,
buscar um companheiro e encontrar um senhor...*

*Ser mulher, calcular todo o infinito curto
para a larga expansão do desejado surto,
no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...*

*Ser mulher, e, oh! atroz, tantálica tristeza!
ficar na vida qual uma águia inerte, presa*

*nos pesados grilhões dos preceitos sociais!*²⁶⁷

Alice também enxergava esses jogos de verdade, mas entendendo que aquilo que Gilka chama de *preceitos sociais* eram construções culturais do masculino sobre o feminino. Isso é explicitado de forma contundente no texto “Carta Aberta a Caetano”, publicada provavelmente em 1981. Nesse artigo, Alice responde ao amigo Caetano Veloso a respeito de uma entrevista que ele concedera à revista Nova, em que o compositor afirmara que “a mulher é inferior ao homem, física e mentalmente”:

*A história foi feita pelos homens. E escrita por eles. Aliás, tudo foi escrito, analisado, estudado pelos homens. Inclusive as mulheres. Quer dizer, tudo que se fala e sabe sobre mulher foi dito pelos homens. Pelo menos, até uns poucos anos atrás. Faz muito pouco tempo que as mulheres escrevem. Talvez por isso nenhuma se debruçou tanto sobre a alma feminina quanto Machado de Assis, Flaubert, Balzac, Tolstoi, entre centenas na literatura. Ou como você e Chico entre outros na nossa música. Somos Capitu, Gabriela, Carolina, Tigresa. Somos o que vocês disseram que somos. Em outras palavras, até o conceito de mulher é masculino, ou era, até recentemente. Os critérios são a visão do homem. Mas isso você colocou às mil maravilhas na entrevista quando disse: ‘nosso dever é criar novos critérios, esquecer os critérios, complexizá-los’. E isso não é mais um serviço para o super-homem. As mulheres, e, principalmente elas, precisam colaborar com a sua visão das coisas para acelerar esse processo de fundar uma nova ótica, especialmente sobre a própria mulher.*²⁶⁸

Neste texto, Alice Ruiz está de acordo com a proposta das feministas francesas de reinvenção do feminino pelas mulheres por meio da linguagem, mesmo

²⁶⁷ MACHADO, Gilka. “Ser Mulher”. In: Poesias completas. Rio de Janeiro: L. Christiano: FUNARJ, 1991, p. 106.

²⁶⁸ RUIZ, Alice. “Carta aberta a Caetano”. Op. Cit..

não tendo conhecido esses trabalhos. Ao afirmar que *somos o que vocês disseram que somos* a poeta deixa explícito que esse sujeito universal não tinha a mínima idéia sobre o que seria uma mulher.

É interessante observar nesse período que as reivindicações feministas explodiram em todo o mundo, e as reações masculinas foram imediatas, tornando-se especialmente agressivas no meio artístico.

Virginia Woolf escreveu sobre um crítico que se sentia incomodado com o surgimento de uma consciência feminista na literatura. Esse crítico protestava contra a igualdade do outro sexo por meio da afirmação da própria superioridade. Para a escritora inglesa, as investidas feministas provocaram reações sexistas por parte dos homens:

*Nenhuma era jamais conseguirá ser tão ruidosamente consciente do sexo quanto a nossa; esses incontáveis livros escritos por homens acerca de mulheres no Museu Britânico são prova disso. A campanha pelo sufrágio sem dúvida teve culpa. Ela deve ter despertado nos homens um extraordinário desejo de auto-afirmação; deve tê-los feito colocar no próprio sexo e em suas características uma ênfase em que não se teriam dado o trabalho de pensar, se não tivessem sido desafiados. E quando se é desafiado, mesmo por umas poucas mulheres de bonés pretos, retalia-se, caso nunca se tenha sido desafiado antes, com bastante excesso.*²⁶⁹

No Brasil, de forma semelhante à observada por Virginia, enquanto as mulheres se construía a partir de sua própria experiência, suas vozes também provocaram reações inesperadas e sexistas. Ainda nos anos 1970, na música popular brasileira, o compositor Martinho da Vila, entre muitos outros, fazia uma tentativa

²⁶⁹ WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990, p. 121.

de depreciar as conquistas femininas, na canção “Você não passa de uma mulher”:

270

*Mulher preguiçosa, mulher tão dengosa, mulher
Você não passa de uma mulher, ai, mulher
Mulher tão bacana, tão cheia de grana, mulher
Você não passa de uma mulher, ai, mulher
Você não passa de uma mulher*

*Olha que moça bonita,
Olhando pra moça mimosa e faceira,
Olhar dispersivo, anquinhas maneiras,
Um prato feitinho pra garfo e colher
Eu lhe entendo, menina,
Buscando o carinho de um modo qualquer
Porém lhe afirmo, que apesar de tudo,
Você não passa de uma mulher, ai, mulher
Você não passa de uma mulher*

*Mulher preguiçosa, mulher tão dengosa, mulher
Você não passa de uma mulher, ai, mulher
Mulher tão bacana, tão cheia de grana, mulher
Você não passa de uma mulher, ah, mulher
Você não passa de uma mulher*

*Olha a moça inteligente,
Que tem no batente o trabalho mental
QI elevado e pós-graduada
Psicanalizada, intelectual
Vive à procura de um mito,
Pois não se adapta a um tipo qualquer
Já fez seu retrato e apesar do estudo,
Você não passa de uma mulher, viu, mulher?
Você não passa de uma mulher, ai, mulher*

*Menina-moça também é mulher, ah, mulher
Pra ficar comigo tem que ser mulher, tem, mulher
Fazer meu almoço e também meu café, só mulher
Não há nada melhor do que uma mulher, bem mulher?*

²⁷⁰ “Você não passa de uma mulher” (Martinho da Vila). Gravação de Martinho da Vila no LP *Maravilha de Cenário* (RCA Victor 110.0008, 1975).

Você não passa de uma mulher, ah, mulher

Na letra, ele faz a estereotipada conexão do feminismo com o lesbianismo, muito comum ainda hoje (assim como a associação das feministas com a frigidez e a feiúra): no discurso misógino, se as feministas reclamavam, “só podia ser” porque não gostavam de homens. Em seguida desdenha das mulheres que conseguiram subverter a lógica patriarcal construindo carreiras ou estudando. O bordão “você não passa de uma mulher” deprecia as conquistas feministas - as mulheres só servem para fazer o almoço e o café para os homens, e ele lembra - tem que ser *bem* mulher. Podemos perceber na letra o excesso ao qual se referiu Virginia Woolf: o compositor está dizendo o que é uma mulher de seu próprio ponto de vista, completamente convencido de que, se não sabe quem é ela, tem certeza *do que deve ser*.

Martinho da Vila era militante cultural do PCB ²⁷¹, e se essa reação ao feminismo era forte entre os artistas, foi especialmente marcada na esquerda e na imprensa, e parece que ninguém provocou tanto o desencanto em Alice Ruiz quanto Millôr Fernandes. No artigo “De Mal a Millôr”, de 1976, ela reagia ao texto “ABC das Liberadas”, escrito por ele em uma revista masculina. Para a escritora, Millôr se revelara misógino e tacanho, muito diferente do escritor combativo que ela aprendera a admirar.

Descobre-se então que toda sua genialidade se equilibra sobre o resto do povo brasileiro. Só a inferioridade alheia pode alimentá-lo e é por isso que sua inteligência começa a apresentar sintomas de raquitismo. [...]. O racista, sexista e reacionário, não entendeu Yoko, não entendeu o Banco das Mulheres, não entendeu Françoise Guiraud, não entendeu a mulher e dá pra duvidar que tenha entendido o que é ser homem. E se mete a fazer gracinhas sobre o

²⁷¹ Cf. Carta de Adesão ao PCdoB: http://www.vermelho.org.br/diario/2005/0927/0927_carta_martinho.asp

*que não entende. Os aplausos subiram-lhe a cabeça. Continue fazendo piadas que são boas, mas por favor. Millôr, não se mete a falar de gente, nem fazer ABC nenhum antes de estudar o beabá do que é ser gente.*²⁷²

Millôr era conhecido como “porco chauvinista” entre seus companheiros de *O Pasquim*, que fizeram muitas piadas sobre isso, principalmente depois da entrevista com Betty Friedan, em 1971, quando a autora americana esteve no Brasil, a convite de Rose Marie Muraro para lançar a tradução de *Mística Feminina*.²⁷³

Nessa entrevista, Millôr provoca Betty Friedan, dizendo que ela não era objetiva em seu livro e que ela e as mulheres do *Women's Lib* não sabiam o que queriam, além de insinuar que o seu interesse pelas mulheres era sexual.²⁷⁴ As provocações continuam, até Millôr afirmar que as mulheres americanas queimaram sutiãs nas ruas, o que é negado tanto por Friedan quanto por Muraro. A escritora americana garantiu que isso era criação da imprensa para desacreditar o movimento. Millôr continuou dizendo que era verdade, que havia no movimento feminista um componente de ódio sexual, até ouvir um sonoro “*Fuck you*”²⁷⁵ de Friedan. Flávio Rangel, tentando salvar a situação, pergunta: “Uma mulher homossexual pode ser mais emancipada que uma que não é? Em outras palavras, há muito lesbianismo no movimento?”²⁷⁶ Betty Friedan responde que isso não tinha qualquer relevância, que era necessário o respeito mútuo entre homens e mulheres, e Ziraldo ainda afirma: “No ato sexual, nós realmente precisamos de uma certa submissão por parte da

²⁷² RUIZ, Alice. “De mal a Millôr”. Recorde de jornal não identificado. 30/05/1976.

²⁷³ FRIEDAN, Betty. *Mística Feminina*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.

²⁷⁴ JAGUAR (Org.). *As grandes entrevistas do Pasquim*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.

²⁷⁵ Id., p. 76.

²⁷⁶ Id., p. 76.

mulher. Isso não é apenas uma tradição: é importante pra nós”.²⁷⁷ E escuta de Friedan: “Uma certa submissão a quê? Aos desejos do homem? Mas a mulher também tem seus desejos. Por que então não é o homem que tem de ser um pouco submisso? Que negócio é esse? A própria palavra ‘submissão’ implica que a mulher não queira fazer uma coisa que o homem quer. Tanto quanto sei, as mulheres também gostam de sexo”.²⁷⁸

Depois desta entrevista, os ataques de Millôr contra o movimento feminista foram contínuos. Em outras entrevistas com mulheres,²⁷⁹ sempre perguntava se elas não achavam o “movimentozinho” sem sentido, além de afirmar que o que ele achava de Betty Friedan era impubescível. Na entrevista com Elke Maravilha, ele afirma: “[Essas mulheres do Women’s Lib] estão lutando por ‘pô’ nenhuma. Até agora elas não levantaram a voz pelos problemas vitais da mulher proletária!”²⁸⁰. Qualquer lembrança da crítica da esquerda ligada ao PCB *versus* o Tropicalismo não será mera coincidência.

Entendo que *O Pasquim*, a partir desta entrevista, por sua responsabilidade e importância política num momento de profunda repressão, foi um dos maiores responsáveis pelos estereótipos do feminismo e das feministas naqueles anos no Brasil. Mais uma vez, a força política se perdia: como podiam lutar contra a repressão se eram potenciais repressores das mulheres? Não acredito que seja à toa que nos recentes relançamentos do periódico essa entrevista não tenha voltado a aparecer. Quarenta anos depois de várias conquistas feministas, uma entrevista como

²⁷⁷ Id., p. 76.

²⁷⁸ Id., p. 76.

²⁷⁹ Por exemplo, nas entrevistas com Elke Maravilha e Fernanda Montenegro.

²⁸⁰ Id., p. 50.

essa ainda é chocante. E absolutamente desabonadora para os jornalistas participantes.

Virginia Woolf afirmava que chegaria um dia em que as diferenças entre os sexos construídas na cultura poderiam ser resolvidas se a raiva deixasse de existir. A escritora avaliava que o rancor das mulheres seria resolvido quando pudessem enfim ter um *teto todo seu*, sem interrupções para criar, quinhentas libras por ano para garantir seu sustento e acesso a prazeres como viagens e bons jantares (quem, pergunta Virginia, pode escrever ou ter grandes idéias depois de uma magra refeição?) e a liberdade para escreverem o que pensassem, sem interdições. Do lado dos homens, a autora notava o rancor por se sentirem ameaçados em sua integridade pela liberação das mulheres e pelas reivindicações feministas. Para a autora, o fim do rancor mudaria as marcas da escrita de um e de outro, retirando-lhes as características sexuais hierárquicas, tornando-se andrógina.

Alice Ruiz também defende a androginia como forma de fazer poesia, mas é interessante notar que, mesmo afirmando não acreditar que existam características específicas ligadas ao gênero, de forma distinta à proposta por Woolf, a relação que cria entre lógico e analógico cumpre exatamente a função da caracterização cultural de masculino e feminino. A proposta de Alice é a fusão de dois princípios antagônicos, capazes de juntos criarem a multiplicidade que resulta na criação artística. Pretende mostrar que essas dicotomias, por princípio hierárquicas, são na verdade complementares:

Parece que o processo do pensamento foi dividido em duas categorias: a Lógica, que funciona por proximidade, associando as coisas que são próximas, que seria a objetiva, organizada, linear, características mais frequentes ou mais associadas aos homens, ao Ocidente. A Analógica, que seria a mente mágica, que faz as associações por similaridade, semelhanças. Esta seria a mente das mulheres, dos poetas, das crianças, dos índios. Do Oriente. A criação artística acontece no entrecruzamento da nossa alma

*lógica com nossa alma analógica. É o pensamento analógico que permite a fantasia, o estético, o lúdico, o mágico, enfim, o impulso criador. Mas é o pensamento lógico que realiza, decide, escolhe, transforma a chama original em produto estético. Por isso, o artista ou a artista, não importa seu sexo, é um ser portador de uma sensibilidade andrógina. E a arte, um momento de equilíbrio perfeito entre o Yin e o Yang.*²⁸¹

Em uma entrevista realizada em 1982, podemos perceber que Alice se sentia solitária em sua militância. Naquele ano aconteceria um congresso de mulheres em Curitiba, e o jornal afirmava que poucas pessoas se inscreveram. Alice responde que não se animava a participar. Em primeiro lugar, porque não haveria um movimento de mulheres na cidade. E em segundo, porque sentia que a massiva presença dos partidos políticos nesse congresso, mesmo que de esquerda, somente atrapalhava as discussões feministas:

*São pessoas que acham que resolvendo questões como a carestia, previdência, enfim, questões sociais mais abrangente não haverá mais problema da mulher [...] Eu gostaria de saber se um desses partidos, eleito, vai resolver os problemas das mulheres, se ele vai convocar um congresso para isso, porque até hoje os congressos de mulher – inclusive o internacional que se realizou no México – discutem a situação dos partidos e tudo mais, menos o que interessa à mulher.*²⁸²

Alice Ruiz deixou a militância feminista explícita quando passou a se dedicar mais à poesia e às letras de canções, a partir de meados dos anos de 1980. Para ela, a militância tinha a ver com paixão e, portanto, era cega:

²⁸¹ RUIZ, Alice. “Literatura feminina?”. In: Raposa Magazine. Fundação Cultural de Curitiba: Curitiba, N/D.

²⁸² RUIZ, Alice. “Curitiba não possui movimento feminino com organização”. In: *Diário do Paraná*. Curitiba, 07 de março de 1982.

Eu acho que todo militante, e isso é uma forma de militar, sempre que a gente está apaixonado por uma causa.. a paixão é burra, a questão é essa. Sem a paixão a gente não evoluiria, não iria pra frente, mas ao mesmo tempo, quando você está totalmente envolvido num processo você fica meio burro, você fica meio tapado, eu me deixava levar por provocações, entendeu? Daí eu acho que se desenvolveu essa coisa meio reativa: eu me dou bem com todo mundo o tempo inteiro, mas mexeu no meu calo eu reajo muito rápido. E acho que isso se deve um pouco a essa conscientização da situação da mulher de, tão claramente, como em pequenos gestos pode estar embutida uma manipulação de relações.²⁸³

Em sua fala, podemos perceber que, mesmo tendo deixado de escrever os artigos, a poeta nunca desviou sua atenção das manipulações existentes nas relações de gênero. Nessa década em que se dedicou à causa feminista, estava muito envolvida pelo assunto, o que ainda aparece de forma explícita em seu primeiro livro de poesias, o *Navalhanaliga*,²⁸⁴ como veremos a seguir.

Relendo mais tarde os artigos por mim digitalizados, ela disse que achava que eram textos datados, muito específicos das suas preocupações feministas de militante apaixonada nos anos 1970. Ela os releu com curiosidade, gostou de alguns, riu em outros. Um breve olhar para o passado de uma aquariana que afirma viver com os olhos voltados para frente, para quem o passado serve apenas como correção de percurso.

Mas analisando sua produção cultural como poeta e compositora a partir dos anos 1980, entendo que Alice incorporou o discurso feminista, e, como propôs Virginia Woolf, transformou em sua arte a escrita marcada pelo gênero em verso

²⁸³ Entrevista concedida em São Paulo, em 11 de abril de 2006.

²⁸⁴ RUIZ, Alice. *Navalhanaliga*. Op. Cit.

cortante, numa nova forma, mais próxima da terceira via apontada por Jeanne Marie Gagnebin, com uma linguagem rente ao corpo, sem deixar, no entanto, de apontar as marcas de sua experiência e as de sua geração:

*[...] O feminismo enfim. O fato de ter alguma coisa por que lutar é muito estimulante. Então eu acho que a minha geração acabou sendo a que tomou a consciência disso, e tomou pra si o encargo de gerar mudança.. Não, eu não vou ficar dependente, eu não vou.. Tanto que foi a geração da separação, não é? Dos casamentos que acabaram.. É complicado, porque pela primeira vez não era luta dos homens, eles estavam acostumados a provocar revoluções. Pela primeira vez, sim, foram as mulheres que tomaram as rédeas das coisas. E isso deu um gás muito grande pra tudo – pra criar, pra fazer [...] Pagamos um preço alto, mas isso eu faria de novo! Se eu pudesse, queria outra vez começar tudo de novo. Não me arrependo. Foi importante, eu fico olhando minhas filhas, fico olhando a nova geração, você, sabe? Eu fico vendo que o que nós fizemos deu frutos. Mulheres de hoje são infinitamente mais interessantes do que nós éramos antes dessa acordada. Nós éramos inquietas, talvez as ovelhas-negras. Mas a gente... até nós a perspectiva da mulher e a perspectiva que se mostrava pra nós era... um tédio!*²⁸⁵

Com essa fala, a poeta resume as dores e as delícias de seu engajamento. Essa consciência política, que de alguma forma ainda ecoa a pergunta de Beauvoir “*que é uma mulher?*”²⁸⁶ teve um custo. Entender os jogos de verdade, suas construções e assujeitamentos, desvendou também a falácia do romantismo feminino. As mulheres que surgiram a partir dessa compreensão exigiriam também, como veremos a seguir, outro tipo de relação com os homens.

²⁸⁵ Entrevista concedida em São Paulo, em 18 de junho de 2003.

²⁸⁶ BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

3. AS PALAVRAS & AS CANÇÕES

3.1. “Poetisa é a mãe”

Ainda no mestrado, surgiu a questão da nomenclatura para a mulher que escreve poesia. Volto a contar aqui essa história, com o intuito de explicar o porquê, em minhas pesquisas, de não utilizar a palavra *poetisa* para denominar a *poeta* Alice Ruiz.

Cada vez que eu digitava a frase “a poeta Alice...”, o corretor ortográfico do software que utilizava sugeria a correção: “O poeta ou A poetisa”, o que me fazia sorrir todas as vezes, já que essa questão da denominação “poeta ou poetisa” para a mulher que compõe versos foi uma das boas discussões que tive com ela. Logo que nos conhecemos, eu defendia a utilização do termo poetisa, justamente por enfatizar a singularidade feminina, e por de fato acreditar que há uma singularidade de gêneros no fazer poético, o que, é importante dizer, não necessariamente diz respeito ao sexo do escritor.²⁸⁷ Ela, no entanto, me respondia sem piscar que “poetisa é a mãe”, ou:

Eu não vejo motivo pra gente discutir a respeito... Sabe, eu entendo o seu ponto de vista, eu sei o que você quer dizer com isso. Que é adotar uma nomenclatura dos homens, porque já se instituiu isso. Mas eu olho pra palavra. A palavra poetisa... sinto o peso das letras: poeta. Quando você fala poeta olha o movimento do som, olha como é uma coisa inteira assim, poeta. Morreu aí. Agora,

²⁸⁷ Cf. CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A Traição de Penélope*. São Paulo, Editora Annablume, 1994. A escritora mostra como a escrita de Proust, por exemplo, é feminina, enquanto atribui uma escrita masculina a Simone de Beauvoir.

*poetisa... a sonoridade dá a impressão que é uma coisa... já vem... é pôr perfume na flor, sabe como?*²⁸⁸

Perfume a mais na flor, para Alice, é da maior gravidade. Para ela, a poesia é a síntese, é o dizer com poucas palavras. Não é o supérfluo que lhe traz prazer. Isso já sugere uma estética específica adotada pela poeta, em seus versos e em sua vida. Se considerarmos a estética da existência, como propôs Foucault,²⁸⁹ como a harmonia entre ação e enunciado, a correspondência entre o que se faz e o que se diz, posso afirmar que Alice escolheu de fato construir sua vida como uma obra de arte.

Em meu primeiro artigo sobre ela,²⁹⁰ defendia a tese de que Alice se autodenomina poeta provavelmente por sua formação feminista dos anos 1970, na qual se via muito mais a luta pela igualdade entre os sexos do que a valorização das diferenças entre eles, como é o caso do feminismo nos dias de hoje.

Apesar de minhas certezas, essa discussão virou uma brincadeira entre nós duas por um bom tempo. Alice se divertia em me provocar quando podia, e eu fazia o mesmo com ela. Até que, numa entrevista específica sobre a poesia que fizemos, em janeiro de 2005, para que eu pudesse escrever um artigo encomendado pela revista *ArtCultura*,²⁹¹ Alice me perguntou: “você tem certeza que existe poeta e poetisa em todas as línguas? No grego também?”. Eu continuava com as minhas

²⁸⁸ Entrevista concedida em São Paulo, em 18 de janeiro de 2005.

²⁸⁹ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2: O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2001, p. 15.

²⁹⁰ MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. “Encantando versos: a produção musical de Alice Ruiz”. In: *O Lugar da História*. ANPUH - Núcleo Regional São Paulo. Campinas/SP: Unicamp, 2004.

²⁹¹ MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. “A poeta Alice e a Penélope de Ulisses”. In: *ArtCultura* nº. 10. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia: Instituto de História, 2005.

certezas, já tinha consultado dicionários de inglês, espanhol e francês, e as duas formas apareciam nas quatro línguas. Mas não sabia responder sobre o grego.

Procurei, então, a origem dessa discussão que envolve poetas/poetisas não só do Brasil, como também de Portugal e Espanha. Todos os dicionários, de Houaiss e Aurélio ao corretor de textos que me perseguia, apontavam “poeta” como substantivo masculino. E pronto. Mas, para minha surpresa, descobri em um dicionário etimológico que a palavra poetisa foi empregada pela primeira vez na língua portuguesa em 1813,²⁹² o que me deixou em estado de alerta. O início do século XIX foi um momento marcado pela naturalização da mulher pelo discurso médico positivista e pelo determinismo biológico, como em Cesare Lombroso,²⁹³ que sustentava ser a mulher natural e organicamente monógama e fria. Michelle Perrot e Geneviève Fraisse destacam, por outro lado, que já existiam gestos e escritos feministas em séculos anteriores, mas que foi a prática revolucionária das mulheres na Revolução Francesa, em 1789, que marcou a emergência do feminismo, tal como o entendemos quando eclodiu em 1830, cujo objetivo era “a igualdade dos sexos e a prática de um movimento coletivo, social e político”.²⁹⁴ Pela data da eclosão do feminismo e do início da utilização da palavra, passei a considerar pouco provável a possibilidade de a palavra poetisa ter sido criada de forma “natural” ou inocente.

Alguns dos fragmentos mais antigos de poesia ocidental conhecidos foram produzidos por uma mulher, Sapho, comparada por Platão, em grandeza, a

²⁹² CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 617.

²⁹³ Médico psiquiatra italiano. Sobre este assunto, vale a pena a leitura do capítulo 3, “O complicado sexo dos doutores” em RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos de sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, pp. 141-164.

²⁹⁴ FRAISSE, Geneviève e PERROT, Michelle. “Introdução: ordens e liberdades”. In: *História das Mulheres no Ocidente. Vol 4: O Século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, p. 12.

Sócrates.²⁹⁵ Em grego, de onde se origina a palavra poesia (ποίησις - poíesis), há um único termo que designa a pessoa que faz poesia: ποιητής (poietés). No Dictionnaire de L'Académie Française, no entanto, já constava, em 1798, a utilização de uma palavra feminina para designar poeta, com a ressalva de que o termo era pouco utilizado:

*POÉTESSE. s. fém. Femme Poëte. Il est peu usité. On dit de Sapho, de Deshoulières, qu'elles étoient Poëtes; mais on ne dit pas La Poëte Sapho: ce seroit le cas de dire, La poétesse..... On l'évite.*²⁹⁶

No mesmo dicionário, a palavra masculina Poëte traz a observação que “en parlant d'Une femme, on dit, qu'Elle est Poëte”.²⁹⁷ Ou seja, apesar das duas formas distinguirem os sexos, era o correspondente da palavra Poeta o termo utilizado correntemente, a exemplo de outros substantivos comuns aos dois sexos, como *artiste* (artista).

Na edição de 1832, no início do feminismo na França, o termo apareceria da seguinte forma, com a mesma ressalva anterior:

*POÉTESSE. s. f. Femme poëte. Sapho étoit une poétesse illustre. L'Italie moderne compte plusieurs poétesse célèbres. Il est peu usité.*²⁹⁸

²⁹⁵ Ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Um rosto iluminado". In: *Trópico: Revista Online*. <http://pphp.uol.com.br/tropico>

²⁹⁶ *Dictionnaire de L'Académie française*, 5ème Edition. Paris, 1798, p. 312.

²⁹⁷ Id.

²⁹⁸ *Dictionnaire de L'Académie française*, 6th Edition. Paris, 1832, p. 444.

Percebe-se, pelos verbetes franceses e pelo dicionário etimológico em português, que a utilização de *poetisa* é realmente uma construção que data da passagem do século XVIII para o XIX. Se para Alice a questão é o som da palavra e uma desconfiança intuitiva do termo, acredito que ela tenha razão nessas desconfianças. O termo *poetisa* seria uma forma de separar a criação artística das mulheres como uma forma menor dentro da arte da poesia, mais uma forma de exclusão das mulheres nas construções linguísticas. Não aceitá-lo, portanto, é uma atitude política, e ela brinca com isso quando diz:

*Poesia é feminina, e a palavra poeta termina com A. Eu prefiro que a gente fique com poeta e eles com “poeto”. Eles que mudem [risadas]!*²⁹⁹

²⁹⁹ Entrevista concedida em São Paulo, em 18 de janeiro de 2005.



Alice Ruiz em foto de Vilma Slomp (1992)

3.2. “Navalha na liga valha: a poética feminista”

A poesia de Alice foi fortemente marcada pelos anos de escrita feminista em jornais e revistas. Seu primeiro livro, *Navalhanaliga*, lançado em 1980, traz

poemas produzidos a partir da metade dos anos de 1970, e é talvez o que traz as referências do feminismo de forma mais contundente.

No mesmo período de lançamento de *Navalhanaliga*, começaram também a aparecer os primeiros parceiros musicais. Contando isso, mais uma vez Alice dá pistas sobre o significado da palavra escrita em sua vida:

*[...] já estavam rolando umas músicas, também... mas eu acho que até essa idade, era uma coisa assim: eu faço porque não consigo não fazer, e aplicando de acordo com o que vai acontecendo na minha vida. Então ia um músico lá em casa com violão e eu mostrava, “ah, legal, eu quero essa” e pronto. Mas assim, nunca tive pretensão. Pretensão de pertencer a um movimento literário, pretensão de estar inovando em alguma coisa, sabe, pretensão de chegar a algum lugar e ganhar um determinado prêmio, nada, nunca, até hoje. Não tenho projeto, não tenho carreira. Eu só trabalho. Trabalho porque não posso não trabalhar, escrevo porque não posso não escrever, não suportaria, fico sem ar. Quando vêm aqueles períodos de entressafra, aos quais evidentemente eu já estou acostumada, quando eles começam a se prolongar eu começo a sofrer fisicamente. Tem que desaguar, é uma necessidade muito maior do que a do orgasmo, sabe? É uma coisa de que se eu não escrever eu começo a passar mal fisicamente. Falta ar, não durmo direito, tenho dor de cabeça, ansiedade, fico trêmula. É físico, é físico o negócio!*³⁰⁰

Navalhanaliga é um marco na vida da poeta. Ganhou o prêmio de melhor obra publicada no Paraná pela Secretaria Estadual de Cultura, e foi a partir de alguns poemas ali publicados que nasceu a primeira parceria musical com Itamar Assumpção. Itamar foi para Curitiba, e conheceu então Alice e Paulo. Na volta para

³⁰⁰ Entrevista concedida em São Paulo, em 18 de junho de 2003.

São Paulo, de ônibus, teve a companhia do livro da poeta. Entrelaçando seus versos, compôs a canção “Navalha na liga”:³⁰¹

Navalha na liga
(Itamar Assumpção e Alice Ruiz)

Nada pode tudo na vida

*Por que toda estrela pisca no céu
e o cometa risca?
por que você não se arrisca, meu bem
e vem, belisca e petisca?
por que teu beijo faísca?*

*Valha navalha na liga
nada na barriga
valha navalha*

*não se escandalize, não
tudo isso a gente pensa
quando entra em transe
quando sai da crise*

*vou dizer não, não, não, não, não, não
tantas vezes até formar um nome
até formar seu nome*

valha navalha na liga/nada pode tudo na vida

*falta de sorte
fui me corrigir
errei*

A poesia que deu título ao livro está no meio da canção:

nada na barriga

³⁰¹ Gravação de Itamar Assumpção no LP *Sampa Midnight - Isso não vai ficar assim* (Independente/1986) e por Tonho Penhasco, nos CDs *Traquitana* (Independente/1997) e *Tonho Penhasco e Companhia* (Independente/2005)

Este poema é uma referência às prostitutas, “nada na barriga” é para Alice a fome, o que ela entendia que deveria ser a única justificativa válida para levar uma mulher à prostituição. A navalha, o instrumento de defesa contra os perigos dessa profissão, é também utilizada de forma simbólica – se a prostituta tem a navalha como arma, a arma da poeta é a palavra, que também corta, que transforma, que possibilita os espaços para a reinvenção, a navalha é a palavra como *acontecimento*.

Em uma de nossas conversas, Alice contou que em seu tempo de militância feminista aprendeu a prestar muita atenção às manipulações nas relações. Foram muitos anos de militância, muitos anos prestando atenção aos discursos e construções culturais:

Daí eu acho que se desenvolveu essa coisa meio... que o Neco³⁰³ chama de "faca na bota", que é assim: eu me dou bem com todo mundo o tempo inteiro, mas mexeu no meu calo eu reajo muito rápido. E eu acho que isso se deve um pouco a essa conscientização da situação da mulher de, tão claramente, como em pequenos gestos pode estar embutida uma manipulação de relações.³⁰⁴

Lembro quando apresentei a transcrição da entrevista, Alice me pediu para trocar a expressão gaúcha utilizada pelo nosso amigo, por não gostar muito dela. Várias vezes nós conversamos sobre isso, e Alice concluiu que seu “calo” diz

³⁰² RUIZ, Alice. *Navalhanaliga*. Curitiba: Edição ZAP, 1980, s/n.

³⁰³ Neco Prates, gaúcho, um amigo querido de nós duas e parceiro em versos de Alice, juntamente com Ná Ozzetti, no livro *Três Linhas*. São Paulo: Dulcinéia Catadora, 2009 .

³⁰⁴ Entrevista concedida em São Paulo, em 11 de Abril de 2006.

mesmo respeito às tentativas de manipulação verbal, em especial quando percebe a misoginia nos discursos. Concordamos que não ela é “faca na bota”, e sim “navalha na liga”. E que sua navalha é a palavra. Essas conversas renderam um pequeno poema do Neco, com uma pequena colaboração minha no último verso:

*na liga
navalha
na bota
faca
na boca
verbo*

*o coração
(in) verso³⁰⁵*

É no livro *Navalhanaliga* que Alice publica “O que é a que é”, poesia que ela considera o seu manifesto feminista.³⁰⁶ Alice construiu o texto costurando frases que lia em revistas e jornais do período a trechos seus criticando essas mesmas frases, apontando de forma contundente às construções do feminino em nossa cultura:

O que é a que é

*Usada e abusada.
Palpável mas oca.
Amainada para mãe.
Acusada e recusada.
Calada e mal falada.
Alienada e esquecida.
Ordenada e ordenhada.
Solicita e solicitada.
Bordadeira e abordada.
Afastada e sempre à mão.*

³⁰⁵ PRATES, Neco. “Alice É”. In: <http://aliceruiz.com.br/content/alice>

³⁰⁶ RUIZ, Alice. “O que é a que é”. In: *Navalhanaliga*. Op. Cit., s/n.. No original há uma arte gráfica desenhada por Reynaldo Jardim circundada por este texto. A arte sugere um caracol, útero ou a via láctea, um círculo com uma espiral interna de onde saem as palavras do poema.

Moderada e bem adornada
 Dá a luz e vive escondida.
 Transcende em descendência.
 Mal informada forma pessoas.
 Foi vocada a não ter vocações.
 Sem necessidades, só caprichos.
 Inclinação por instinto só ao lar.
 Criticada e fadada à idade crítica.
 Econômica nada entende de Economia.
 Domingo, dia do Senhor, não descansa.
 O que no homem é estilo nela é relaxo.
 Não dá tom e dança conforme a música
 Chora quando não tem mais nada a dizer.
 Consumidora voraz é vorazmente consumida.
 É o que mais consta e o que menos se nota.
 No dicionário figura como a fêmea do homem.
 Para compreender não tem muito o que aprender.
 A melhor paisagem atrás do buraco da fechadura.
 Produz pouco porque já reproduz e isso lhe basta.
 Não precisa ser atualizada, mas deve andar na moda.
 A força que despende para ser frágil continua oculta.
 As suas tentativas de participação recebem como intromissão.
 Já que não tem responsabilidade não pode ter mau-humor.
 Tem que ser uma obra de arte que não fique para a posteridade.
 Perde tanto sangue que fica com o que se chama por aí de “sangue de barata”.
 Dócil, meiga, sutil e submissa, deixa aos homens os defeitos correspondentes.
 PRECISA-SE: TORNEIRO MECÂNICO, CONTADOR, ANALISTA DE SISTEMAS,
 ENGENHEIROS, ETC COM CAPACIDADE COMPROVADA, E DE UMA
 RECEPCIONISTA COM ÓTIMA APARÊNCIA.
 Pode escolher entre o céu e o inferno, mas a terra não, essa é do sexo oposto.
 Entrave para a liberdade masculina através das traves da obediência.
 Quanto mais espírito melhor, mas o futuro acaba junto com a beleza.
 Se for grande é porque está por detrás de um grande homem.
 Sempre esperando e levando a fama de se fazer esperar.
 Seu entusiasmo é chamado de assanhamento.
 Nascida para dentro aí ficará até
 que a terra coma o resto que os
 filhos e os homens deixam.
 Faz par mas embaixo.

³⁰⁷ No entanto, folheando os livros de algumas das poetisas daquela geração, detectou em boa parte delas “sintomas de um discurso pós-feminista, um novo espaço para a reflexão sobre o poder da imaginação feminina. Uma revolta molecular quase imperceptível no comportamento, na sexualidade, na relação com o corpo e a palavra”. E anunciou: “julgo redundante observar que essa nova mulher prevê um novo homem”.³⁰⁸

O conceito *pós-feminismo* já teve diversas interpretações, algumas bem redutoras, como a que considera que seria uma “terceira onda” do feminismo, em que as lutas pelos direitos das mulheres, que se iniciaram nos anos 1970, já estariam ultrapassadas ou satisfeitas. Não é esse o sentido utilizado por Heloísa Buarque. O “pós” aqui não é utilizado com o sentido de linearidade e continuidade, e sim como algo agregador e multiplicador. Trata-se de reafirmar as lutas feministas e de seu fortalecimento, abrindo novas frentes de reivindicações e reinvenções que contemplem a multiplicidade dos feminismos, como aponta Ana Gabriela Macedo:

*O conceito de pós-feminismo poderá assim traduzir a existência hoje de uma multiplicidade de feminismos, ou de um feminismo “plural”, que reconhece o factor da diferença como uma recusa da hegemonia de um tipo de feminismo sobre outro, sem contudo pretender fazer tabula rasa das batalhas ganhas, nem reificar ou “fetichizar” o próprio conceito de diferença.*³⁰⁹

É também neste sentido que Margareth Rago trabalha o pós-feminismo. Essa autora lembra que, graças às conquistas do movimento feminista, a juventude

³⁰⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque. “A imaginação feminina no poder”. Artigo publicado originalmente no Jornal do Brasil em 16/05/1981. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *70/80 Cultura em trânsito – da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p. 200.

³⁰⁸ Id. *ibid.*, p. 201.

³⁰⁹ MACEDO, Ana Gabriela. “Pós-Feminismo”. In: *Revista Estudos Feministas*, V. 14, nº 3, setembro-dezembro/2006. Florianópolis: UFSC, 2006, p. 814. <http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a13v14n3.pdf>

de hoje, em especial nas camadas mais altas e intelectualizadas, “mantém indubitavelmente relações mais libertárias com o corpo, com o sexo, com o outro, com a natureza e com a própria vida”.³¹⁰ Rago alerta, citando Rosi Braidotti, que as batalhas feministas ainda são extremamente necessárias, já que a denúncia dos sexismos e racismos não implicam o fim desses preconceitos. Para a historiadora, o feminismo criou um modo específico de existência, “muito mais integrado e humanizado, já que desfez oposições binárias como a que hierarquiza razão e emoção, inventou eticamente, e tem operado no sentido de renovar e reatualizar o imaginário político e cultural de nossa época”.³¹¹

Quando escreveu o artigo citado, Heloísa Buarque de Hollanda fala explicitamente da poeta Ana Cristina Cesar, cujo trabalho conheci com os lançamentos da série “Cantadas Literárias”, da Editora Brasiliense. Quando li *A Teus Pés*, fiquei impactada com a força poética de Ana C. Dessa mesma coleção tive o prazer de ler, também pela primeira vez, Alice Ruiz, em *Pelos Pelos* e Ledusha Spinardi, em *Finesse e Fissura*.³¹²

A reflexão de Hollanda cabe bem às três poetisas. É notável, em seus trabalhos, a força da imaginação feminina e a revolução molecular na sexualidade e no corpo a que se referia a autora. Lançando um olhar para algumas das poesias, destaco algumas nas quais a relação com o corpo e a sexualidade são visíveis:

I

*Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus
bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada ao meio*

³¹⁰ RAGO, Margareth. “Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos”. In: *Poéticas e políticas feministas*. Org. Cláudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004, p. 32.

³¹¹ Id. Ibid., p. 33.

³¹² SPINARDI, Ledusha B. A. *Finesse e Fissura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

II

*Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas
letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio*

(Ana Cristina Cesar) ³¹³



*a fera deitou os olhos bambos nos meus peitos disse podiam
ser melhores daí com o mais blasé dos ares cravei
meu estilete de prata na sua perna esquerda*

(Ledusha) ³¹⁴



*Gotas
Caem em golpes
A terra sorve
Em grandes goles*

*Chuva
Que a pele não enxuga
Lágrima
A caminho de uma ruga*

*Água viva
Água vulva*

(Alice Ruiz) ³¹⁵

Naquela ocasião, lendo os poemas dessas três mulheres, podia notar os pontos em que se aproximavam e também os pontos em que se diferenciavam. Ana C. trazia em seu texto uma linguagem quase confessional, visceral. Ledusha, a ironia escancarada que às vezes conotava um certo mau humor com a normatividade. Já o texto de Alice provocava pela interpelação dos discursos estereotipados do feminino

³¹³ CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 92.

³¹⁴ SPINARDI, Ledusha. “Amor Perfeito”. In: *Finesse e Fissura*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 30.

³¹⁵ RUIZ, Alice. *Navalhanaliga*. Curitiba: ZAP, 1980 s/n.

e também por uma elegância na escrita que me impressionava. Ela se somava às duas outras poetisas e se diferenciava delas não só pelo estilo, mas por algum motivo que eu não sabia avaliar, e que só fui entender como afirmação política de uma crítica feminista anos mais tarde, quando tive contato com o conceito de *poética feminista*,³¹⁶ que agrega também as características que Hollanda explicita como “discurso pós-feminista”.

Para Lúcia Helena Vianna, a poética feminista deve ser entendida como

*toda discursividade produzida pelo sujeito feminino que, assumidamente ou não, contribua para o desenvolvimento e a manifestação da consciência feminista, consciência esta que é sem dúvida de natureza política (O pessoal é político), já que consigna para as mulheres a possibilidade de construir um conhecimento sobre si mesmas e sobre os outros, conhecimento de sua subjetividade, voltada esta para o compromisso estabelecido com a linguagem em relação ao papel afirmativo do gênero feminino em suas intervenções no mundo público. Consciência com relação aos mecanismos culturais de unificação, de estereotipia e exclusão. E ainda, a consciência sobre a necessidade de participar conjuntamente com as demais formas de gênero (classe, sexo, raça) dos processos de construção de uma nova ordem que inclua a todos os diferentes, sem exclusões. Poética feminista é poética empenhada, é discurso interessado. É política.*³¹⁷

Vianna coloca a memória como categoria fundacional dessa discursividade da poética feminista, apontando a memória individual como a principal característica da poética feminista. Para essa autora, enquanto a memória individual é amoral, anárquica e “faz o inventário caótico das coisas mínimas”,³¹⁸ a

³¹⁶ Conheci este conceito com Lúcia Helena Vianna, em 2004. Mais tarde, encontrei utilizações anteriores do mesmo na obra de outras autoras, como Elaine Showalter e Terry Thredgold.

³¹⁷ VIANNA, Lúcia Helena. “Poética Feminista – Poética da Memória” in *Labrys Estudos Feministas*, nº 4, Brasília: Montreal: Paris - Agosto/Dezembro de 2003. (<http://www.unb.br/ih/his/gefem>), s/n

³¹⁸ Id. *ibid.*

memória coletiva é normativa e moralizante. Para ela, os dois tipos de memória se cruzam na ficção escrita por mulheres; no entanto, privilegia a memória individual como a chave política dessa poética.

Lúcia Helena Vianna escreve esse texto pensando em alguns contos de autoras brasileiras, em que a memória individual é fortemente marcada nas histórias apresentadas. Essa memória individual também está presente nos versos escritos pelas poetisas que trago aqui, mas, a meu ver, é na apropriação e subversão da memória coletiva, por meio da paródia e da ironia, que a poética feminista se afirma, escancarando a transformação política dos olhares feministas nas artes.

Vianna também nota essa apropriação da memória coletiva, assim como a utilização da ironia e da paródia na edição seguinte desse mesmo texto para o livro *Poéticas e Políticas Feministas*, da Editora Mulheres,³¹⁹ mas me parece que percebe essa apropriação como decorrente da memória individual. Penso que essas apropriações da memória coletiva são tão importantes quanto a memória individual na ação política na poética feminista.

Para Linda Hutcheon, a utilização da paródia é política e histórica, uma característica contraditória e paradoxal da poética pós-modernista, como o é o próprio pós-modernismo:

ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado. Ao contestar implicitamente, dessa maneira, conceitos como a originalidade estética e o fechamento do texto, a

³¹⁹ “Poética feminista – poética da memória” in *Poéticas e políticas feministas*. Organizado por Cláudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004, p. 153.

*arte pós-modernista apresenta um novo modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambos e, apesar disso, não está inteiramente dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, e apesar disso, ainda é capaz de criticá-lo.*³²⁰

Na poética feminista, há também uma apropriação de autores conhecidos em versos rápidos. Uma crítica direta com a intenção explícita de apontar os paradoxos, numa inversão desestabilizante do pensamento. Se “José”,³²¹ de Carlos Drummond de Andrade, era um homem com conflitos dentro de uma existência masculina já explorada e vivida (não há mais caminhos), a Maria, na poesia “Drumundana” de Alice Ruiz,³²² é uma mulher limitada pela existência dentro de um “padrão do feminino”: ela viveu a vida que se esperava de uma mulher, para o marido e para os filhos, sempre na esfera privada. No olhar da poeta, uma vida resumida, fechada, sem sentido, uma não-vida. Se José insiste em caminhar e ir em frente apesar das limitações, Maria só pode esperar a morte, porque aprendeu a morte em vida:

drumundana

e agora Maria?

o amor acabou

³²⁰ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Op. Cit., p. 43.

³²¹ “E agora, José? / A festa acabou, / a luz apagou, / o povo sumiu, / a noite esfriou / e agora José? / [...] / Está sem mulher, / está sem discurso, / está sem carinho, / já não pode beber, / já não pode fumar, / cuspir já não pode, / a noite esfriou, / o dia não veio, / o bonde não veio, / o riso não veio, / não veio a utopia / e tudo acabou / e tudo fugiu / e tudo mofou, / E agora, José? [...] Se você gritasse, / se você gemesse, / se você tocasse / a valsa vienense, / se você dormisse, / se você cansasse, / se você morresse... / Mas você não morre, / você é duro, José!” (ANDRADE, Carlos Drummond, 1965. Trechos de “José”)

³²² RUIZ, Alice. *Pelos Pelos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 60.

*a filha casou
o filho mudou
teu homem foi pra vida
que tudo cria
a fantasia
que você sonhou
apagou
à luz do dia*

*e agora Maria?
vai com as outras
vai viver com a hipocondria*

No verso “*vai com as outras*”, lembrei-me da letra de Vinícius de Moraes para a canção “Maria vai com as outras”, que diz: “*Maria era uma boa moça / Pra turma lá do Gantois / Era Maria vai com as outras / Maria de coser / Maria de casar*”...³²³ Perguntei a Alice se havia alguma referência também a Vinícius, ao que ela respondeu que não, que se referia mesmo à expressão “Maria Vai com as Outras”, muito usada naquele tempo e ainda nos dias de hoje. A poeta lembrou, nessa conversa, que não existe expressão similar para o masculino, ou seja, quando uma mulher pensava de forma diferente da “conveniente para seu gênero” (ou dos estereótipos sobre), era chamada de “Maria Vai com as Outras”, deixando sempre implícita na frase a incapacidade das mulheres de tomarem decisões sozinhas ou de pensarem diferentemente.

Em “Toward a Feminist Poetics”,³²⁴ publicado em 1987, Elaine Showalter se refere a uma pesquisa sobre as escritoras inglesas, feita por ela, em que considera a existência de três fases na literatura escrita por mulheres: a fase da ficção *feminina* (*feminine*), até 1880, quando as escritoras adotavam, além de

³²³ “Maria vai com as outras” (Toquinho e Vinícius de Moraes). Gravação de Toquinho e Vinícius de Moraes no LP *Toquinho e Vinícius* (RGE/1971).

³²⁴ SHOWALTER, Elaine. “Toward a Feminist Poetics” in *The New Feminist Criticism: Essays on women, literature and theory*. Edited by Elaine Showalter. London: Virago Press, 1986.

pseudônimos masculinos, também a escrita consagrada pelos homens; a fase da ficção *feminista (feminist)*, de 1880 até 1920, que abarca a luta pelos direitos sufragistas, e a fase da ficção da *mulher (female)*³²⁵, de 1920 até a atualidade.

É exatamente nessa última fase, que segundo Showalter foi inaugurada por Virginia Woolf, que a sátira e a ironia aos personagens e discursos masculinos aparecem de forma mais clara, configurando-se nesse momento a gênese de uma poética feminista: aqui, as escritoras rejeitariam a imitação do modelo masculino característico da fase da ficção *feminina*, assim como a postura militante da fase feminista, analisando que estas são duas formas de dependência do masculino. Elas se voltam, agora, para a experiência feminina como fonte de uma arte autônoma³²⁶.

A ironia e a sátira são observadas em alguns dos trabalhos das poetisas brasileiras, não somente dirigidas aos personagens como também aos estereótipos da fala. Com o recurso da ironia, elas escrevem apontando as desqualificações e preconceitos nas construções do discurso masculino sobre o feminino. Nesse primeiro poema, Ana Cristina César mostra seu estranhamento sobre o que seria uma “menina séria”:

Atrás dos olhos das meninas sérias

*Mas poderei dizer-vos que elas ousam? Ou vão,
por injunções muito mais sérias, lustrar pecados
que jamais repousam?*³²⁷

³²⁵ SHOWALTER, Elaine. “Toward a Feminist Poetics”. Op. Cit., p. 138.

³²⁶ Id. Ibid., p. 138-139

³²⁷ CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 23.

Ledusha, no poema abaixo, se apropria do discurso sobre a incapacidade das mulheres para questões práticas como uma desculpa “deslavada”, reforçada pelo título, para não comparecer a um encontro:

Deslavada

*Meu querido Antônio
Não pude ir
Pneu furou
Não sei trocar*³²⁸

Alice Ruiz, por sua vez, ironiza a princesa, a “rainha do lar”, a “fada na cozinha”:

*Alma de papoula
Lágrimas
Para as cebolas*

*Dez dedos de fada
Caralho
De novo cheirando a alho*³²⁹

Se no início das lutas feministas as mulheres se tornaram oradoras, tomando e subvertendo os discursos sobre o feminino e criticando ao mesmo tempo os ideais de feminilidade como a maternidade e a beleza, e se apropriaram assim de um modo masculino de existência,³³⁰ a partir dos anos de 1980, novas configurações do pensamento feminista se colocaram, especialmente ligadas ao pensamento pós-estruturalista e à afirmação das diferenças:

³²⁸ SPINARDI, Ledusha. *Finsse e Fissura*. Op. Cit., p. 45.

³²⁹ RUIZ, Alice. *Navalhanaliga*. Op. Cit., s/n.

³³⁰ RAGO, Margareth. “Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos”. In: *Poéticas e políticas feministas*. Org. Cláudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004, p. 33.

*(...) A feminista deixou de ser a oradora pública de outrora, avessa à maternidade, enquanto que ser mãe também deixou de implicar, necessariamente, a perda do desejo sexual. Mostrando que poderiam existir modos diferentes de organizar o espaço, outras artes de fazer no cotidiano, da produção científica e da formulação das políticas públicas às relações amorosas e sexuais, a crítica feminista evidenciou que múltiplas respostas são sempre possíveis para os problemas que enfrentamos e que outras perguntas deveriam ser colocadas a partir de uma perspectiva feminista, isto é, a partir de um pensamento que singulariza, subverte e diz de onde fala.*³³¹

É visível essa nova configuração do feminino, apontada por Rago, na arte dessas três poetisas que já produziam seus trabalhos nos anos de 1970. Elas criam pontes, linhas de fuga, questionam os regimes de verdade, subvertem. Propõem novas estéticas da existência, como sugeria Foucault.

Para o filósofo, esse momento, logo após a explosão da contracultura, era efervescente, sugerindo a possibilidade de criação de novas estéticas da existência, já que os antigos valores estéticos e morais estavam sendo contestados: “(...) a idéia de uma moral como obediência a um código de regras está desaparecendo, já desapareceu. E a esta ausência de moral corresponde, deve corresponder, uma busca que é aquela de uma estética da existência”.³³²

Para Linda Hutcheon, por sua vez, a poética pós-modernista era oriunda de uma grande mudança nas artes que ocorria a partir dos escritos das mulheres e negros, no final dos anos 1960 e início de 70, da contestação das hierarquias e do

³³¹ Id., Ibid. p. 34.

³³² FOUCAULT, Michel. "Uma Estética da Existência". In: *Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, pp. 290.

“sujeito universal”.³³³ Para essa autora, o direito de expressão “não é algo que possa ser aceito pelos ex-cêntricos como preexistente. E a *problematização* da expressão – por meio da contextualização na situação enunciativa – é o que transforma o ex-cêntrico no pós-moderno”.³³⁴

Se pensarmos na definição de Vianna para a poética feminista, creio que podemos somar a ela a perspectiva de Linda Hutcheon sobre a poética pós-modernista. Assim, a poética feminista se apropria da memória coletiva com o uso da paródia e da ironia como forma de subversão, ação presente na arte das três poetisas aqui apresentadas, mostrando-se também profundamente erótica, introspectiva e também dialógica, numa linguagem rente ao corpo e ao mesmo tempo libertária, contestadora das hierarquias e estereótipos entre os gêneros. O que se delineia na arte dessas mulheres é uma escrita feminista de si, em que a subjetividade se constrói na invenção e na apropriação também da memória coletiva, implodindo por dentro seus conceitos normativos e apontando para a construção de uma nova estética da existência.

O mito de Penélope como guardiã da fidelidade conjugal, da mulher à espera do retorno de seu homem aventureiro é frequentemente lembrado por elas de forma particularmente irônica. Em “Ulysses”, de Ana Cristina César, é notável o confronto entre Penélope e Ulysses:³³⁵

Ulysses

³³³ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, pp. 89-90.

³³⁴ Id., *ibid.*, p. 99.

³³⁵ CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 121-122.

*E ele e os outros me vêem.
Quem escolheu este rosto para mim?*

*Empate outra vez. Ele teme o pontiagudo
Estilete da minha arte tanto quanto
Eu temo o dele.*

*Segredos cansados de sua tirania
Tiranos que desejam ser destronados*

*Segredos, silenciosos, de pedra,
Sentados nos palácios escuros
De nossos dois corações:
Segredos cansados de sua tirania:
Tiranos que desejam ser destronados.*

O mesmo quarto e a mesma hora

*Toca um tango
Uma formiga na pela
Da barriga,
Rápida e ruiva,*

Uma sentinela: ilha de terrível sede.

Conchas humanas.

Estas areias pesadas são linguagem.

*Qual a palavra que
Todos os homens sabem?*

No poema “Cicatriz de Penélope”, de Ledusha, Penélope não trai por distração: está tão irritada com os estereótipos do feminino que mal repara nos olhos masculinos interessados à sua volta.³³⁶

Cicatriz de Penélope

*O dia se arrasta como um pêndulo transfigurado
Luz imóvel de outono no quarto em desordem
Sempre busco pela casa algo que não sei o que é*

³³⁶ SPINARDI, Ledusha. *Finsse e Fissura*. Op. Cit., pp. 49-50.

Mas sei que sobra, dele
Velha melodia o ronco barulhento do seu carro
Amor
Ficar aqui até que o vento refresque minha lama de tantas curvas
Até que chova e cheira a terra e passem barcos e nuvens

O homem que me sorriu no elevador voltou
Em outras cores
Não era assim que eu queria que você me olhasse?

Conversa de mulheres, bordar
E desbordar
Ainda há pouco retoquei cena por cena
O projeto do romance. Assim não vale?
Alisar as plumas antes? Máscara de artista,
Me recuso

Sinto medo desejo e sono. Estremeço ao menor zumbido.
Mulher,
Pássaro penteando as asas, sempre.

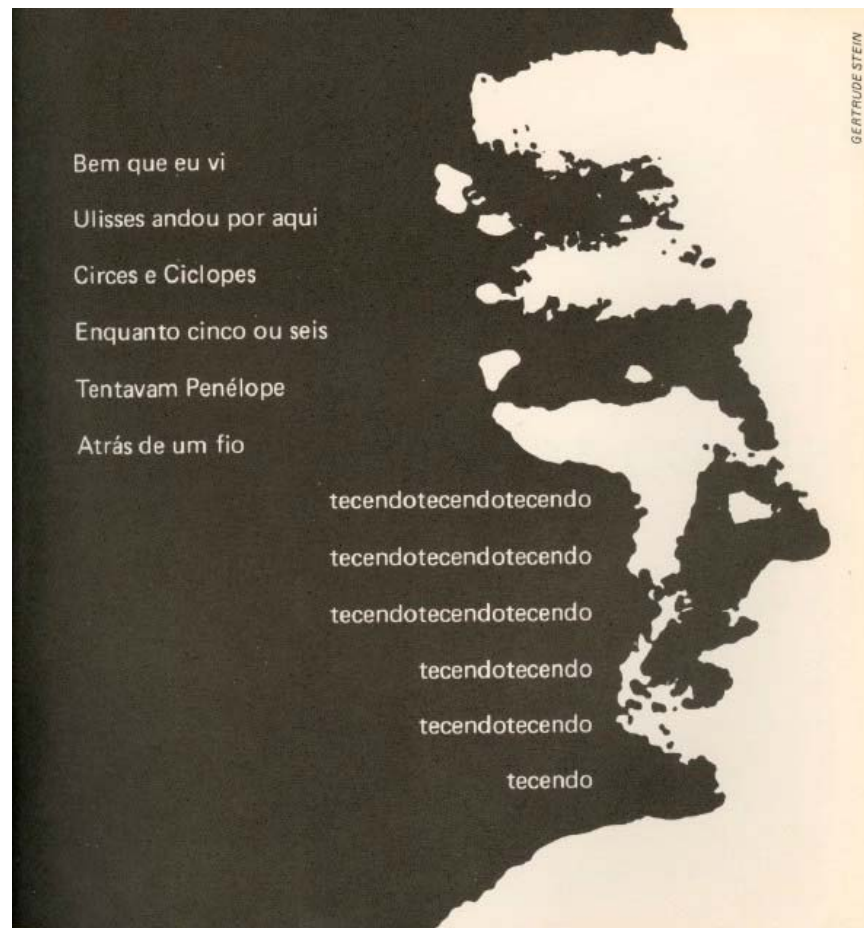
Não sei se quando ele me beija pensa em palmeiras suspensas:
Tristeza que carregou, sobra no tempo, ameaça.
Virgular é feminino.

Você pensa que me entende? Eu não quis dizer ao mesmo tempo:
Alma e corpo.
Faça isso, pegue minha mão, não faz tanto frio.
Tento dizer que colecionar pedras em segredo não fica bem,
Baby

Minhas lágrimas, patéticas? Dolores Duran escreveu “Por causa de você”
Com o lápis de sobancelha. Uso esse vestido vaporoso
Como o mesmo lirismo.
Caminho como se assobiasse e não reparo
No homem que me deseja parado no sinal.

Alice Ruiz mostra, em seguida, a possibilidade do texto, como trama da espera, na poesia em homenagem a Gertrude Stein. A poeta toca a temática mítica ao apontar a metáfora de Penélope tecendo a mortalha para construir sua alegoria. Percebe-se que a questão não é a espera, mas a irritação com a imagem das mulheres “resguardadas” enquanto seus maridos viviam o mundo da aventura, o que se pode

perceber pelo acróstico na primeira estrofe. Visual, o poema é tecido como renda na segunda estrofe:³³⁷



Vale recorrer à memória de Alice referindo-se ao episódio que deu origem à essa poesia. Segundo ela, o poema partiu de uma provocação de Décio Pignatari. Nos anos 1970, sabendo que Alice era uma militante feminista, o poeta concretista gostava de provocá-la. Em uma conversa sobre poesia concreta, ele

³³⁷ RUIZ, Alice. Poesia sem título. In: *Navalhanaliga*. Op.cit., n/s.

afirmou que as mulheres não tinham, “por natureza”, a objetividade necessária para ter consciência da linguagem, e que nas raras vezes que isso acontecia elas se voltavam para o misticismo ou para a psicologia. Alice perguntou de volta: “Gertrude Stein, não?”, referindo-se à escritora e poeta feminista. Ao que Décio respondeu: “ela era um homem”. Alice, aproveitando-se do discurso masculino que dividia o mundo pelos órgãos sexuais, da mesma forma que o poeta estava fazendo, retornou: “um homem com buceta?”. Quando criou o poema-montagem acima com a figura de Gertrude respondia também a Décio - o mito de Penélope lembrando as mulheres como guardiãs do texto e da palavra, e o acróstico “Buceta” estampado no poema.

A publicação desse poema foi uma ousadia de Alice, uma forma de ironizar e subverter a provocação de Pignatari. Lembro que, apenas uma década antes, a censura prévia havia se instalado justamente porque uma mulher, Leila Diniz, atriz de grande destaque, disse palavrões e pregou o amor livre em uma entrevista ao *Pasquim*, em 1969.³³⁸ Leila era outra filha da contracultura que dizia o que pensava, o que a tornava uma figura indesejável para o governo militar. Mas é evidente que o problema era o fato de uma mulher dizer aquilo, já que palavrões e discussões sobre o amor livre eram frequentes em *O Pasquim*.

Nos poemas acima, as três artistas devolvem a Penélope o tear e a tessitura, o texto. Penélope guardiã da memória individual do feminino, e não da memória coletiva do viajante-herói ou da fidelidade. Em seus textos, Ulysses não volta, e elas não o querem de volta.

³³⁸ O decreto-lei 1.077, que instituiu a censura prévia, foi assinado por Médici em janeiro de 1970, tendo se tornado conhecido na época por “Decreto Leila Diniz”. Foi revogado por Geisel em 1978, mas a censura continuou a vigorar no país até a constituição de 1988.

A recusa da espera rompe com o estereótipo feminino do romantismo, da princesa à espera do final “felizes para sempre”, como lembra Norma Telles,³³⁹ da mulher à espera do casamento, Julieta à espera de Romeu, Isolda à espera de de Tristão.

Em sua poesia, Alice volta algumas vezes o olhar para esses estereótipos românticos do feminino, apossando-se da memória coletiva num recado explícito às mulheres. É o caso do poema “A Bela Adormecida no Espelho”:³⁴⁰

A BELA ADORMECIDA NO ESPELHO

Há mulher mais bela que eu?

*Olhar doce
azul turquesa
abertos à força de rímel?
olhos que não vêem
coração que não sente
fotografia em movimentos
suaves, suaves, suaves.
Do outro lado
pano de fundo
o mundo.
Retorno
contorno da boca
por dentro, catatonia
não transparece
na aparência oca.
Ombro reto
sobrancelha arqueada
falta pouco
para ser amada.
Caricatura, minha cara
ranhura na moldura*

³³⁹ TELLES, Norma. “Em nome do amor: gótico feminino e masoquismo” Palestra proferida no encontro *Intervenções Feministas*, org. Margareth Rago. IFCH: Unicamp, 2008.

³⁴⁰ RUIZ, Alice. *Pelos Pelos*. Op. Cit., p. 87.

*essa ruga
não devia estar aí
se multiplica
contra a vontade
no tempo gasto
para não deixar
aparecer o tempo*

*Me diga espelho meu
Que que eu faço do tempo que se perdeu?*

O último verso deste poema, “*que que eu faço do tempo que se perdeu?*” foi publicado em um jornal de Curitiba,³⁴¹ mas cortado no livro *Pelos Pelos*. Alice preferiu deixar em aberto para os leitores a interpretação da poesia, mas esse verso suprimido é significativo, evidenciando a perda de tempo traçada nas rugas das mulheres que não viveram suas capacidades, seus sonhos, suas possibilidades, fechando-se nos arquétipos construídos do feminino, entre os quais o envelhecimento. Note-se que nos contos infantis, o espelho pertence à história da Branca de Neve, mas Alice escolhe a Bela Adormecida para o título - a princesa que dormiu cem anos esperando o beijo de amor que traria finalmente a tão desejada felicidade.

A imagem das mulheres envelhecendo com o olhar no espelho também traz uma referência ao consagrado poema “Retrato”, de Cecília Meireles, musicado por Sueli Costa,³⁴² nos anos de 1970:

Retrato

*Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,*

³⁴¹ Retirado de um recorte de jornal não identificado de 1975, dos arquivos de Alice Ruiz.

³⁴² “Retrato” (Música de Sueli Costa sobre poema de Cecília Meireles). Gravação de Sueli Costa no LP *Sueli Costa* (Odeon/1975).

nem o lábio amargo.

*Eu não tinha estas mãos tão sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.*

*Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida
a minha face?* ³⁴³

Vale recorrer aqui a um provocativo artigo em que Tania Swain desnaturaliza a velhice, mostrando que é uma construção cultural que tem como referente a juventude.³⁴⁴ Se em outros tempos e outras sociedades, o envelhecimento era visto como apropriação de saberes e experiências e tinha reconhecimento social, em nossa sociedade ela se tornou indesejável, oposta à juventude consumidora e produtora de capital, alvo preferencial das ações de marketing e de poderes que assujeitam as pessoas a corpos dóceis capturados pela biopolítica, como aponta Foucault. Envelhecer é algo que deve ser evitado a qualquer custo para todas as pessoas: manter o “espírito jovem” e também a aparência se tornou uma regra reforçada pelos governos, indústria farmacêutica e pela medicina. *A juventude eterna* se tornou uma obrigação, e não almejá-la, um sintoma de desleixo e descaso.

A interdição das mulheres por causa da idade aparece em todos os lugares, nas propagandas que prometem a fim das rugas com seus cremes, na quantidade de procedimentos estéticos realizados pela medicina reparadora, na *necessidade* que nos é imposta de fazer reposição hormonal na menopausa, na

³⁴³ MEIRELES, Cecília. “Retrato” in *Viagem: vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. A gravação de Sueli Costa foi no disco *Sueli Costa*. EMI-Odeon, EMCB 7009, 1975.

³⁴⁴ SWAIN, Tania Navarro. “Velha? Eu? Auto-retrato de uma feminista”. In: RAGO, Margareth; VEIGANETO, Alfredo (Org.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

sujeição constante ao estado de “pacientes”, portanto passivas ao saber médico e à indústria farmacêutica.

Foi assustador ler, no jornal *Folha de São Paulo*, em 2008, um artigo intitulado “Conflito sexual explica a menopausa” sobre pesquisas realizadas na Universidade de Cambridge, na Inglaterra, em que dois pesquisadores estão tentando explicar “um dos maiores mistérios da vida sexual do ser humano: por que as mulheres entram em menopausa e perdem sua capacidade reprodutiva?”³⁴⁵. A resposta, segundo o jornal, estaria no na minimização da competição entre “fêmeas” de uma mesma família. E endossa a tese de um outro biólogo, que se perguntava *por que as mulheres sobrevivem além da sua idade reprodutiva (!!!)*. A resposta que encontrou foi a seguinte: transformando-se em avós, as mulheres ajudam as suas filhas na criação dos netos para que elas possam ter mais filhos. Assustador: deveríamos morrer na menopausa, já que não teríamos mais nenhuma função e isso é uma preocupação para a ciência, que vem se esforçando para que possamos continuar a reproduzir, de forma a garantir a utilidade das mulheres (!!!). Não é fácil escapar a esses regimes de verdade, mais ainda quando produzidos em uma das mais reconhecidas universidades da Europa.

Tania Swain denuncia que, dentro dessa perspectiva da captura dos corpos, a menopausa se transforma, para as mulheres, em

*um rito de passagem, mas uma passagem para o reino das sombras, pois ao perder a fecundidade, base da feminilidade, o corpo-em-mulher torna-se ‘inútil’; a sexualidade sofre um deslocamento, entre liberação, culpabilidade, rejeição.*³⁴⁶

³⁴⁵ BONALUME NETO, Ricardo. “Conflito sexual explica a menopausa”. In: *Caderno Ciência. Folha de São Paulo*, 02/04/2008.

Para Alice, o tempo vivido desloca as preocupações: ela entende que a vivência traz a compreensão, o aprender a lidar com dilemas, que inexistia na juventude. Por outro lado, muda também o tipo de inspiração na sua criação poética:

[...] quando a gente ainda acha que pode mudar o mundo, que as questões sociais nos fazem o sangue ferver e nos encham de sonhos e ilusões de justiça, quando a descoberta do amor e do contato com o outro abre portas interiores absolutamente desconhecidas... tudo isso é o alimento da poesia. E à medida que você vai aprendendo a lidar com essas coisas vai diminuindo a fonte de inspiração.³⁴⁷

Essa idéia é também compartilhada por Rita Lee. A cantora conta que adorou a menopausa, pois foi quando de fato se sentiu para “Sempre Livre”³⁴⁸ das cólicas menstruais “enlouquecedoras”. Mas diz que isso também mudou sua criatividade. Para ela, quando se é jovem, em torno dos 20 anos, existe um vulcão criativo, em ebulição constante. E depois da menopausa fica aquela “fumacinha”, com explosões repentinas e intensas, mas não constantes.³⁴⁹

Entendo que se trata de um paradoxo. Tanto Alice Ruiz quanto Rita Lee continuam escrevendo, compondo e produzindo obras cada vez mais instigantes. No caso específico de Alice, suas parcerias musicais se tornaram conhecidas exatamente a partir dos anos 1990, quando a poeta já se aproximava dos 50 anos.

³⁴⁶ SWAIN, Tania Navarro. “Velha? Eu? Auto-retrato de uma feminista”. Op. Cit., p. 267.

³⁴⁷ Entrevista concedida em São Paulo, em 18 de janeiro de 2005.

³⁴⁸ Rita faz em sua fala um trocadilho com uma conhecida marca de absorventes íntimos.

³⁴⁹ LEE, Rita. Depoimento no DVD *Biografitti: Cor de Rosa Choque*. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2007.



Foto: Alice Ruiz e Rita Lee nos anos de 1980

Bastou uma dessas “explosões vulcânicas”, falando exatamente sobre o não sentir, para que “Socorro”,³⁵⁰ uma de suas composições, se tornasse um sucesso que continua em evidência nas rádios brasileiras, nas gravações de Cássia Eller, Arnaldo Antunes e Gal Costa:

Socorro

(Música de Arnaldo Antunes e letra de Alice Ruiz)

Socorro, não estou sentindo nada

³⁵⁰ Gravação de Cássia Eller nos CDs *Cássia Eller* (Polygram/1994) e *Cássia Eller ao Vivo* (Polygram/1996); por Arnaldo Antunes nos CDs *Um Som* (BMG/1998) e *Arnaldo Antunes ao Vivo no Estúdio* (Biscoito Fino/2007); Gal Costa no CD *GalBossaTropical* (MZA Music/2002); e por Alice Ruiz no CD *Paralelas*, de Alice Ruiz e Alzira Espíndola (Duncan Discos/2005).

*Nem medo, nem calor, nem fogo,
Não vai dar mais pra chorar
Nem pra rir.*

*Socorro, alguma alma, mesmo que penada,
Me empreste suas penas.
Já não sinto amor nem dor,
Já não sinto nada.*

*Socorro, alguém me dê um coração,
Que esse já não bate nem apanha.
Por favor, uma emoção pequena,
Qualquer coisa.
Qualquer coisa que se sinta,
Tem tantos sentimentos, deve ter algum que sirva.*

*Socorro, alguma rua que me dê sentido,
Em qualquer cruzamento,
Acostamento, encruzilhada,
Socorro, eu já não sinto nada.*

Suas letras e poemas são extremamente provocativos, e evidenciam a poética feminista que faz parte da constituição de si da poeta, como nessa poesia que gravou no disco *Paralelas*, que fez com a cantora e compositora Alzira Espíndola:

*Era uma vez
Uma mulher
Que via um futuro grandioso
Para cada homem que a tocava
Um dia
Ela se tocou³⁵¹*

Em “Bolerango”, Alice critica o romantismo, o desespero da solidão ainda sentida pelas mulheres. É uma releitura do samba-canção, que traz em seu título a dramaticidade do bolero e do tango:³⁵²

³⁵¹ RUIZ, Alice. Poesia inédita, gravada no CD *Paralelas* (Duncan Discos, 2005).

Bolerango
(Música de Waltel Branco e letra de Alice Ruiz)

*Batom, rímel, pó de arroz
Mais pó para depois
Cansada de mim,
Quero ser dois
Mas por mais que eu capriche no blush
Não tem outro eu que eu ache
Saí vestida de noite
Abusei no decote e lancei a sorte
Sorri para um desconhecido
Escapei por pouco
De um engano muito louco
Voltei só e cabisbaixa
Quem encontra uma mulher
Não procura o que ela acha*

A canção traz algumas ambiguidades propositais, como em “*Cansada de mim, quero ser dois*” em contraponto com “*não tem outro eu que eu ache*” – a busca do mesmo no outro, como reflexo, ou ainda da auto-estima que evidentemente não aparece. E, finalmente, o toque da verve poética de Alice: “*Quem encontra uma mulher não procura o que ela acha*”, que sugere o desinteresse masculino no aprofundamento das relações e nas idéias de uma mulher, como desejaria a protagonista da canção.

Nessa canção, como também em várias outras poesias, Alice critica os estereótipos sobre o feminino arraigados nos anos de 1950, que sobreviveram ao feminismo e à contracultura, ainda bastante repetidos por muitas mulheres na atualidade, e incrivelmente realimentados nos dias de hoje nas meninas, ainda crianças. Basta entrar em uma loja de brinquedos para nos depararmos com metade da loja em tons de rosa, bonecas cada vez mais realistas para o adestramento das

³⁵² Gravação de Rogéria Holtz no CD *No País de Alice* (Independente/2008)

“futuras mães”, que já ganham a responsabilidade por seus “filhos” aos dois, três anos de idade. Do outro lado, nos “brinquedos para meninos” a *vida* existe em todas as cores e possibilidades. Ainda é surpreendente que hoje, mais de 50 anos depois das reivindicações feministas, esses estereótipos ainda sobrevivam e sejam alimentados, inclusive pelas mulheres. O romantismo, talvez, seja um dos mais perverso desses estereótipos, e Alice o ironiza:

*lembra aquele beijo
corpo alma e mente?
pois eu esqueci completamente*³⁵³

No poema abaixo, alerta, a vida é agora. Não há tempo para a espera do “príncipe encantado”, e do romantismo:

*não vai dar tempo
de viver outra vida
posso perder o trem
pegar a viagem errada
ficar parada
não muda nada
também
pode nunca chegar
a passagem de volta
e meia vamos dar*³⁵⁴

Essa espera pode ser para sempre, “perder o trem”. O príncipe, “a viagem errada”, apontando para sua inexistência. Não há ilusões românticas aqui, apenas o aviso de que é preciso viver a vida agora. Esse é também o tema da letra “Atenção”, musicada por Arnaldo Antunes e João Bandeira. Nela, Alice propõe a reinvenção de

³⁵³ RUIZ, Alice. *Desorientais*. Op. Cit., p. 98.

³⁵⁴ RUIZ, Alice. *Navalhanaliga*. Op.Cit., s/n.

si, a busca por novos caminhos nessa mesma vida em espera pelo amor perfeito, na qual só pode imperar o tédio:³⁵⁵

Atenção

(Música de Arnaldo Antunes e João Bandeira e letra: Alice Ruiz)

Atenção

*Essa vida contém cenas explícitas de tédio
Nos intervalos da emoção*

Atenção

*Quem não gostar que conte outra,
encontre, corra atrás,
enfrente, tente, invente
sua própria versão*

*Aqui não tem segunda sessão
Aqui não tem segunda sessão*

No poema abaixo, a frase “lá ia eu toda exposta àquele olhar de garfo e faca” explicita um profundo desconforto com um olhar que objetifica as mulheres, assim como o paralelo do desejo masculino com a “comida”:

*lá ia eu
toda exposta
àquele olhar
de garfo e faca
vendo
a mesa posta
minhas postas em fatias
ouvindo dos convivas
piadas macarrônicas³⁵⁶*

³⁵⁵ Gravação de Arnaldo Antunes no CD *Paradeiro* (BMG/2001).

³⁵⁶ RUIZ, Alice. *Navalhanaliga*. Op. Cit., s/n.

A fala “comi aquela mulher” tão comumente utilizada no cotidiano do sexo oposto explicita essa relação com o outro como um objeto, como aponta Luce Irigaray³⁵⁷. O que comemos é uma satisfação momentânea que depois será expelida: comemos porque temos fome, mas também não apreciamos comer a mesma comida todos os dias. A metáfora que normalmente relaciona o peixe às mulheres na língua portuguesa é também bastante grosseira, e Alice deixa isso evidente no texto, reforçando o desconforto com o desfecho, “ouvindo dos convivas piadas macarrônicas”.

Há também na poesia de Alice uma crítica ao casamento – se ela questiona a existência do príncipe, alerta que também a princesa não existe. Para a poeta, o casamento é uma armadilha na qual prendemos aquele ou aquela que amamos:

*Eu acho que o casamento... no fundo, no fundo, no fundo, no fundo
– eu acho o casamento uma coisa muito estranha! Porque você
pega a pessoa que você mais gosta pra trazer pra rotina, pro tédio,
pras picuinhas, pra descarga estragada, pra conta que tem que
pagar... pras pentelhações do cotidiano, pro desgaste. Amor devia
ser uma coisa mágica, ficar no plano dos melhores encontros,
daquele melhor momento teu! Nunca prum dia em que o cabelo está
ruim. Nunca pra um dia que você acordou de mal-humor por algum
motivo, ou que você está com milhões de coisas pra fazer e não
pode dar atenção. Amor é poesia. Merece um silêncio interior e um
momento especial, não é?*³⁵⁸

Essa entrevista foi em 2003, e durante esses anos todos que convivemos Alice continua achando isso. Há uma inviabilidade crônica de se manter uma relação

³⁵⁷ Cf. IRIGARAY, Luce. "A Questão do Outro". Op. Cit.

³⁵⁸ Entrevista concedida em São Paulo, 18 de Junho de 2003.

saudável dentro de um casamento, acredita. E é disso que trata a poesia abaixo, publicada também no *Navalhanaliga*:

se

*se por acaso
a gente se cruzasse
ia ser um caso sério
você ia rir até amanhecer
eu ia ir até acontecer
de dia um improviso
de noite uma farra
a gente ia viver
com garra
eu ia tirar de ouvido
todos os sentidos
ia ser tão divertido
tocar um solo em dueto*

*ia ser um riso
ia ser um gozo
ia ser todo dia
a mesma folia
até deixar de ser poesia
e virar tédio
e nem o meu melhor vestido
era remédio
daí vá ficando por ai
eu vou ficando por aqui
evitando
desviando
sempre pensando
se por acaso
a gente se cruzasse...*

Podemos notar na poesia que ao mesmo tempo em que ela aponta o caminho que se tornaria a relação “até deixar de ser poesia e virar tédio”, indica também um paradoxo: “sempre pensando se por acaso a gente se cruzasse”. Sujeição e subjetivação se tornam evidentes: mesmo sabendo dessa inviabilidade, há sempre uma dúvida: “e se fosse possível?”. Esse movimento ambíguo é um bom exemplo do que Foucault ensina sobre construção de subjetividade. Há uma vontade, uma

disposição da reinvenção de si convivendo com a sujeição a um discurso. A crítica ao romantismo é evidente, assim como os traços de assujeitamento a uma idéia de romance “eterno”.

Entendo que na poética feminista os paradoxos são colocados de forma a evidenciá-los, mais do que escondê-los, sendo explicitados com ironia ou bom humor. Joan Scott lembra que Olympe Gouges, a escritora e revolucionária francesa, em 1788, já dizia que as mulheres, no feminismo,

*“só tinham paradoxos a oferecer”: se, por um lado, pareciam aceitar definições de gênero como verdadeiras; por outro, elas as recusavam. Aceitação e recusa simultâneas punham a nu as contradições e omissões nas definições de gênero que eram aceitas em nome da natureza e impostas por lei.”*³⁵⁹

Para Scott, os paradoxos continuaram a fazer parte do feminismo, já que, para eliminar as diferenças sexuais em nome das mulheres, “um produto do próprio discurso da diferença sexual”³⁶⁰. Defendendo as mulheres, reafirma as diferenças que tenta eliminar. No entanto, ela lembra,

*Para a retórica e para a estética, o paradoxo é um sinal de capacidade de equilibrar pensamentos e sentimentos complexamente contrários uns dos outros e, por extensão, da criatividade poética. O uso comum do termo guarda resquícios desses significados formais e estéticos, mas com maior frequência emprega-se o vocábulo “paradoxo” para significar uma opinião que desafia o que é predominantemente ortodoxo, que é contrário à tradição [...]. O paradoxo marca sua posição de enfrentamento à tradição, acentuando a diferença entre ambos.”*³⁶¹

³⁵⁹ SCOTT, Joan W. *A Cidadã Paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*. Op. Cit., p. 19..

³⁶⁰ Id. Ibid., p. 27.

³⁶¹ Id. Ibid., p. 28.

Na poética feminista, apontar os paradoxos e rir deles é desmanchar o sujeito universal e único, é quebrar as relações binárias entre bem e mal, razão e emoção, claro e escuro. É escapar das identidades fixas “entre”, num devir, como propõem Deleuze e Guattari. É uma forma de não permanecer, de ser nômade, de traçar linhas de fuga – o riso aqui é inesperado, transtorna e surpreende o interlocutor. Um bom exemplo é a canção “Vê se me esquece”, musicada por Itamar Assumpção. Ela envolve novamente a questão do romantismo feminino, mas Alice faz desse momento uma catarse:³⁶²

Vê se me esquece

(Música de Itamar Assumpção e letra de Alice Ruiz)

*já que você não aparece,
venho por meio desta
devolver teu faroeste,
o teu papel de seda,
a tua meia bege,
tome também teu book,
leve teu ultraleve
carteira de saúde,
tua receita de quibe,
de quiabo, de quibebe,
do diabo que te carregue,
te carregue, te carregue
teu truque sujo, teu hálito,
teu flerte, tua prancha de surf,
tua idéia sem verve,
que nada disso me serve*

*já que você não merece,
devolva minhas preces,
meu canto, meu amor,
meu tempo, por favor,*

³⁶² Gravação de Itamar Assumpção e As Orquídeas do Brasil no LP *Bicho de 7 Cabeças Vol. III* (Baratos Afins/1993)

*e minha alegria que,
naquele dia,
só te emprestei por uns dias
e é tudo que me pertence*

PS: já que você foi embora por que não desaparece?

A letra de “Vê se me esquece” tem uma participação especial de Itamar Assumpção, em “Tua receita de quibe, de quiabo, de quibebe, do diabo que te carregue”. A letra, carregada de humor, ao listar as coisas que o “desaparecido” deveria tirar de casa acaba por colocá-lo também na posição de objeto, invertendo a relação onde as mulheres é que são tratadas dessa forma. Ele aparece aqui como mais uma das coisas que estão atravancando a vida desta mulher, que inverte o mito de Penélope e não quer saber de esperar, ao mesmo tempo em que mostra, nas frases “devolva minhas preces / meu canto, meu amor / meu tempo por favor / e minha alegria que / naquele dia / só te emprestei por uns dias” o quanto idealizou a relação afetiva.

Em “Milágrimas”, outra bela parceria com Itamar Assumpção, o paradoxo abre espaço também para quando não se aguenta a dor. Ainda se sofre por amor, ainda se chora por ele. E Alice Ruiz recomenda: sentiu dor? Tente mudar, troque tudo, ria da dor. Mas não aguentando, solte o choro:³⁶³

Milágrimas
(Música de Itamar Assumpção e letra de Alice Ruiz)

*Em caso de dor ponha gelo
Mude o corte de cabelo
Mude como modelo*

³⁶³ Gravação de Itamar Assumpção no LP *Bicho de 7 Cabeças* (Baratos Afins/1993); por Alzira Espíndola no CD *Peçamme* (Baratos Afins/1996) e por Zélia Duncan e Anelis Assumpção no CD *Pré Pós Tudo Bossa Band*, de Zélia Duncan (Universal Music/2005).

*Vá ao cinema dê um sorriso
 Ainda que amarelo, esqueça seu cotovelo
 Se amargo foi já ter sido
 Troque já esse vestido
 Troque o padrão do tecido
 Saia do sério deixe os critérios
 Siga todos os sentidos
 Faça fazer sentido
 A cada mil lágrimas sai um milagre
 Caso de tristeza vire a mesa
 Coma só a sobremesa coma somente a cereja
 Jogue para cima faça cena
 Cante as rimas de um poema
 Sofra penas viva apenas
 Sendo só fissura ou loucura
 Quem sabe casando cura
 Ninguém sabe o que procura
 Faça uma novena, reze um terço
 Caia fora do contexto, invente seu endereço
 A cada mil lágrimas sai um milagre
 Mas se apesar de banal
 Chorar for inevitável
 Sinta o gosto do sal do sal do sal
 Sinta o gosto do sal
 Gota a gota, uma a uma
 Duas três dez cem mil lágrimas, sinta o milagre
 A cada mil lágrimas sai um milagre*

O verso “Saia do sério, deixe os critérios” é um apelo para que se quebrem os padrões. Nessa canção, Alice tenta mostrar como positivar um momento difícil, mas também deixa aberta a porta para quando não aguentamos e nos sujeitamos. Não há pressa, são “mil lágrimas para um milagre”. Nessa letra também há uma colaboração de Itamar: “coma somente a cereja”. Itamar mexia muito pouco nas letras que Alice lhe mandava.

Em “Diz que é você”, musicada por Alzira Espíndola, Alice traz uma mulher que está absolutamente convencida de que encontrou o príncipe, também no

discurso romântico. A personagem “sabe”, afinal, tudo diz a ela que sim – só ele está distraído e não percebe:³⁶⁴

Diz que é você
(Música de Alzira Espíndola e letra de Alice Ruiz)

*o dia inteiro diz
e até a noite diz
que é você meu
bom senso, mal-juízo
meu desejo e o que vejo
dizem que é você
meu outro lado esbraveja
veja, tenho certeza
que é você
o sol nasce e se levanta
se deita e de todo jeito diz
que é você
a lua mingua, a lua cresce
e mesmo nova
já está cheia de dizer
que é você*

*tudo o que digo e faço
é só pra disfarçar
e eu só penso e me convenço
que é você
só você insiste em dizer
que não é você*

Composta num ritmo de balada romântica, essa canção mostra as “certezas” que a personagem feminina tem sobre um *amor romântico*, o encontro perfeito, com o mundo inteiro afirmando essa “certeza”. Trata-se de uma grande ironia, já que o personagem masculino não quer essa mulher, mas ela não percebe. Irônica e divertida, essa canção mostra o perigo a que se referia Irigaray quanto à

³⁶⁴ Gravação de Zélia Duncan (participação especial) no CD de Alice Ruiz e Alzira Espíndola *Paralelas* (Duncan Discos/2005).

relação feminina sujeito-sujeito: “seu gosto pelo diálogo tem o risco de levar a uma redução do outro como outro, se ela não constrói a transcendência do outro como tal, em sua irredutibilidade a ela: por fusão, contigüidade, empatia, mimetismo”.³⁶⁵

Ouvindo de Caetano Veloso, numa entrevista, que ele observara que a palavra que mais usava era o pronome “Eu”, Alice procurou em sua poesia qual seria a *sua* palavra. Era “Você”. Novamente, as construções culturais: o centro para os homens e o outro para as mulheres. Alice não deixou passar: e se a palavra “você”, que reforça a alteridade tão cara às mulheres, não existisse? E se fosse retirada do dicionário?

Vou tirar você do dicionário³⁶⁶
(Música de Itamar Assumpção e letra de Alice Ruiz)

*Eu vou tirar do dicionário
A palavra você
Vou trocá-la em miúdos
Mudar meu vocabulário
E no seu lugar
Vou colocar outro absurdo
Eu vou tirar suas impressões digitais
Da minha pele
Tirar seu cheiro
Dos meus lençóis
O seu rosto do meu gosto
Eu vou tirar você de letra
Nem que tenha que inventar
Outra gramática
Eu vou tirar você de mim
Assim que descobrir
Com quantos "nãos" se faz um sim
Eu vou tirar o sentimento
Do meu pensamento*

³⁶⁵ IRIGARAY, Luce. “A Questão do Outro”. Op. Cit., p. 11.

³⁶⁶ Gravação de Itamar Assumpção e As Orquídeas do Brasil no LP *Bicho de 7 Cabeças* (Baratos Afins/1993) e por Zélia Duncan no CD *Intimidade* (Warner Music/1996).

*Sua imagem e semelhança
Vou parar o movimento
A qualquer momento
Procurar outra lembrança
Eu vou tirar, vou limar de vez sua voz
Dos meus ouvidos
Eu vou tirar você e eu de nós
O dito pelo não tido
Eu vou tirar você de letra
Nem que tenha que inventar
Outra gramática
Eu vou tirar você de mim
Assim que descobrir
Com quantos "nãos" se faz um sim*

Ao criar uma canção em que afirma seu desejo de “conversão a si”, percebendo as amargas renúncias em prol do outro, repleto de um “eu” decidido, a poeta subverte propositalmente a relação sujeito-sujeito, que Irigaray atribui à fala feminina. Ao terminar com “eu vou tirar você de mim, assim que descobrir com quantos não se faz um sim”, Alice evoca outro poema:

*dizer não
tantas vezes
até formar um nome³⁶⁷*

Para a poeta, “dizer não” é uma forma de resistência política aos discursos misóginos, enxergando que as diferenças negativas se reafirmam quando aceitas, quando as mulheres dizem “sim” aos estereótipos do feminino. “Formar um nome” é se encontrar, formar o próprio caminho: “dizer não tantas vezes até encontrar a mim mesma”.

³⁶⁷ RUIZ, Alice. Poesia sem título. In: *Navalhanaliga*. Op. Cit., p.42.

Para esse encontro acontecer é preciso escapar, criar linhas de fuga. Alice tem consciência, o tempo todo, de como a linguagem limita as mulheres, fazendo com que desapareçam na morfossintaxe que, por exemplo, exige que o plural seja sempre no masculino. Assim, se três mil mulheres e um homem se rebelaram em algum lugar saberemos que “a revolta dos operários...”

Num curso que assisti com a filósofa Jeanne Marie Gagnebin, ela contou sobre a dificuldade que teve quando imigrou para o Brasil com os verbos *ser* e *estar*. E notou que todas as vezes que perguntava para um homem se estava casado ele dizia sim ou não, mas quando a pergunta era para uma mulher, a resposta era: “sou casada, e não estou!!!”. Na resposta indignada dessas mulheres, o casamento era algo que se referia à essência *ser*, e não a um estado, *estar*.

Alice viveu uma história parecida com Itamar Assumpção, não em relação às estereotipias de gênero, mas a essa sutil diferença entre essência e estado. Ela conta que uma vez veio de Curitiba para São Paulo por apenas uma noite, para um aniversário, então não avisou Itamar que estava na cidade. Acontece que ele ligou na casa em que a festa acontecia, e quem atendeu foi Alice. Itamar, furioso por não saber da vinda da amiga, disse alguns impropérios ao telefone, concluindo com algo como “O quê? Você está em São Paulo e não me ligou? Então é assim que você é?”, ao que Alice imediatamente respondeu: “Não confunda as coisas, eu estou, mas não sou, só em inglês que *estar* e *ser* é a mesma coisa, não é de *estorrecer*?” Itamar riu e respondeu “Te perdôo se você me escrever essa letra agora”. Alice escreveu a letra em 15 minutos e passou por telefone – em meia hora, Itamar devolveu também por telefone a canção pronta:

*É de estarrecer*³⁶⁸

³⁶⁸ Gravação de Rogéria Holtz no CD *No País de Alice* (Independente/2008)

(Música de Itamar Assumpção e letra de Alice Ruiz)

*é de estarrecer
estar e ser em inglês
é a mesma coisa
assim como você
pode ser e não estar
você pode estar e não ser
estar e ser
parece a mesma coisa
mas não é
de estarrecer?
to be or not to be
here and now
eis a grande questão
ser passado, ser futuro, ser presente
ser humano, estar sendo,
ser amado, ser seguro, ser ausente
ser cigano, estar vivendo
to be happy, to be free
estar em você, ser em mim
to be or not to be
para Shakespeare and me
é de estarrecer
estar e ser em inglês é a mesma coisa
estar e ser
parece a mesma coisa
mas não é
de estarrecer?*

Em uma de nossas conversas mais recentes, em meados de 2010, Alice notou que há sim uma diferença na poesia escrita por homens e mulheres. Para ela, os poetas vivem em desespero para encontrar a expressão e a palavra perfeita para seus poemas. Por melhor que seja a solução, elas e eles não conseguem dizer exatamente o que desejam, como se as palavras fossem insuficientes para determinados sentimentos, sendo essa a sua maior ansiedade. Para resolver esse conflito, os poetas se escondem atrás da forma: criam um recurso estético que disfarça a falta da palavra correta. É uma técnica. As poetas, ao contrário, se

expõem, escancaram essa falta e deixam-na evidente, sem o subterfúgio de técnica que denote controle.

*tem palavra
que não é de dizer
nem por bem
nem por mal
tem palavra
que não é de comer
que não dá pra viver
com ela
tem palavra
que não se conta
nem prum animal
tem palavra
louca pra ser dita
feia bonita
e não se fala
tem palavra
pra quem não diz
pra quem não cala
pra quem tem palavra
tem palavra
que a gente tem
na hora H
falta³⁶⁹*

Nelly Richards também pensará as formas de escrita masculina e feminina, utilizando esses conceitos de forma simbólica. A autora defende, lembrando Julia Kristeva, que:

[...] a escrita coloca em funcionamento o cruzamento interdialético de várias forças de subjetivação, onde duas principais forças se opõem: a força raciocinante-conceitualizante (masculina), que simboliza a instituição do signo e garante o pacto

³⁶⁹ RUIZ, Alice. *Navalhanaliga*. Op. Cit., s/n.

*sociocomunicativo, e a força semiótico-pulsátil (feminina), que excede a finitude da palavra com sua energia transverbal.*³⁷⁰

Essa tensão entre as duas forças tende a sobrepor uma à outra, caracterizando como escrita masculina aquela que impõe a norma estabilizante, e a feminina a que faz prevalecer a vertigem desestruturadora. Richards assinala que essa vertigem acontece em experiências limites, como, por exemplo, nas vanguardas literárias,

*que se aventuram no limite mais explosivos dos códigos, desatando, dentro da linguagem a pulsão heterogênea do semiótico feminino, que arrebenta o signo e transgride a clausura paterna das significações monológicas, abrindo a palavra a uma multiplicidade de fluxos contraditórios que dão ritmo à ruptura sintática.*³⁷¹

Richards afirma que, qualquer que seja o gênero sexual do autor do texto, onde houver o extravasamento do marco de retenção/contenção da significação masculina pelos excedentes rebeldes como corpo, libido, gozo, heterogeneidade e multiplicidade, haverá uma feminização da escrita, que eu acredito que possa ser melhor compreendida também como caracterização de uma poética feminista.

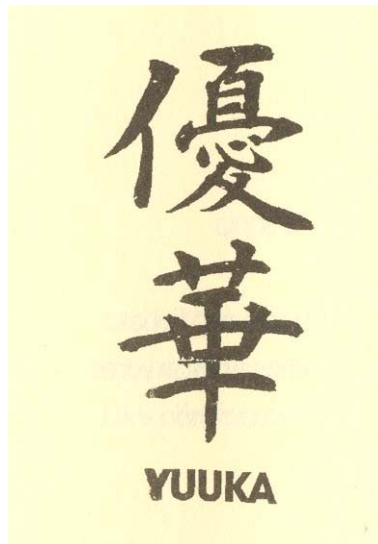
³⁷⁰ RICHARD, Nelly. "A escrita tem sexo?". In *Intervenções Críticas: Arte, Cultura, Gênero e Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2002, pp. 132-133.

³⁷¹ Id. Ibid., p. 133.

3.3. A Yuuka sob as estrelas

O haikai é uma forma de canto. O canto existe desde o início do céu e da terra. Quando a deusa e o deus desceram do céu a Onokorojima, a deusa disse primeiro: “Ah, que homem encantador!” E então o deus disse: “Ah, que mulher encantadora!”. Isso ainda não era canto. Mas como o canto é a expressão em palavras do que sente o coração, vê-se aí a origem do canto.”³⁷²

Yuuka foi assim nomeada em 13 junho de 1993. Seria uma geminiana se já não tivesse nascido anos antes, sob o signo de Aquário. Alice Ruiz recebeu esse nome da comunidade nipo-brasileira de Curitiba, nos 300 anos da cidade e 85 anos da imigração japonesa, “em reconhecimento à dedicação, divulgação e grandiosidade que deu à poesia de origem japonesa, haikai”.³⁷³



³⁷² TOHÔ, Hattori. Apud FRANCHETTI, Paulo (Org.); DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz. *Haikai*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

³⁷³ Título de outorga de nome haicaista, In: RUIZ, Alice. *Yuuka*. Porto Alegre: AMEOP, 2004.

Ideograma de Yuuka

Ela já escrevia poemas curtos quando conheceu Leminski, mas não conhecia ainda a técnica de fazer haicais. Quando o poeta comentou que ela já os escrevia, interessou-se e foi estudar essa forma de poesia japonesa baseada em regras que explicitam o número de sílabas (17, divididas em três linhas de 5-7-5), marcadas por um *kigo* (símbolo da estação do ano) e o estado de espírito em que deve ser praticado: o poeta é apenas um instrumento da poesia, não deve haver a participação do ego. Regras que, em geral, Alice *gosta muito* de desobedecer (daí o título do livro *Desorientais* e também o encanto específico de seus versos nesse estilo). O haikai é uma forma de poesia contemplativa. A poesia acontece:

*O pensamento oriental nos ensina muito a ser um instrumento de poesia, quer dizer, não ficar só no intelecto, porque, na verdade, o intelecto é um empecilho para que se viva intensamente as coisas. Você pensar "eu estou feliz agora" é uma forma de conter essa felicidade para que ela não ameace o seu estado natural de falta de [risadas]. Então esse trabalho de retirar o eu das coisas, de procurar ver as coisas como elas são, independentes do nosso olhar, isto é, não ficar se colocando, porque o se colocar é antipoético. [...] Quando você consegue esse equilíbrio dentro de você, de captar a realidade com todos os seus planos de percepção e não só com o intelecto, você consegue se ausentar, consegue tirar o seu eu do que rola. Essa ausência é um estado de busca constante pra mim. Ao mesmo tempo, conseguidas essas coisas, você vira um instrumento de poesia, passa a ser permeável. [...] Tudo isso tem que ser suficientemente burilado, de tal forma que você se sinta preparado para esses momentos, para que as coisas se encaixem bem em você, como se você fosse um elemento permeável. Que você esteja pronto para a poesia passar por você e que ela já saia dentro de uma linguagem mais elaborada, mas não a elaboração artificial, mas sim a de um domínio que foi totalmente assimilado por você, como um instrumento afinado.*³⁷⁴

³⁷⁴ Entrevista de Alice Ruiz a Marcelo Sandmann e Luci Collin. "A lira com cordas de hai-kai". In: Revista *Medusa*. Nº 8. Op. Cit., p. 7.

É importante entender que, para a poeta, essa ausência se refere ao *ego* – o *fazer*, para ela, continuaria marcado pela presença e pelo estilo de quem escreve. Os haikais da poeta acontecem cotidianamente, alguns oriundos da contemplação, mas sempre com o delicioso humor de Alice e com a leveza de seus traços:

*mosquito morto
sobre poemas
asas e penas*³⁷⁵

Ou,

*janela que se abre
o gato não sabe
se vai ou voa*³⁷⁶

Quando sua casa na Granja Viana, em São Paulo, foi assaltada por ladrões que levaram tudo, compôs em parceria com a filha Áurea:

*roubaram a casa
as moscas ficaram
às moscas*³⁷⁷

³⁷⁵ RUIZ, Alice. Poesia sem título. In: *Desorientais*. Op. Cit., p. 42.

³⁷⁶ Id. Ibid., p. 50.

³⁷⁷ Id. Ibid., p. 87.



Alice Ruiz em foto de Lucila Wroblewski

Nas várias conversas que tivemos sobre o haicai esse tempo todo da pesquisa, tendo participado de um curso ministrado por Alice, eu tentava, com uma certa desconfiança, entender essa prática de uma “ausência de si”. Pensando em Foucault em sua *História da Sexualidade*, me perguntava se essa *ausência de si* seria similar à *renúncia de si* que o filósofo encontra no cristianismo, em oposição ao *cuidado de si* dos gregos.

Para os gregos, o cuidado de si era uma prática de liberdade, uma escolha. Não era uma norma a ser seguida por todos, mas regras de conduta para aqueles que seriam os cidadãos livres e governantes; uma escolha para os que queriam viver uma vida bela:

*Na Antiguidade, esta elaboração do si e sua consequente austeridade não é imposta ao indivíduo pela lei civil ou pela obrigação religiosa; trata-se, ao contrário, de uma escolha feita pelo indivíduo para sua própria existência. As pessoas decidem por si mesmas se cuidam ou não de si. [...] Agiam, antes de modo a conferir a suas vidas certos valores (reproduzir certos exemplos, deixar uma alta reputação para a posteridade, dar o máximo possível de brilhantismo às suas vidas). Era uma questão de fazer da vida um objeto para uma espécie de saber, uma técnica, uma arte.*³⁷⁸

A arte de viver exigia uma série de exercícios e práticas, uma ascese, um treinamento, que incluía abstinências, meditações, escrita – não como diários, mas como *hypomnemata*, anotações sobre o já ouvido, a apropriação de textos e falas com o objetivo da constituição de si.

No cristianismo, houve uma inversão: o que antes era uma prática de liberdade visando uma construção ética de si se transforma em *renúncia a si*. O cuidado de si (*epimemeleia heautou*) se transforma em cuidado dos outros (*epimeleia tonallon*).³⁷⁹ Aparece uma idéia de interioridade, as pessoas deviam vigiar seus próprios pensamentos, praticando exames de consciência em busca do que estava oculto e confessar a um padre pela absolvição, “pois ater-se a si mesmo era se opor

³⁷⁸ FOUCAULT, Michel apud DREYFUS, Herbert L.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 270.

³⁷⁹ Id. Ibid, p. 276

ao desejo de Deus, pela idéia de um si que deveria ser criado como uma obra de arte”.³⁸⁰

Foucault lembra que essa prática iniciada no cristianismo se estendeu até a atualidade, citando como exemplo o culto californiano de si, no qual se procura “descobrir o verdadeiro si, separá-lo daquilo que deveria obscurecê-lo ou aliená-lo; decifrar o verdadeiro reconhecimento à ciência psicológica ou psicanalítica, supostamente capazes de apontar o que é o verdadeiro eu”.³⁸¹

Em momento nenhum do seu trabalho, o filósofo pressupõe que possamos emprestar a técnica dos gregos e transportá-la para o nosso tempo. Sua proposta é fazer uma genealogia, entender as discontinuidades, as quebras – por que motivo uma prática de liberdade que constitui uma estética da existência se transforma em renúncia a si?

Ao mostrar que as práticas eram diferentes no período clássico e se transformaram com o cristianismo e a religião, Foucault aponta outras saídas: uma nova ética, a reinvenção de si, novas práticas de liberdade.

Pensando nessas questões levantadas pelo filósofo, compreendi que, para Alice, a prática do haikai é também uma técnica de si, uma ascese. Não há renúncia, há uma intenção explícita em uma prática de meditação. Porque o haikai, com suas regras, exige atenção dobrada: as sílabas, a não interferência do ego. E o resultado desse trabalho não é independente do poeta que o constrói. O haikai traz na primeira linha um cenário, na segunda um acontecimento, e na terceira o desfecho – que é onde enxergamos a arte do poeta, o *fazer*, como afirma Alice. É um exercício com a

³⁸⁰ Id., Ibid., p. 270-271.

³⁸¹ Id., ibid., p. 270.

intenção de que a subjetividade de seu criador não se torne evidente, uma “des-interiorização”, como nos exemplos abaixo:

Ou,

*fim do dia
porta aberta
o sapo espia*³⁸²

E ainda:

*cada onda
reflete na areia
a nova lua cheia*³⁸³

*varal vazio
um só fio
lua ao meio*³⁸⁴

Outro exercício da poeta sobre si é a Astrologia. Os astros fazem parte da vida cotidiana e da maneira como Alice se constrói, desde os anos 1970. São fontes de inspiração e análise. Não funcionam como uma “busca da verdade” sobre si. A interpretação de um mapa astrológico é antes de tudo uma técnica que visa à relação consigo e com o outro.

Para Foucault, a busca pela verdade é uma obsessão da humanidade, mas ele observa como, com o passar do tempo, a verdade, que podia ser produzida como *acontecimento*, passa a existir *a priori*, cabendo à ciência e à filosofia a tarefa de descobri-la e desvendá-la com exatidão, através de comprovação e método.

³⁸² RUIZ, Alice. *Desorientais*. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 27.

³⁸³ RUIZ, Alice. *Yuuka*. Op. Cit., p. 39.

³⁸⁴ RUIZ, Alice. *Desorientais*. Op. cit, 1996, p. 38.

Foucault nota que alguns saberes sobreviveram apesar do pensamento científico, e cita a alquimia, a astrologia e a mística como exemplo. Para o filósofo, esses saberes permaneceram como núcleo irreduzível ao pensamento científico:

A importância da alquimia, sua teimosia em não desaparecer apesar de tantos fracassos e repetições infundáveis, o fascínio que exerceu vêm sem dúvida do fato de ter sido uma das mais elaboradas formas deste tipo de saber. Estava menos interessada em conhecer a verdade do que produzi-la segundo uma determinação de momentos propícios – donde seu parentesco com a astrologia – obedecendo a prescrições, a regras de comportamento e a exercícios – donde seu parentesco com a mística – e se propondo mais a uma vitória, um controle, uma soberania sobre um segredo, do que à descoberta de uma incógnita. O saber alquímico só é vazio ou vão se o interrogamos em termos de verdade representada. É pleno se o consideramos como um conjunto de regras, estratégias, de procedimentos, de cálculos, de articulações que permitem obter ritualmente a produção do acontecimento “verdade”.³⁸⁵

A astrologia interessa a Alice e também a mim, que a estudei por muitos anos, e essa afinidade esteve presente durante todos esses anos em que convivemos. Logo no nosso primeiro encontro esse já se tornou um de nossos assuntos preferidos, e permeou todas as nossas conversas, sobre a geração dela, sobre a minha, o tempo presente, as parcerias, a família. É um modo de Alice se relacionar consigo e com os outros, como em uma vez que falávamos sobre seu signo, que rege a amizade na astrologia:

Eu sou amiga sempre. Eu sou amiga da faxineira, amiga do dentista, se eu não puder ser amiga eu mudo de dentista [risos] Por isso é que eu não posso fazer análise, entendeu? Porque não pode

³⁸⁵ FOUCAULT, Michel. “A Casa dos Loucos” in *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982, p. 115.

*ficar amigo do terapeuta [risos] Aí não dá, não posso fazer análise.
Eu acho que seria útil, mas como é que eu vou conseguir? [risos]*

Na entrevista que concedeu à revista de arte e poesia Medusa, em 1999, Alice publicou um de seus poemas ainda inéditos em livro, sobre o tema:

Só para astrólogos³⁸⁶

*se o sol sextil vênus
ninguém viu
discretos que são
diante de uma conjunção
tão carnal*

*se a lua enquadrou marte
ninguém se opôs
afinal, por quem
os trîgonos dobram
senão para o quincôncio
final?*

A astrologia para a poeta é uma ferramenta de auto-conhecimento, que permite o estudo e o reconhecimento de suas limitações e capacidades e, como tal, representa a forma de transcender os próprios limites.

Sobre a afinidade criativa com seus parceiros, ela conta que

Engraçado, tem pessoas criativas, também, com quem você está conversando, está sempre junto e não acontece nada de produzir. Mas tem outras que acho que acendem uma faísca quando a gente se encontra e a gente fica mais brilhante [risadas]. De alguma forma, o estar perto daquela pessoa liga... não sei se é um encontro de planetas, provavelmente é... provavelmente tem uma coisa aí (...) o Itamar não me confirmou o horário de nascimento dele, então eu não... eu nunca vi um mapa do Itamar, não cheguei a fazer um

³⁸⁶ RUIZ, Alice. “Só para astrólogos”. Inédita. In: *Medusa*, n.º 8, op. Cit., p. 12.

*mapa dele. Tem vários que eu não tenho – o Chico [César] eu não tenho o mapa, o Zeca [Baleiro] eu não tenho mapa. O da Alzira [Espíndola] eu não lembro – a gente tem algum aspecto legal, assim, de fluência. O Zé Miguel [Wisnik] é que eu lembro, porque ele estuda astrologia também e daí a gente já fez essa coisa de olhar os mapas, e tem uma, eu não lembro, é um aspecto de fluência entre os dois Júpiteres. Um sextil, uma coisa assim. Tem uma coisa de um trígono de Vênus, eu acho também, que também tem a ver com criatividade e expansão... Mas eu acho que é por aí. Bom, o Zeca é Áries e eu tenho o ascendente em Áries. A maior parte dos meus parceiros é virginiano – que é tudo a minha casa 5, que é a minha casa da criatividade – o Itamar, o Arnaldo [Antunes], a Alzira. A Rogéria Holtz, que canta as minhas músicas, é virginiana também. O Paulo era virginiano. Casa 5, estão todos lá. Tem planeta na minha casa 5, a gente sai compondo...*³⁸⁷

Alice foi redatora-chefe da revista de astrologia *Horóscopo de Rose*, no final dos anos 1970, em Curitiba. Responsável pela elaboração dos horóscopos mensais e pelo roteiro de histórias em quadrinhos contando histórias da mitologia grega relacionadas aos planetas regentes de cada mês, a poeta inseria mensalmente um texto feminista como artigo nessas revistas. Escrevia eventualmente sob o pseudônimo de Urânia – e havia também a participação de Paulo Leminski, sob o pseudônimo de Professor Hamurabi. Trabalhou com a revista por um ano somente, quando a Grafipar, a editora, resolveu trocar os quadrinhos por fotonovelas. Alice se desencantou com o trabalho, mas nunca com a astrologia.

Num paralelo com as *hypomnemata*, os cadernos de anotações que eram utilizados na antiguidade com o intuito de “reunir o já dito, de agupar o que foi ouvido e lido [...] com o objetivo que nada mais é do que a constituição de si”³⁸⁸,

³⁸⁷ Entrevista concedida em São Paulo, em 18 de junho de 2003.

³⁸⁸ FOUCAULT, Michel apud DREYFUS, Herbert L.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Op. Cit., p. 272.

Alice presta atenção no que ouve, no que a toca, no que tem poesia, no que pode vir a ter.

José Miguel Wisnik lhe pediu uma vez uma letra que fosse “bem feminina”, já que participariam juntos de um evento promovido pelo SESC São Caetano para o dia da mulher. Alice mandou algumas letras e, entre elas, um texto que havia escrito contendo uma receita de frango, ao qual deu o nome de “Sem receita”. Conta que enviou esse texto por curiosidade, mas quando falou com o compositor, soube que fora justamente o que ele escolhera para musicar.

Eu escrevi um texto... eu estava preparando um frango e começaram a surgir idéias em relação ao jeito que eu o estava fazendo, que é o jeito que eu sempre fazia, que não tem muito segredo: é temperar o frango, enfiar uma maçã dentro e botar no forno, que é pra dar uma umidade enquanto assa, senão o frango fica muito seco. Mas a maçã tem toda uma metafísica e tal... e eu estava achando erótico aquele negócio de abrir as coxas do frango, e veio esse texto. É um texto culinário-metafísico-erótico. Mandeí várias coisas pra ele, incluindo essa história que é o “Sem receita” por curiosidade, porque eu pensei “uma receita de frango, quer coisa mais feminina?”. Liguei uma meia hora depois e falei “olha, Zé, aquele da receita é uma brincadeira, eu só mandei à guisa de curiosidade” e ele falou “é, mas é essa que eu estou musicando!”. E o Zé que é também um músico de uma capacidade, uma sensibilidade arrasadora, fez uma música que as pessoas choram com a minha receita de frango! [...] Mas muito se deve a essa maravilha de música que o Zé Miguel fez, absolutamente sentida, uma coisa... totalmente coração!”³⁸⁹

Esse relato revela um instante de inspiração inusitado, quando a poeta preparava um frango. A idéia mistura um momento cotidiano na vida de qualquer mulher na preparação de um alimento, com a verve de Alice, ao perceber poesia

³⁸⁹ Entrevista concedida em São Paulo, em 18 de Junho de 2003.

neste momento. O resultado é revelado na composição da letra, que não nos diz, em um primeiro instante, que se trata de uma receita culinária, o que cria uma tensão erótica de início, como propôs Alice, mas que vai se desvendando durante a canção, em especial na segunda estrofe.

Sem receita³⁹⁰

(Zé Miguel Wisnik e Alice Ruiz)

*Primeiro lenta e precisamente
Arranca-se a pele
Esse limite da matéria
Mas a das asas, melhor deixar
Pois se agarra à carne
Como se ainda fossem voar
As coxas soltas
Soltas e firmes
Devem ser abertas
E abertas vão estar
E o peito nu
Com sua carne branca
Nem lembrar
A proximidade do coração
Esse não!
Quem pode saber
Como se tempera o coração?*

*Limpa-se as vísceras
Reserva-se os miúdos
Pra acompanhar
Escolhe-se as ervas, espalha-se o sal
Acende-se o fogo, marca-se o tempo
E por fim de recheio
A inocente maçã
Que tão doce, úmida e eleita
Nos tirou do paraíso
E nos fez assim sem receita*

³⁹⁰ Gravação de Zé Miguel Wisnik e Ná Ozzetti no CD *Pérolas aos Poucos*, de Zé Miguel (Maianga/2003).

A descrição que Alice faz da “inocente maçã” aqui não parece se referir à maçã como o “fruto da sabedoria”, e sim ao desejo feminino, o possível “responsável pela queda do Éden”.

Caetano Veloso disse, em seu próprio “Pecado Original”³⁹¹, que “a gente nunca sabe mesmo o que é que quer uma mulher”. Quando as pessoas apreenderem a relação sujeito-sujeito, talvez saibam.

³⁹¹ “Pecado Original” (Caetano Veloso). Gravação de Caetano Veloso no Compacto Simples 6069-193 (Philips/1978)

4. “MORRER COM DÚVIDAS”

AQUI JAZ
ALICE RUIZ

*viver ao ar livre
com o mínimo indispensável
morrer com dúvidas³⁹²*

No texto “Toward a Feminist Poetics”, escrito em 1987, Elaine Showalter indignava-se com os ataques belicosos que enfrentavam as críticas literárias feministas na academia, naquele período, atribuindo essa vulnerabilidade à ausência de uma teoria feminista claramente articulada. Nesse texto, ela mostra como as mulheres na arte já estavam muito mais avançadas em termos de crítica social em relação à teoria feminista. Enquanto as escritoras já eram respeitadas publicamente, as teóricas feministas eram atacadas por seus pares do sexo masculino.³⁹³ Mais de vinte anos nos separam desse texto. Mais de oitenta anos nos separam da sugestão de Virginia Woolf que abre esse trabalho como epígrafe.

Mudamos? Em certos aspectos, sim. Showalter conclamava as acadêmicas a seguirem o rumo das escritoras, a reinventarem também na academia, ciente de que a linguagem atua, em suas regras de sintaxe rigorosas (portanto mortas). Hoje encontramos vários textos acadêmicos que evidenciam a poética feminista. Essa poética que, como tentei resumir, é escrita rente ao corpo, privilegia a memória individual, se apropria da memória coletiva, ironiza e satiriza

³⁹² RUIZ S, Alice. *Navalhanaliga*, Op. Cit., s/n.

³⁹³ Cf. SHOWALTER, Elaine. “Toward a Feminist Poetics. Op. Cit.

estereótipos. Derruba as hierarquias. Nômade, desterritorializa. Enxerga seus paradoxos e ri deles. Provoca, reinventa-se.

Os estudos feministas sonhados por Virginia Woolf existem e proliferam pelas universidades do mundo todo. Aos poucos as mulheres se fazem presentes na história, sem letras maiúsculas, sem hierarquias, não de forma conspícua. Como um rio alimentado por pequenas nascentes, alimentando com vida suas margens, seu percurso. Mas falta ainda escrever muitas outras histórias de mulheres, hoje arquivadas em meios acadêmicos por argumentos como “irrelevância”, “desimportância”, “insignificância”. É resistindo a esses tipos de argumentos que pesquisadoras como Norma Telles, Tania Swain, Margareth Rago, Raquel Sohiet, Miriam Moreira Leite e Joana Pedro, para citar algumas brasileiras, praticam a poética feminista e se dedicam aos estudos de gênero e à história das mulheres. No mundo todo, pesquisadoras se debruçam em arquivos à procura das mulheres excluídas da História.

Olho para meus arquivos, para os artigos que escrevi durante esses anos. Enquanto se avolumavam minhas pesquisas sobre Alice, novas demandas surgiam: quem são as compositoras brasileiras? Onde estão as artistas? Desejo de cartografista, já estou em busca dessas paisagens.

Penso que Alice também passou por isso quando traduziu nove haicaistas japonesas. Ela me contou da surpresa que foi encontrá-las, nos quatro volumes do livro *Haiku* de R.H. Blyth.³⁹⁴ Alice encontrou “um” poeta que gostou muito, Chiyo-Ni, e procurando nas referências do livro descobriu que era uma mulher, poeta do século XIII, e muito respeita no Japão. Comprou um dicionário de inglês e japonês e

³⁹⁴ BLYTH, R. H. *Haiku*, 1949-1952, in four volumes, Volume 1: Eastern Culture. Volume 2: Spring. Volume 3: Summer-Autumn. Volume 4: Autumn-Winter. The Hokuseido Press, 1949-1952.

começou a traduzir. Foi quando descobriu que “Ni” queria dizer monja, e “Jo”, solteira. Procurou esses sufixos na lista dos hajjins³⁹⁵ e encontrou ao todo nove mulheres, Chine-Jo, Chiyo-Ni, Kikusha-Ni, Seifu-Ni, Shisei-Jo, Shôfu-Ni, Shokuy-Ni, Sogetsu-Ni, Sono-Jo, Sute-Jo e Ukô-Ni. Traduzindo seus poemas, lançou o livro *Céu de Outro Lugar*.³⁹⁶ Quando começamos a trabalhar com algumas mulheres, milhares de outras nos chamam, ouvimos suas vozes, tropeçamos em seus passos. Elas escapam da invisibilidade dos discursos, da morfossintaxe excludente dos plurais masculinos. São tantas, tantas vozes.

Acabou?

Uma tese não termina, o que termina é o prazo, esse inimigo das idéias e do pensamento livre, o peixe-pensamento de Virginia Woolf interceptado no momento em que cresce, arremetia, mergulhava.³⁹⁷ O prazo, numa pesquisa acadêmica, é o Bedel que nos tira da grama e devolve ao cascalho.

E olhando para esses anos todos de trabalho, sei que no final a tese não trata apenas da construção da subjetividade de Alice Ruiz, trata-se também da minha própria construção subjetiva. Porque é na relação com o outro que esse movimento de fluxos intensivos acontece. Intersubjetivamente. Esses anos todos foram barro, água e cimento na constituição de uma grande amizade

Meu signo de Leão, avesso de seu Aquário, é talvez o nosso exercício mais constante. Ela quer me ensinar a pescar, eu quero pescar por ela. Discussões intermináveis pelo mais puro prazer da conversa, da tensão invisível entre os sóis opostos. Amizade feminina, aquela que surpreendeu Virginia Woolf quando

³⁹⁵ Poetas que escrevem haicais.

³⁹⁶ RUIZ, Alice (Organização e tradução). *Céu de Outro Lugar*. São Paulo: Editora Expressão, 1985.

³⁹⁷ WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Op. Cit., pp. 9-10.

apareceu pela primeira vez na literatura,³⁹⁸ e cujas práticas, assinala Marilda Ionta “podem contribuir para a construção de relações com o outro mais livres, solidárias e múltiplas[...]”.³⁹⁹

Mas e o distanciamento exigido pelo *rigor* acadêmico, imprescindível para que se dê *sentido* aos anos de pesquisa com o *objeto* de estudo?

Fomos personagens. E

*Que importa o sentido
se tudo vibra?*⁴⁰⁰

³⁹⁸ Id. *ibid.*, p. 102

³⁹⁹ IONTA, Marilda Aparecida. *As Cores da Amizade na Escrita Epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: IFCH/Unicamp, 2004, p. 271.

⁴⁰⁰ RUIZ, Alice. *Pelos Pelos*. Op. Cit., p. 49.

ANEXOS

A. CD com as canções utilizadas

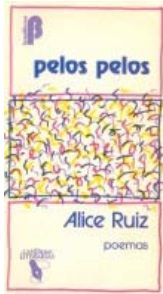
O CD acompanhará apenas as cópias enviadas para banca de avaliação da tese. As músicas estão disponibilizadas aos leitores no site oficial de Alice Ruiz (<http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br>).

- 01 **Nóis fumo** (Paulo Leminski e Alice Ruiz) com Mário Gallera
- 02 **Rio Curitiba** (Waltel Branco e Alice Ruiz) com Waltel Branco e Neusa Pinheiro
- 03 **Canção para Curitiba** (Waltel Branco e Alice Ruiz) com Waltel Branco e Neusa Pinheiro
- 04 **Navalha na liga** (Itamar Assumpção e Alice Ruiz) com Itamar Assumpção
- 05 **Socorro** (Alice Ruiz) com Alice Ruiz ao vivo
- 06 **Socorro** (Arnaldo Antunes e Alice Ruiz) com Arnaldo Antunes
- 07 **Bolerango** (Waltel Branco e Alice Ruiz) com Alice Ruiz e Rogéria Holtz ao vivo
- 08 **Ladainha** (Alzira Espíndola, Estrela Ruiz Leminski e Alice Ruiz) com Alice Ruiz e Alzira Espíndola
- 09 **Atenção** (Arnaldo Antunes, João Bandeira e Alice Ruiz) com Arnaldo Antunes
- 10 **Vê se me esquece** (Itamar Assumpção e Alice Ruiz) com Itamar Assumpção e As Orquídeas do Brasil
- 11 **Milágrimas** (Itamar Assumpção e Alice Ruiz) com Alzira Espíndola
- 12 **Diz que é você** (Alzira Espíndola e Alice Ruiz) com Zélia Duncan
- 13 **Vou tirar você do dicionário** (Itamar Assumpção e Alice Ruiz) com Zélia Duncan
- 14 **É de estarrecer** (Itamar Assumpção e Alice Ruiz) com Rogéria Holtz
- 15 **Sem receita** (José Miguel Wisnik e Alice Ruiz) com José Miguel Wisnik e Ná Ozzetti

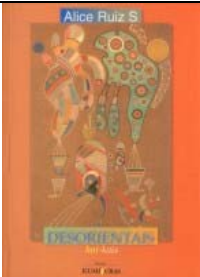
B. Discografia

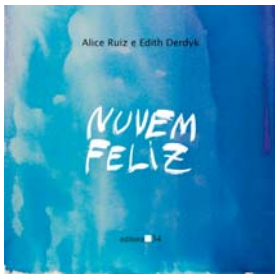
CAPA	FAIXAS
 PARALELAS Alzira Espíndola - Alice Ruiz 2005 Duncan Discos Formato: CD	01 Fundamental (Alzira Espíndola e Alice Ruiz) 02 Ladainha (Alzira Espíndola, Alice Ruiz e Estrela Leminski / Poesia: Alice Ruiz) 03 Tem Palavra (Poesia: Alice Ruiz) 04 Diz que é você (Alzira Espíndola e Alice Ruiz) 05 Fantasia cubana (Poesia: Alice Ruiz) 06 Overdose (Alzira Espíndola e Alice Ruiz) 07 Quando você me apareceu (Poesia: Alice Ruiz) 08 Não embaça (Alzira Espíndola e Alice Ruiz) 09 Socorro (Poesia: Alice Ruiz) 10 Alguma coisa em mim (Alzira Espíndola e Alice Ruiz) 11 Sonho de poeta (Poesia: Alice Ruiz) 12 É só começar (Alzira Espíndola e Alice Ruiz) 13 REza em FA (Alzira Espíndola e Alice Ruiz / Poesia: Alice Ruiz) 14 Para elas (Alzira Espíndola e Alice Ruiz / Poesia: Alice Ruiz) 15 Cabeça cheia (Alzira Espíndola, Alice Ruiz e Vera Motta) 16 Invisível (Alzira Espíndola e Alice Ruiz / Poesia: Alice Ruiz) 17 Impressão (Alzira Espíndola e Alice Ruiz)

C. Bibliografia

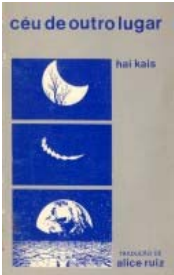
	NAVALHANALIGA Alice Ruiz 1980 Edição ZAP. Curitiba - PR 2a edição Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, 1982. ➤ Prêmio: Melhor Obra publicada no Paraná em 1980.
	PAIXÃO XAMA PAIXÃO Alice Ruiz 1983 Edição da autora. Curitiba – PR.
	PELOS PÊLOS Alice Ruiz 1984 Editora Brasiliense - Série Cantadas Literárias São Paulo – SP

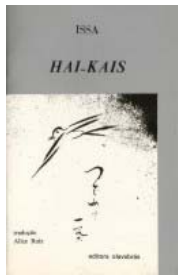
	HAI TROPIKAI Alice Ruiz - Paulo Leminski 1985 Ed. Tipografia do Fundo de Ouro Preto Ouro Preto – MG
	RIMAGENS Alice Ruiz - Leila Pugnali 1985 Poesia: Alice Ruiz Desenhos: Leila Pugnali Edição P.A. Publicidade Curitiba – PR
	NUVEM FELIZ Alice Ruiz Ilustrações: Takashi Fukushima 1985 Editora Criar Curitiba – PR
	VICE VERSOS Alice Ruiz 1988 Editora Brasiliense - Série Cantadas Literárias São Paulo - SP ➤ Prêmio Jabuti de poesia em 1989

	DESORIENTAIS Alice Ruiz 1996 Editora Iluminuras São Paulo – SP
	HAIKAIS Alice Ruiz - Guilherme Mansur 1998 Editora Tipografia do Fundo de Ouro Preto Ouro Preto – MG
	POESIA PRA TOCAR NO RÁDIO Alice Ruiz 1999 Editora Blocos Rio de Janeiro - RJ ➤ Prêmio: Primeiro lugar no concurso nacional de poesia da Blocos
	YUUKA Alice Ruiz 2004 AMEOP – Ame o poema editora Porto Alegre – RS
	SALADA DE FRUTAS Alice Ruiz 2008 Dulcinéia Catadora

	São Paulo - SP
	CONVERSA DE PASSARINHOS Alice Ruiz e Maria Valéria Rezende 2008 Editora Iluminuras São Paulo - SP
	DOIS EM UM Alice Ruiz 2008 Editora Iluminuras São Paulo - SP ➤ Prêmio Jabuti de poesia em 2009
	TRÊS LINHAS Alice Ruiz, Ná Ozzetti e Neco Prates 2009 Dulcinéia Catadora São Paulo - SP
	NUVEM FELIZ Alice Ruiz Ilustrações: Edith Derdik 2010 Editora 34 São Paulo - SP

D. Traduções

	DEZ HAIKU Chine-Jo, Chiyo-Ni, Shisei-Jo, Shokuy-Ni E Shofu-Ni Tradução de Alice Ruiz 1981 Ed. Noa Noa Florianópolis - SC 2a edição Ed. Pirata Recife - PE, 1982
	CÉU DE OUTRO LUGAR Chine-Jo - Chiyo-Ni - Kikusha-Ni - Seifu-Ni - Shisei-Jo - Shôfu-Ni - Shokuy-Ni - Sogetsu-Ni - Sono-Jo - Sute-Jo - Ukô-Ni Tradução de Alice Ruiz 1985 Editora Expressão São Paulo – SP
	SENDAS DA SEDUÇÃO Damodara Gupta Tradução de Alice Ruiz e Josely V. Baptista 1987 Editora Olavo Brás São Paulo – SP

	HAI-KAIS Issa Tradução de Alice Ruiz 1988 Editora Olavo Brás São Paulo – SP
---	--

E. Outras gravações

As composições de Alice Ruiz em discos de parceiros e intérpretes foram todas disponibilizadas em seu site oficial, <http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br>

CANÇÃO	AUTORES	GRAVAÇÃO	DISCO	GRAVADPRA	ANO
A nossa casa	Arnaldo Antunes, Celeste Moreau Antunes, Alice Ruiz, João Bandeira, Paulo Tatit, Edith Derdik e Sueli Galdino	Arnaldo Antunes	Saiba	BMG	2004
Abobrinhas não	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Itamar Assumpção	Pretobrás - Por que eu não pensei nisso antes...	Atração Fonográfica	1998
Alguma coisa em mim	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005
Antes que eu te deixe	Marcelo Calderazzo e Alice Ruiz	SOMA	Hoje cedo	Mix House	1999
Atenção	Arnaldo Antunes, Alice Ruiz e João Bandeira	Arnaldo Antunes	Paradeiro	BMG	2001
Avesso	Ceumar e Alice Ruiz	Ceumar	Sempre Viva!	Elo Music	2002
Avesso	Ceumar e Alice Ruiz	Gonzaga Leal	E o nosso mínimo é prazer	Independente	2007
Bashô	Gabriel e Alice Ruiz	Black Maria	Demorô	Independente	2000
Bolerango	Waltel Branco e Alice Ruiz	Rogéria Holtz	No País de Alice	Independente	2008
Cabeça cheia	Alzira Espíndola, Alice Ruiz e Vera Motta	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005
Canção pra Curitiba	Waltel Branco e Alice Ruiz	Waltel Branco	Naipi	Independente	2000
Deus dá o dom	Guga Stroeter, Pepe Císneros e Alice Ruiz	Guga Stroeter	Salsa Samba Groove	Trama	2001
Dia incerto	Natalia Mallo e Alice Ruiz	Natalia Mallo	Qualquer Lugar	Independente	2007
Diz que é você	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005
Dor bailarina	Alberto Rodrigues Ovelar, Ivo Rodrigues Jr. e Alice Ruiz	Alberto Rodriguez Ovelar	It's Only	Independente	N/D
Duas namoradas	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Zélia Duncan	Pelo Sabor do Gesto	Universal Music	2009
É de estarrecer	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Rogéria Holtz	No País de Alice	Independente	2008
É só começar	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005
Fantasia cubana	Alice Ruiz	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005
Festa das estrelas	Edu Sallum, Rogéria Holtz e Alice Ruiz	Rogéria Holtz	No País de Alice	Independente	2008
Fundamental	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005

		Ruiz			
Impressão	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005
Invisível	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005
Já sei	Alzira Espíndola e Itamar Assumpção - citação de Alice Ruiz	Alzira Espíndola	Amme	Baratos Afins	1990
Ladainha	Alzira Espíndola, Estrela Ruiz Leminski e Alice Ruiz	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005
Leve	Iara Rennó e Alice Ruiz	DonaZica	Composição	Independente	2004
Leve	Iara Rennó e Alice Ruiz	Rogéria Holtz	No País de Alice	Independente	2008
Leve	Iara Rennó e Alice Ruiz	Ney Matogrosso	Inclassificáveis	Emi-Music	2008
Marinhas	Rogéria Holtz e Alice Ruiz	Rogéria Holtz	No País de Alice	Independente	2008
Mergulho	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Rogéria Holtz	No País de Alice	Independente	2008
Milágrimas	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Alzira Espíndola	Peçamme	Baratos Afins	1996
Milágrimas	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Itamar Assumpção	Bicho de 7 Cabeças - Vol. II	Baratos Afins	1994
Milágrimas	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Ivaldo Bertazzo	Trilha sonora do espetáculo Milágrimas	SESC-SP	2006
Milágrimas	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Anna Toledo	Frescura	Guandama	2005
Milágrimas	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Zélia Duncan	Pré Pós Tudo Bossa Band	Universal Music	2005
Milágrimas	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Rogéria Holtz	No País de Alice	Independente	2008
Moda do fim do mundo	Chico César e Alice Ruiz	Titane	Sá Rainha	Lapa Discos	2000
Não embaça	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Alzira Espíndola	Espíndola Canta	MoviePlay Music / LuzAzul	2004
Não embaça	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005
Navalha na liga	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Itamar Assumpção	Sampa Midnight - Isso não vai ficar assim	Independente	1986
Navalha na liga	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Tonho Penhasco	Traquitana	Independente	1997
Navalha na liga	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Tonho Penhasco	Tonho Penhasco & Companhia	Independente	2005
Nós fumo	Alice Ruiz e Paulo Leminski	Mário Gallera	Fazia Poesia	Independente	2004
O amor que merece	Zeca Baleiro e Alice Ruiz	Rogéria Holtz	Acorda	Independente	2003
Ouçame	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Itamar Assumpção	Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!	Continental / Atração Fonográfica	1988
Ouçame	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Ney Matogrosso	Inclassificáveis	Emi-Music	2008
Overdose	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Jerry Espíndola	Pop Pantanal	MIT Records	2000
Overdose	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005
Para elas	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005
Penso e passo	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Carlos Navas	Pouco pra mim	Dabliú	1998
Penso e passo	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Rogéria Holtz	Acorda	Independente	2003
Penso e passo	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Alzira Espíndola	Peçamme	Baratos Afins	1996
Quando você me apareceu	Alice Ruiz	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005
Quase nada	Zeca Baleiro e Alice Ruiz	Zeca Baleiro	Líricas	MZA Music	2000
Quase nada	Zeca Baleiro e Alice Ruiz	Rogéria Holtz	No País de Alice	Independente	2008
Quem	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Marcos Suzano	Sambatown	Independente	1996
Repare na verdade	João Suplicy e Alice Ruiz	João Suplicy	Caseiro	Independente	2005
REza em FA	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005
Rio Curitiba	Waltel Branco e Alice Ruiz	Waltel Branco	Naipi	Independente	2000
Se a obra é a soma das penas	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Itamar Assumpção	Bicho de 7 Cabeças - Vol. I	Baratos Afins	1993
Se tudo pode acontecer	Arnaldo Antunes, Paulo Tatit, Alice Ruiz e João Bandeira	Arnaldo Antunes	Paradeiro	BMG	2001
Se tudo pode acontecer	Arnaldo Antunes, Paulo Tatit, João Bandeira e Alice Ruiz	Arnaldo Antunes	Arnaldo Antunes ao Vivo no Estúdio	Biscoito Fino	2007
Se tudo pode acontecer	Arnaldo Antunes, Paulo Tatit, João Bandeira e Alice Ruiz	Rogéria Holtz	No País de Alice	Independente	2008
Se tudo pode acontecer	Arnaldo Antunes, Paulo Tatit,	Adriana Calcanhotto	Cantada	BMG	2002

	Alice Ruiz e João Bandeira				
Sei dos caminhos	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Alzira Espíndola	Amme	Baratos Afins	1990
Sei dos caminhos	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Elisa Queirós	Merecimento	Independente	2004
Sei dos caminhos	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Rogéria Holtz	No País de Alice	Independente	2008
Sem palavras	Luiz Tatit e Alice Ruiz	Luiz Tatit	Sem Destino	Dabliú	2010
Sem receita	Zé Miguel Wisnik e Alice Ruiz	Zé Miguel Wisnik	Pérolas aos Poucos	Maianga	2003
Socorro	Arnaldo Antunes e Alice Ruiz	Arnaldo Antunes	Um som	BMG	1998
Socorro	Arnaldo Antunes e Alice Ruiz	Cássia Eller	Cássia Eller ao Vivo	Polygram	1996
Socorro	Arnaldo Antunes e Alice Ruiz	Cássia Eller	Cássia Eller	Polygram	1994
Socorro	Arnaldo Antunes e Alice Ruiz	Gal Costa	Bossa Tropical	MZA Music	2002
Socorro	Alice Ruiz	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005
Socorro	Arnaldo Antunes e Alice Ruiz	Arnaldo Antunes	Arnaldo Antunes ao Vivo no Estúdio	Biscoito Fino	2007
Socorro	Arnaldo Antunes e Alice Ruiz	Rogéria Holtz	No País de Alice	Independente	2008
Sol, lua e estrela	Sandra Peres e Alice Ruiz	Sandra Peres e Paulo Tatit	Pé com Pé	Palavra Cantada	2005
Sonho de poeta	Alice Ruiz	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005
Tem palavra	Marcelo Calderazzo e Alice Ruiz	Isa Taube	Isa Taube	Independente	1996
Tem palavra	Alice Ruiz	Alzira Espíndola e Alice Ruiz	Paralelas	Duncan Discos	2005
Toque-me	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Denise Assumpção	A maior bandeira brasileira	Baratos Afins	1989
Tristeza não	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Carlos Navas	Sua Pessoa	Dabliú Discos	2000
Tua falta	Guca Domenico e Alice Ruiz	Guca Domenico	Vislumbres	Independente	2008
Tudo ou nada	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Zélia Duncan	Pré Pós Tudo Bossa Band	Universal Music	2005
Um sonho	Celso Loch e Alice Ruiz	Celso Loch	Verfremdungseffekt Blues	Independente	1998
Vê se me esquece	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Itamar Assumpção	Bicho de 7 Cabeças - Vol. II	Baratos Afins	1994
Vê se me esquece	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Rogéria Holtz	Acorda	Independente	2003
Verso doido	Oswaldo Rios e Alice Ruiz	Oswaldo Rios	Retrovisor	Independente	N/D
Virtual	Zé Miguel Wisnik e Alice Ruiz	Zé Miguel Wisnik	São Paulo Rio	Maianga	2000
Virtual	Zé Miguel Wisnik e Alice Ruiz	Ana Lee	Ana Lee	Independente	2001
Virtual	Zé Miguel Wisnik e Alice Ruiz	Alda Rezende e Jonathan Crayford	Madrugada	Independente	2004
Virtual	Zé Miguel Wisnik e Alice Ruiz	Rogéria Holtz	No País de Alice	Independente	2008
Você já era	Natalia Mallo e Alice Ruiz	Natalia Mallo	Qualquer Lugar	Independente	2007
Volto na primavera	Ivo Rodrigues e Alice Ruiz	Blindagem	Dias Incertos	Independente	1992
Vou tirar você do dicionário	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Zélia Duncan	Intimidade	Warner Music	1996
Vou tirar você do dicionário	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Jerry Espíndola	Pop Pantanal	MIT Records	2000
Vou tirar você do dicionário	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Trovadores Urbanos	Canções Paulistas	Independente	1999
Vou tirar você do dicionário	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Rogéria Holtz	No País de Alice	Independente	2008
Vou tirar você do dicionário	Itamar Assumpção e Alice Ruiz	Itamar Assumpção	Bicho de 7 Cabeças - Vol. I	Baratos Afins	1993

F. Cronologia

22/01/1946

- Alice Ruiz Schneronk nasce em Curitiba, PR, filha de Sezefredo Schneronk e Ângela Ruiz.

1953

- Seus pais se separam e Alice muda-se para São Paulo com sua mãe.

1955

- Por conta de uma tuberculose adquirida em São Paulo, Alice volta para Curitiba e vai viver com sua tia Francisca Ruiz, viúva do poeta e pintor Percy Wendler.
- Sua mãe continua trabalhando em São Paulo;
- Alice começa a escrever contos.

1966

- Muda-se para o Rio de Janeiro, RJ.

24/08/1968

- Volta para Curitiba e conhece Paulo Leminski, com quem passa a viver a partir do primeiro encontro.

11/07/1969

- Curitiba, PR - Nascimento de seu filho Miguel Ângelo Leminski, falecido aos 10 anos de idade.

1970/1971

- Vai com Miguel para o Rio de Janeiro, encontrar Paulo Leminski.

1971

- Volta para Curitiba PR, onde nasce sua filha Áurea Alice Leminski.

1973

- Inicia a produção de artigos feministas para revistas e jornais de Curitiba.

1975

- Inicia o trabalho como Publicitária, trabalhando como redatora e diretora de criação.

1978

- Décio Pignatari publica poema seu na revista *Através*;
- São Paulo SP - Participante do movimento Arte na Rua (Poesia em outdoor).

1980

- Publicação de *Navalhanaliga* (ZAP).

1981

- Curitiba, PR - Prêmio pelo livro *Navalhanaliga*, concedido pela Secretaria de Estado da Cultura;
- Nascimento de sua filha Estrela Ruiz Leminski;
- Conhece Itamar Assumpção;
- Publicação de *Dez Haiku*, traduções de poetisas japonesas por Alice Ruiz (Noa Noa).

1983

- São Paulo SP - Participa da instalação Arte em Videotexto, organizada por Júlio Plaza na XVII Bienal de São Paulo;
- Publicação de *Paixão Xama Paixão* (Edição da Autora).

1984

- Publicação de *Pelos Pelos* (Brasiliense).

1985

- Publicação de coletânea de seus textos e de Leminski em *Hai-Tropikai* (Ed. Tipografia do Fundo de Ouro Preto);

- Publicação de *Rimagens*, em parceria com Leila Pugnaroni (P.A. Publicidade);
- Publicação de *Céu de Outro Lugar*, traduções de poetisas japonesas por Alice Ruiz (Editora Expressão).

1986

- Publicação do livro infantil *Nuvem Feliz* (Ed. Criar);
- Itamar Assumpção grava a primeira parceria, “Navalha na liga”, no LP Sampa Midnight.

1987

- Publicação de *Sendas da Sedução*, tradução de Damodara Gupta por Alice Ruiz e Josely V. Baptista (Olavo Brás).

1988

- Publicação de *Vice Versos* (Brasiliense);
- Publicação de *Hai-Kais*, tradução de Issa por Alice Ruiz (Olavo Brás);
- Separa-se de Paulo Leminski.

1989

- Recebe o Prêmio Jabuti de Poesia, pelo livro *Vice Versos*, concedido pela Câmara Brasileira do Livro;
- Sai da agência de Publicidade e muda-se para São Paulo SP;
- Morte de Paulo Leminski.

1992

- São Paulo SP - Participante, com poesia em outdoor, da comemoração do aniversário da cidade.

1993

- Retorno para Curitiba, PR;
- Torna-se Secretária Municipal de Cultura, na gestão Jaime Lerner, responsável pelos eventos culturais comemorativos dos 300 anos da

cidade;
Homenagem da colônia japonesa outorgando-lhe o nome Yuuka, como haikaísta, feita pela primeira vez a um ocidental.

1996

- Publicação de *Desorientais* (Iluminuras).

1999

- Vence o 2o. Concurso de Poesia da Editora Blocos;
- Publicação do livro *Poesia pra Tocar no Rádio* (Ed. Blocos).

15/10/2001

- Retorno para São Paulo.

2003

- Shows com Alzira Espíndola.

2004

- Publicação de *Yuuka* (AMEOP).

2005

- Lançamento do CD *Paralelas*, em parceria com Alzira Espíndola (Duncan Discos/2005)

2008

- Lançamento do CD “No País de Alice”, de Rogéria Holtz, somente com as parcerias da poeta;
- Lançamento do livro *Salada de Frutas* (Dulcinéia Catadora);
- Lançamento do livro *Conversa de Passarinhos* (Iluminuras);
- Lançamento do livro *Dois em Um* (Iluminuras), que reúne *Navalhanaliga, Paixão Xama Paixão, Pelos Pêlos, Rimagens, Vice Versos* e também poemas publicados até 1979.

2009

- Lançamento do livro *Três Linhas*. (Dulcinéia Catadora) com Ná Ozzetti e Neco Prates
- Jabuti de Poesia por *Dois em Um*

2010

- Relançamento do livro infantil *Nuvem Feliz* (Editora 34), com ilustrações de Edith Derdyk

G. Artigos de Alice Ruiz utilizados na tese

G1. As mães ainda não estão em dia

Diário do Paraná - Caderno Anexo

Domingo, 08/05/1977

A Heloneida Studart disse muito bem no livro "Mulher: Objeto de Cama e Mesa", que quando o filho nasce a mãe é a última a saber.

Pelo menos para a maioria isso ainda é verdade. Em nossa civilização as crianças são superprotegidas pelas suas super mães.

A mulher, que foi criada exclusivamente para procriar e educar sua ninhada, quando tem um filho, encontra toda a finalidade. de sua existência. E super agasalham, super alimentam, super protegem, super mandam é super usam seu tempo, exclusivamente com a única função de sua sub vida: os filhos.

E eles é que sofrem. Homens e mulheres com papéis definidos que não foram escolhidos por eles. É assim que eles sobrevivem a tanto carinho.

Como tudo Já foi decidido para eles, não acham coragem para decidir eles mesmos o que farão de suas vidas. E as crianças continuam crescendo contra a vontade das mães.

Porque quando eles crescerem, pobres mães, só terão o seu sacrifício devidamente homenageado uma vez por ano, no dia das mães.

É bom deixar claro que eu não estou pichando a mãe de ninguém. Nenhuma delas tem noção do mal que sua excessiva dedicação provoca. Fazem tudo com a melhor das Intenções e porque nada, além de seus filhos, tem alguma importância em suas vidas.

Aí é que está o pivô do equivoco.

Os filhos se acostumam com a imagem daquela santa debruçada sobre a pia, o crochê, o tricô, o tanque, o fogão, tentando de todas as formas tornar a vida deles mais agradável.

Mas não vêem nela uma pessoa segura, realizada, ativa, profissional, objetivamente indispensável, embora o seja emocionalmente.

A situação é negativa para os filhos, para as filhas e para a mãe.

Os meninos vão procurar uma mulher igualzinha a sua abnegada mamãe, e não saberão reconhecer uma mulher de verdade se ela aparecer em seu caminho.

Tendo encontrado a fotocópia da mãe, pensarão por algum tempo, ter acertado na loteria. Mas devagarinho, bem devagarinho, começa a sensação inexplicável de que saíram logrados em alguma coisa. Porque ninguém pode ser a fotocópia de ninguém.

As meninas terão sua capacidade criativa, realizadora, progressivamente abafada. Toda sua Inteligência será dirigida para ser igual a mãe. Citando Heloneida de novo, usam seus "10.000.000.000 de neurônios para fazer uma feijoada".

E a mãe? Essa é a grande vítima, jamais conseguirá de seus filhos o reconhecimento que tanto espera. Porque bem lá no subconsciente, os filhos desconfiam, quem foi que os podou.

E ela deixou de ser, produzir, de manter qualquer atividade que não fosse a de mãe; só para proteger os filhos.

É uma tolice pensar que a educação consiste em dizer, ensinar, reprimir, se essa educação não coincidir coma imagem que estamos dando. É o nosso exemplo que fica, e mais nada. É por isso que hoje eu presto a minha homenagem a todas as mulheres que não se contentaram apenas com

a maternidade, mas fizeram delas mesmas, grandes pessoas. Aquelas que mais do que proteger seus filhos do mundo, tentaram de alguma forma, melhorar o mundo para eles.

"SER MÃE É DESDOBRAR FIBRA POR FIBRA O CORAÇÃO DOS FILHOS"

(Mamãe Coragem de Torquato Neto)

G2. Carta aberta a Caetano

Revista QUEM - Página 26

Data da publicação: Outubro/1981

Caetaníssimo,

então você vem e diz, numa entrevista para a revista Nova desse último setembro, que: "a mulher é inferior ao homem, física e mentalmente". Isso é a coisa mais irritantemente feminista que eu já ouvi de um homem. Enquanto os outros douram, fazem a maior média, tentam engambelar a mulher com um "mas que mentira absurda" só para conservar tudo como está, você vem e diz uma coisa dessas, por mais antipática que possa parecer. E isso é o princípio do feminismo. Admitir uma inferioridade. Uma atitude revolucionária só pode partir de quem está por baixo. Os que estão por cima não são bobos de mexer no time que está ganhando, o seu. É por isso que tem muita mulher contra o feminismo. Quem luta pela classe a que pertence está assumindo a condição de inferior. E querendo mudar.

É claro que se essa afirmação tivesse partido de um machista radical e mal informado, significaria outra coisa com a qual eu não concordo. Mas você é dos que querem mudar e mudam. Sem medo. Cada vez que ouço falar em liberdade ponho um disco teu na vitrola.

Você é uma lição de liberdade. No que faz. Na vida. Ao vivo. A começar pela aceitação e até exaltação da mulher que existe dentro de você (como ela é bonita) e dentro de qualquer homem. Só que a maioria dos outros trancafia a sua. E atrofia. Você não. Você diz sim. Não aceita essa imposição de que homem é assim e mulher de outro jeito. Essa coisa castrante que inventaram para os dois sexos. E muito mais liberdade do que se vê por aí.

Você nem vai gostar que eu esteja dizendo isso. Fica muito de alta definição para o paladar de um poeta. Só uma afirmação dessa já pode diminuir a liberdade. Impõe uma função. Consagra uma condição. Um papel. Então - meu exemplo de liberdade - eu sempre amei essa tua coragem de dizer e fazer o que tem vontade, mesmo que isso gere mau olhado pro teu lado, de todos os lados. Faz anos que você está mostrando que não adianta ninguém vir te cobrar uma linearidade lógica, alinhando com isso e aquilo. O próximo passo é sempre diferente das expectativas. E elas que se danem ou não. Quem não quer enxergar que essa é a atitude mais política possível, não entendeu nada. E é por causa dessa liberdade, principalmente, que eu sei que quando você disse que constata a inferioridade da mulher não era um chavão qualquer, nem uma frase de efeito. Era sério. Pensado.

Por que logo em seguida você diz ter vontade de conversar com a mulher como igual para perguntar “você sente isso, onde é, como é, o que é que você quer, o que é que você pensa?” Freud, depois de elocubrar anos a esse respeito, mandou perguntarem aos poetas. Você, poeta, pergunta direto à mulher. Tá certo. É um passo à frente. Ou vários. Depois de concordar, me sinto no direito de discutir esse conceito de inferioridade física e mental. É verdade que o homem tem mais força física, mas não tem condições de parir, de dividir seu espaço biológico, físico, que a mulher tem. Isso não é pouco, meu irmão. Nosso aparelho orgânico é mais complexo, sofisticado e elaborado do que o de vocês e, além disso, nós temos mais resistência para a dor e maior longevidade constatada. Então, o homem é superior sob um aspecto e inferior em outro. Ponto. Quanto ao mental, dá pra perceber o que você está falando. Para cada 100 gênios homens, tem uma mulher. Em qualquer setor logo..

E também o argumento de que isso acontece por condicionamentos e pressões explica mas não justifica. Porque se a mulher se deixou condicionar e alienar da informação e da formação efetiva da sociedade, deixando que os homens tomassem a dianteira em tudo, de duas, uma: ou é inferior mesmo ou não se interessa pelo poder. Minha tendência é acreditar nessa segunda hipótese. A mulher não tem a mesma sede de poder que o homem tem, talvez porque, assim como ela divide naturalmente seu espaço biológico (a gravidez e, depois, a barra da maternidade), ela também sabe dividir melhor o seu espaço com as outras pessoas, em outros setores. E, se ainda se quiser colocar esse conceito de poder ver aonde ele nos levou.

A luta pelo poder, que é um exercício da vontade e produziu toda essa “civilização” que está aí, também deixou o planeta correndo perigo, em vários aspectos, o planeta e a espécie.

Como Leminski diz: “os homens podem acabar com todas as mulheres, já as mulheres não podem acabar com todos os homens”. É amedrontador. Mas não é pra se orgulhar. E eu digo que a

mulher não pode porque não está interessada. A mulher está interessada em vida, por mais que isso pareça um estereótipo, é a verdade. A história foi feita pelos homens. E escrita por eles. Aliás, tudo foi escrito, analisado, estudado pelos homens. Inclusive as mulheres. Quer dizer, tudo que se fala e sabe sobre mulher foi dito pelos homens. Pelo menos, até uns poucos anos atrás. Faz muito pouco tempo que as mulheres escrevem. Talvez por isso nenhuma se debruçou tanto sobre a alma feminina quanto Machado de Assis, Flaubert, Balzac, Tolstoi, entre centenas na literatura. Ou como você e Chico entre outros na nossa música. Somos Capitu, Gabriela, Carolina, Tigresa. Somos o que vocês disseram que somos. Em outras palavras, até o conceito de mulher é masculino, ou era, até recentemente.

Os critérios são a visão do homem. Mas isso você colocou às mil maravilhas na entrevista quando disse: “nosso dever é criar novos critérios, esquecer os critérios, complexizá-los”. E isso não é mais um serviço para o super-homem. As mulheres, e, principalmente elas, precisam colaborar com a sua visão das coisas para acelerar esse processo de fundar uma nova ótica, especialmente sobre a própria mulher. Hay que equilibrar. O chato é que a mulher quando começa se pôr pra fora procurando descobrir e colocar a própria voz, sempre tem alguém que diz que ela está virando homem. Mas isso só é verdade para algumas que se deixaram colonizar por eles. Para conseguir um espaço, abriram mão de certas essências da mulher, imitando os homens. Ainda bem que é uma minoria.

Tenho até a utopia pessoal de que as mulheres podem salvar o planeta. Basta não abrir mão de nossas melhores qualidades. E descruzar os braços.

Bem, acho que esse papo está ficando sério demais. Sem humor. Sem jeito de corpo. Talvez esse seja o principal defeito de todo revolucionário. Ser carente de humor.

Ou talvez faça parte de um estágio muito teórico da consciência. Você, por exemplo, tem revolucionado muitos dos costumes deste país, só vivendo. Em com muito humor. Como essa discussão sobre mulher se coloca tanto em níveis sociais quanto de costumes, acho que mais humor pode nos ser bem útil.

Viva Rita Lee. O que eu quero dizer é que desde que a mulher aprendeu a assinar o próprio nome, praticamente ontem, muita coisa já mudou. Como disse Rose Marie Muraro uma vez, “uma garota de 20 anos hoje, difere mais de sua mãe, do que essa de sua antepassada pré-histórica”. Então não me parece justo dizer que a mulher é inferior ao homem, seja lá sob que critério for. Foi é a expressão mais adequada. Algumas ainda estão sendo, mas nem todas. E nem devem ser por muito tempo. Quem tem pressa em mudar pode confundir o que deve ser com o que é. Mas quem quer manter um estado obsoleto de coisas pode confundir o que é com o que está deixando de

ser. Não acredito que seja o teu caso. De jeito nenhum. Mas pode até ser interpretado assim, especialmente porque você é, queira ou não, um influenciador de opinião. Dos mais influentes.

Então, sempre tem uma má consciência disposta a pinçar uma frase tua, de dentro do contexto que pode alterar seu significado, e usar isso contra a mulher. Ou contra qualquer outra coisa. Acho que, no ritmo que a mulher está evoluindo, logo haverá uma unanimidade de que ela não é mais inferior e talvez nunca tenha realmente sido. Porque para mim, superior não é quem dá prioridade ao poder.

É quem escolhe a vida, sempre. Sou uma das que lutam por isso. É um trabalho que escolhi ou que me escolheu, não sei. A verdade é que tenho pressa. Pressa de que as coisas mudem e ninguém mais possa ver a mulher como inferior. Especialmente alguém como você. O dia em que o critério de qualidade não for mais estritamente um critério do macho branco da espécie mas sim a soma das características dos sexos e raças que estão no planeta o papo vai ser outro. Até lá, com Jorge Mautner “acho que todo cidadão ou cidadã deve ter possibilidades de felicidades do tamanho de um super Maracanã”.

Com amor no coração,

ALICE RUIZ

G3. De mal a Millôr

Jornal não identificado

Curitiba, domingo, 30/05/1976

ALICE RUIZ SCHNERONK

O humor, sem dúvida, é sinônimo de inteligência e baseada nisso muita gente considera Millôr Fernandes o cara mais inteligente do Brasil.

Eu também já respeitei Millôr nessa de "gênio", por causa de suas produções anteriores.

Mas, infelizmente, a idade não respeita nem os "Gênios". Em lugar do genial Millôr Fernandes temos agora um velhinho esclerosado, frustrado e preocupadíssimo com sua virilidade.

Deu de fazer gracinha com negócio muito sério que agora entrou na moda: direitos humanos. Ou mulher não é gente? Mas nele se justifica que para ele mulher é um bicho com inveja do tamanduá. Dizendo-se feminista ele se dá ao direito de todas as contradições, o que só prova que mesmo um Millôr Fernandes não tem condições de acompanhar o progresso, a evolução e a novidade. Que triste exemplo da inteligência masculina no Brasil!

Descobre-se então que toda sua genialidade se equilibra sobre o resto do povo brasileiro. Só a inferioridade alheia pode alimentá-lo e é por isso que sua inteligência começa a apresentar sintomas de raquitismo. Seu livro "ABC das liberadas" teve seu debut numa nova revista masculina. Mas a revista vale as imbecilidades (não consigo dizer sem lamentar) do velhote caduco.

A revista apresenta uma enorme matéria que trata o nazismo como uma "experiência fascinante" e apresenta Hitler, o maior assassino de todos os tempos, como um artista incompreendido.

É essa a companhia de Millôr que se diz preocupado com a sorte da mulher proletária e chama o movimento feminista de chazinho pra madame. Grã-finas que já foram presas, que tiveram recolhidos todos os seus livros, que largaram a boa vida para conscientizar a outras menores favorecidas. O que o Millôr precisa é ler mais se é que seus olhos ainda podem ler. Tá na cara que o Millôr nunca viu o jornal Brasil Mulher, nunca viu o trabalho de Raquel Moreno em São Paulo, e outras de outros Estados. E, além disso, eu gostaria que ele mostrasse qual foi o movimento que começou no proletariado. Sempre em toda a história, são os que tem maior acesso a cultura, informação, poder aquisitivo maior, que conseguem revolucionar as coisas e pensar sobre a situação dos que não tiveram sua sorte. Mas a preocupação do Millôr é fazer gracinha e começa reivindicando bidê para a doméstica. Picha as mulheres que dependem economicamente de um homem e picha as mulheres que tentam sair dessa dependência. Ele está é com medo que a mulher dona do seu corpo o prive de sua virilidade. Mas esse é um problema dele, e ele não tem direito de achar que todos os homens são fracotes. O pior é que sua projeção intelectual pode influenciar outros homens. E depois ele bota a culpa nas mulheres. Tem mais, o gênio em decadência defende a prostituição. Considera uma sorte as mulheres poderem em última instância matar a fome vendendo o corpo. Isso aí deve ser defesa para ele mesmo que só deve conseguir comprando. Vida fácil para ele também.

O racista, sexista e reacionário, não entendeu Yoko, não entendeu o Banco das Mulheres, não entendeu Françoise Guiraud, não entendeu a mulher e dá pra duvidar que tenha entendido o que é ser homem.

E se mete a fazer gracinhas sobre o que não entende. Os aplausos subiram-lhe a cabeça. Continue fazendo piadas que são boas, mas por favor, Millôr, não se mete a falar de gente, nem fazer ABC nenhum antes de estudar o beabá do que é ser gente.

G4. Literatura feminina?

Raposa Magazine (?)

1981 (?)

Apesar de abrir a cabeça das pessoas, nunca entrou direito na cabeça de Freud, o que ia pela cabeça das mulheres. Tanto que já bem velho admitiu aos seus discípulos, sua importância (sem segundas intenções) para entender ou explicar a alma feminina e mandou-os procurar a resposta com os poetas.

O ideal que ele os tivesse enviado às poetisas, como os conservadores preferem. Mas como quase não tinha, os poetas (homens) foram oficializados por Freud como porta-vozes das mulheres. E os poetas, generosos por natureza (o que dá prazer ao artista é dar prazer, emoção ou confusão, mas dar alguma coisa) nos transformaram em deusas às vezes, às vezes em demônio. Em outras palavras, projetaram um modelo saído, evidentemente, de seus próprios desejos, de sua idealização da mulher. Apesar de toda sua generosidade, a imagem só podia ser desfocada. Pelo menos para o que Freud pretendia.

Safo. Sta. Tereza de Jesus. Emily Dickinson, Sórora Mariana. Gertrude Stein. Marianne Moore. Florbela Espanca. Gilka Machado. Cecília Meireles. Solange Sohl (Pagu). Foram essas principalmente, as pioneiras no dizer poético feminino, até anteontem.

Hoje temos uma senhora lista de vozes femininas tentando dizer, não só a Freud mas a todos que queiram ouvir, o que é a mulher, o que mudou? Junto com a alfabetização, o acesso à informação, vieram outras grandes aquisições. A liberdade do pensamento. A liberdade/consciência do corpo. E só então a liberdade de escrever.

Só quando nos livramos de um modelo imposto, é possível começar a pesquisa, a descoberta, a criação de uma voz própria.

Domingos Pelegrini, escritor dos bons, disse em entrevista recente, que só começou a se entender com a mulher quando tomou consciência de que homens e mulheres são diferentes no físico, no emocional, no sexual, no existencial, etc. Parece óbvio, mas não é. É contra toda uma corrente de pensamento, que nos quer iguais. A questão maior é aprender a conviver com a diferença.

Uma das discussões mais frequentes, de um tempo pra cá, é se existe uma escrita, uma literatura específica da mulher. Cortejando com a literatura masculina, superior até agora, em quantidade e quantidade de qualidade, com muito mais tempo de serviço, podemos correr o risco de trabalhar com valores especificamente masculinos do texto. Se é que texto tem sexo.

Para Lígia Fagundes Teles, “literatura é como os anjos. Não tem sexo”. O que há de comum entre a ficção da própria Lígia, Clarice Lispector, Nélide Piñon, Hilda Hilst? O que há de comum entre a poesia de Ana Cristina César, Adélia Prado, Bruna Lombardi, Hilda Hilst? Talvez, uma interiorização maior, talvez uma “zona maior de silêncio”, como diz Marguerite Duras. Talvez nem isso.

Parece que o processo do pensamento foi dividido em duas categorias: a Lógica, que funciona por proximidade, associando as coisas que são próximas, que seria a objetiva, organizada, linear, características mais frequentes ou mais associadas aos homens, ao Ocidente.

A Analógica, que seria a mente mágica, que faz as associações por similaridade, semelhanças. Esta seria a mente das mulheres, dos poetas, das crianças, dos índios. Do Oriente

A criação artística acontece no entrecruzamento da nossa alma lógica com nossa alma analógica.

É o pensamento analógico que permite a fantasia, o estético, o lúdico, o mágico, enfim, o impulso criador. Mas é o pensamento lógico que realiza, decide, escolhe, transforma a chama original em produto estético. Por isso, o artista ou a artista, não importa seu sexo, é um ser portador de uma sensibilidade andrógina. E a arte, um momento de equilíbrio perfeito entre o Yin e o Yang.

G5.

Mulher, essa alienada

Revista Rose – 1980

Há milhares de anos, foi estabelecido um acordo tácito entre o macho e a fêmea. Já que a natureza decidira que ela perpetuaria a espécie, ele a protegeria e à sua cria.

Toda supervalorização da feminilidade, enquanto passiva, nasce no útero, a máquina mais preciosa, porque insubstituível para a continuação da vida. O tesouro da espécie não podia correr riscos. Outra pessoa, um homem, teria que assumir nossa defesa e proteção. A maioria ainda assina esse decreto de minoridade.

À primeira vista, parece que esse acordo nos deixou com a parte mais macia, o bem bom. Só que essa dívida masculina tem seu preço. Pagamos com marginalização e alienação.

Existe toda uma tecnologia para a conquista e manutenção do poder e da liderança que não fizemos, não conhecemos e não nos pertence. É preciso saber de que estamos sendo poupadas e o que estamos perdendo. Só assim podemos participar da vida efetivamente, dando a ela nossa contribuição intransferível, a produção e a criatividade da mulher no mundo, totalmente masculinizado.

A civilização inteira foi construída sem a nossa ação, sem a nossa participação. Nós apenas influímos no âmbito doméstico.

Nossa influência é sutil demais para constar nos autos da história. Conversando sobre isso com uma professora de História, fui violentamente contestada.

Ela garantia que nossa atuação nas pequenas coisas, na estrutura do dia a dia, era decisiva para o rumo dos acontecimentos. Mas ela não sabia dizer o nome da mulher que fritava os ovos para Júlio César.

Aplaudir os campeões, lavar as camisas dos guerreiros, ouvir façanhas comuns dos heróis mais comuns, incentivar os gênios, dar segurança aos tímidos, deixar limpo o mundo para todos eles, essa tem sido nossa atuação.

Atividades rotineiras, iminentes, que não só dispensam como até atrofiam nossa capacidade de decisão e iniciativa. A falta de ação enfraquece a nossa vontade. Deixa-a doente. Dificilmente lutamos por nossa opinião, quando a temos.

Nosso temperamento pacífico, não treinado para a competição como o do homem, prefere não discutir, não lutar por suas razões. Com isso, não desenvolvemos nossos argumentos, não refletimos. Em lugar de reflexão, desenvolvemos mais a sensação, a emoção, a intuição, e dirigimos nosso potencial para a psicologia.

Existe urna sabedoria na sensação, na intuição, na emoção, na psicologia. São partes constitutivas da inteligência. Devem ser desenvolvidas a todo custo e assimiladas pelos homens, carentes desses valores superdesenvolvidos nas mulheres.

Mas, sem reflexão, o pensamento não tem peso, não tem direção, não convence ninguém, não muda nada.

A maior prova disso é que só recentemente a mulher começou a lutar por seus direitos. E ainda são poucas.

Você sabe que depois de casada pode continuar usando seu nome de solteira?

Que homem e mulher têm direito ao mesmo salário, quando desempenham as mesmas funções?

E, principalmente, você já se deu conta de que pode optar pela não maternidade?

Para a mulher, a história se divide em A. P., antes da pílula, e D. P., depois da pílula.

Antes da pílula, tínhamos de nos resignar a quantos filhos viessem, mesmo não tendo condições econômicas, físicas ou psíquicas para criar tanta gente. Algumas mulheres passaram 8, 14, 20 anos de suas vidas, grávidas. É claro que não tinham tempo nem energia para se ocupar com qualquer outra coisa.

Mas nós, as mulheres depois da pílula, podemos, enfim, tomar nossos destinos em nossas mãos. Podemos dispor de parte de nosso potencial, ou de todo ele, para aplicar em outros setores, inclusive nós mesmas. Podemos, por exemplo, cuidar mais de nossa informação, de nossa cultura.

É muito difícil distinguir o biológico do cultural. Todas as afirmações de que o homem é assim e a mulher é assim, foram elaboradas e desenvolvidas através dos séculos. A maioria de nossas características, que parecem ser essenciais, são valores culturais e, alguns deles, imposições preconceituosas. Essa cultura foi feita por homens. Todo o pensamento filosófico, psicanalítico,

sociológico, religioso e genético, que analisa e interpreta o homem e a mulher, é masculino. A maior parte da literatura sobre a mulher foi escrita pelos homens. A condição feminina só começou a ser seriamente analisada por mulheres, com o livro "O Segundo Sexo", de Simone de Beauvoir, editado em 1949.

É urgente que apareçam cada vez mais livros, ensaios, críticas sobre as mulheres, escritos e pensados por mulheres. Só nós podemos dizer onde os homens erraram e onde acertaram no que se refere a nós.

Mas, para isso, é preciso que estejamos muito mais informadas a respeito de tudo que nos cerca, de nosso contexto. Antropologia, economia, história, biologia. Precisamos localizar nossa mulheridade e suas possíveis funções, em todos os departamentos de cultura.

Votamos desde 1930. O que fizemos, desde então, pela nossa comunidade? Que sabemos de seus problemas? Quantas de nós arregaçamos as mangas para melhorar os setores de educação e saúde, onde temos uma sabedoria maior? Afinal, foi a parte que nos coube na divisão de tarefas.

Dá para calcular nos dedos as vezes em que uma mulher esteve no poder: Elizabeth I, Catarina 11, Vitória, Indira, Golda Meir.. As duas brasileiras que ficaram na história como guerreiras, estavam lutando na guerra de seus homens: Anita Garibaldi e Maria Bonita. Nunca houve uma que lutasse guerra própria. .

Hoje, as armas são outras. A luta se faz com papel e máquina de escrever. Já se luta pelas nossas causas. E as guerreiras são em maior, número. Pelo menos no Rio e em São Paulo, pessoas como Rose Marie Muraro, Germana de Lamare, Heloneida Studard, Joana Lopes, Raquel Moreno, para falar das mais atuantes.

A primeira tomada. de consciência deve ser em relação à nossa condição de mulher. Falta-nos coesão grupal, senso da igualdade na diversidade. Feias, bonitas, gordas, magras, pretas, brancas, amarelas, meninas, moças, velhas, pobres, ricas, madames, empregadas, prostitutas, donas-de-casa, cultas, ignorantes, todas nós, antes de qualquer coisa, somos mulheres. Constituímos metade da humanidade. Nosso destino é um só. Nossa luta é uma só.

Somos alienadas de nós mesmas.

Aquilo pelo que somos mais visadas, nosso cartão de apresentação, aquilo que gerou a divisão de tarefas e decidiu nosso quinhão, nosso corpo, é mistério para nós. Aprendemos a mostrá-lo ou escondê-lo, não a olhar para ele. A gente nasce e, imediatamente, colocam a etiqueta: frágil.

Não devemos praticar esportes pesados, criam músculos, desenvolver nossa força, nem aprendermos a nos defender. Isso estragaria nossas curvas, diminuindo nossas chances com os homens. E, para o mundo, antes de mais nada, somos um ventre.

Tratamos nosso corpo como se ele fosse apenas o invólucro do útero. Nossa liberdade, nossa verdade, nossa mulheridade, precisam ser descobertas, manifestas e impostas ao mundo dos homens. Sabemos que elas começam em nosso corpo.

Temos de passar por todos os territórios masculinos, do econômico ao político, do cultural ao moral, para conquistar nosso próprio território.

O caminho é longo e cansativo mas nada nos impede de começar a andar.

G6. Papó

Jornal não identificado

02/09/1973

Data anotada a caneta. Coluna "Pamonha" de Call e Alessandra Zag

Para quem não sacava a Alice esta é a oportunidade. Hoje ela pintou na pamonha e mostra que está sabendo. Em seu "colóquio", a das maravilhas se apresenta como um relax. É algo desenvolvido através de confidências, com certo abandono amável, "facilidade" um tanto astuta.
(call)

PAPO

“Há mais diferenças entre uma jovem de 20 anos e sua mãe de 40 do que entre esta e sua antepassada pré-histórica”, disse uma mãe de 40. Mas, há um elo de afinidade entre ambas; as mulheres, embora levem a fama de falar pelos cotovelos, tem sido na história (salvo raras e honrosas exceções) a maioria silenciosa que só recentemente começou a balbuciar.

Os jovens, a grande maioria barulhenta que irrompe com suas gírias, roupas berrantes, atitudes informais, e outras acusações mais graves, não fazem mais que tentar o mesmo que a mulher está tentando: assumir a condição de indivíduo pleno, renegando sua posição de inferioridade, nela determinada pelo sexo, neles pela experiência dos mais velhos, experiência que caduca muitas vezes frente à sociedade quase permissiva de: hoje em comparação com as restrições provocadas pela rigidez de seus costumes de ontem.

A tradição, parece, tem carradas de razão, principalmente para quem já está dobrando o cabo.

- Na minha casa não tem essa de “Nova mulher”, lugar delas é na cozinha. E não me venham de histórias: desde a pré-história tem sido assim. Queimei as pestanas pelo bem-estar da família e veja no que deu: a mulher reclama atenção dizendo que se sente como um fantasma dentro da própria casa, e os guris só querem saber dessa tal curtição. Essa geração já degenerou. Os netos, talvez..

- Parece que a nós, ..

- Os rapazes de hoje não ouvem mais o que a gente fala. Ficam por ai inventando moda. A linguagem deles não tem pé nem cabeça e não adianta gastar o latim, entra por um ouvido e sai por outro, sai bem mais em conta mandar calar a boca.

- gatas borralheiras da casa, foi..

- Aonde você pensa que vai com essa roupa? Eu não te criei para jogar na boca do povo. Recato e decência nunca fizeram mal .a .uma moça. Tome nota do dia de hoje e pode ir metendo a viola no saco que enquanto eu viver não vou mais permitir essas liberdades.

- entregues à solução dos conflitos das gerações. Recolhidas..

- Como é que você pode ser livre se não deixa sua mãe se libertar? Na outra encarnação se eu pudesse escolher queria ser homem. Eu queria nem que fosse por uma hora. Homem tem liberdade, só que também tem compromisso, não é?

- aos bastidores desde que o mundo é mundo, aprendemos a ler nas entrelinhas enquanto os homens dizem a última...
- Há muito mal-entendido se fazendo passar por comunicação. O senhor, por exemplo, não está confundindo estar atualizado com render tributo ao “mito da modernidade”?
- palavra- “Uma nova linguagem nasce da necessidade de expressar uma nova maneira de ser”. A palavra.
- Vamos e venhamos, num diálogo de surdos, não se chega a uma linguagem comum.
- -é o termômetro das transformações. Qualquer mulher..
- Não vem de lance careta pro meu lado, não tem grilo nenhum, eu estou numa boa, podes crer. Para transar comigo. tem que cortar tudo que já era e partir para uma outra jogada.
- quem já ensinou o bê-a-bá a um filho, sabe que não é uma questão de dar tempo...
- O que você vai ser quando seu filho crescer?
- ao tempo para deixar passar a “onda”!
- Nunca houve na história tanta gente querendo mudar, tantos procurando na origem a solução, tentando com novas palavras um novo método de relacionamento. O que estão começando a dizer, é bom prestar a atenção não é só mais uma língua artificial fadada ao fracasso. Tem gente começando a sentir junto.
- Essa moda vai pegar.

G7.

Poetisa é a mãe

Revista QUEM

MULHER DA FALA AO FATO.

Enquanto a fala flui, não enxergamos as palavras e expressões que usamos. Não temos distanciamento do que dizemos. Não o distanciamento necessário para, por exemplo, perceber o quanto nossa linguagem está carregada de ideologias. Certas coisas não lemos nas linhas nem nas entrelinhas. Nossa fala é um retrato de família, dos costumes e valores dos lugares, das idades, das épocas, das idéias vigentes em cada momento da vida das pessoas e da história. Não sei quem nasceu antes. Se a linguagem ou as noções das coisas. Só sei que uma reforça a outra. Um preconceito, por exemplo. Começa com alguém em algum lugar. Uma expressão carregada de rancor contra qualquer coisa. Passam adiante, começa a rolar e, de repente, está incorporada ao vocabulário popular. E, junto com a frase, acabam de incorporar o preconceito. Quem quiser saber como vai a mulher no Brasil, hoje, pode começar desmascarando a linguagem que usamos. Acredito que uma análise profunda feita por alguém especializado nos leve a conclusões chocantes.

Se esse estudo fosse levado a sério, provocaria algumas transformações, no modo de pensar geral. Bastava mudar uma e outra regra gramatical e algumas expressões padronizadas e a mulher teria um novo significado, sob vários aspectos. Fica a sugestão para as doutoras em semântica, por exemplo. Soube que alguma coisa já foi feita nesse sentido mas foi, no mínimo, mal divulgada, porque tenho procurado com afinho e ainda não me caiu nas mãos.

Como poeta (eu disse poeta) e mulher, faço questão de colocar algumas expressões que me irritam em especial. Uma análise mais especializada faria misérias com o assunto preconceitos contra a mulher. Quem quiser insultar alguém carregando nas tintas é só xingar a mãe. E a ofensa sempre se dá em nível moral-sexual. Ninguém diz: seu filho de um ladrão, sua filha de um covarde. Até parece que mulher só tem um ponto fraco. O sexo. Será que ela não tem mais nada a oferecer? Ou não interessa?

POETISA É A MÃE

Essa má criação bem feita me ocorreu quando fui apresentada a não me lembro quem como "poetisa". Respondi assim e me surpreendi comigo mesma. Não pela indelicadeza que achei merecida mas porque descobri na minha frase um outro preconceito. E aí comecei a perceber como nossa linguagem está carregada de E lá estava eu, que sempre fui tão atenta leitora das entrelinhas, quando se trata de preconceitos, em especial sobre a mulher, justamente eu, respondendo com um preconceito.

Muita gente deve estar procurando o outro preconceito. Você vai no dicionário e tá lá: "poetisa - mulher que faz poesia". Tanto que a redação de um jornal local já me corrigia. Durante toda a entrevista, eu falei de mim como poeta. Aí veio a revisão carregada de princípios corretos da linguagem e substituiu a palavra "poeta" por "poetisa" todas as vezes que ela aparecia. Quando reclamei, me disseram que não existia mulher poeta. No dicionário, é claro. Pois essa palavra ainda vai me deixar doente. Se ela continua em vigor, vão acabar achando que não existe mulher poeta, de fato. Ou já acham? A linguagem que o diga.

A poesia é um estado de espírito. Bissex, e tendendo ligeiramente para o feminino. E o que existe de mulher em cada homem que faz dele um poeta. E o que está fora dos esquemas. E os esquemas são masculinos. E o lado doce do homem que faz poesia. Já com a mulher é o lado masculino mais desenvolvido que transforma o estado poético em objeto poético. Em poesia.

Mas, sem dúvida, a matéria prima da poesia é feminina. Ou o que convencionou-se chamar de feminino.

Poesia não é profissão. Onde muda a forma conforme o gênero. Embaixador - embaixatriz. Poeta - Poetisa. Poesia é neutra. Quem faz poesia é poeta. Seja homem ou mulher.

ELA + ELE =ELES

Dois ou três anos atrás, o apresentador da Globo, Hélio Costa, recebeu os reconhecimentos de um grupo de mulheres americanas, por uma sutileza de linguagem. Isso porque ele substituiu a palavra homem por ser humano, cada vez que se trata de generalizar.

Se todas as pessoas fizessem o mesmo, a humanidade teria alguns costumes alterados. E eliminaríamos alguns mal-entendidos.

A expressão "homem" está incorreta desde os primórdios para designar homem e mulher. Homulher. Mulhomem. Ser humano, que não deixa de estar no masculino. Espécie humana. Sei lá, qualquer coisa menos injusta deve substituir, urgentemente, essa deformação da linguagem e, portanto, do pensamento. Ou é o contrário?

Menos grave, mas nem por isso menos perniciosa, é a concordância de gênero e número. De qualquer forma, é um reflexo da anterior. Fulana, fulana, fulana e fulano são amigos. Eles se dão bem. Não importa quantas mulheres você coloque numa frase, basta ver um homem e vai tudo

para o masculino. A gramática pode estar correta mas é incorreta com a realidade. É uma deformação dos fatos e implica numa desvalorização das mulheres.

Se alguém achar que estou exagerando é só tentar inverter toda a frase e a concordância e ver se os homens ficam felizes com isso. Saindo um pouco da gramática mas dentro do mesmo tema, tem outro preconceito gritante na linguagem, contra as mulheres, na área dos palavrões. As palavras que dão nome aos órgãos sexuais femininos são sempre pejorativas e usadas como insultos. Os nomes dos órgãos sexuais masculinos já são usados como superlativos positivos de alguma coisa. E só prestar atenção.

COM A PALAVRA: O DICIONÁRIO

Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa - de Hildebrando de Lima e Gustavo Barroso.

"Fêmea - s. f. Mulher, (por ext.) qualquer animal do sexo feminino; barregã; círculo em que se engatam os machos de segurar o leme; peça metálica em que se engancha o colchete e que também se chama colcheta; - de governo (Bras): calça de madeira onde pende o leme das jangadas.

Mulher - s. f. Pessoa do sexo feminino, depois da puberdade; esposa (aum.: mulherão, mulheraça) - dama (Bras. Norte) prostituta; - da vida (Bras): o mesmo que mulher-dama;- solteira (Bras. Ceará): prostituta, mulher-dama.

Macho - s. m. Animal do sexo masculino; híbrido, filho de jumento e égua; dobradura do pano em pregas opostas; prega da dobradiça que encaixa na outra chamada fêmea; colchete (para vestuários) que se encaixa no outro (fêmea); instrumento para tornar côncava a madeira; ferragem do leme que gira nos fusos; molde de barro que se emprega na fabricação de peças ocas, adj. masculino; (pop) forte; robusto; másculo.

Homem – s.m. Animal racional, bípede e mamífero, que ocupa o primeiro lugar na escala zoológica; ser humano; humanidade; pessoa adulta do sexo masculino; (fam.) marido ou amante; soldado, operário; indivíduo corajoso (aum.: homenzarrão; dim.: homenzinho, homúnculo). "

Sem comentários.

G8.

Somos todos malcriados

Revista Rose

Nº 02 – 1979

Grafipar Editora

Nossas mães não vão gostar muito de ouvir certas verdades, mas, é necessário que a gente analise o tipo de criação que nós tivemos, enxergue os erros e os acertos, para nos orientarmos na educação de nossos filhos. Ou as crianças e, a longo prazo, as pessoas, estarão sempre atrasadas em relação ao progresso de tudo o mais.

Não que se vá tirar do pai sua parte de responsabilidade no desenvolvimento, na criação dos filhos. E que os homens geralmente se ocupam mais das crianças depois dos 7 anos, quando a comunicação fica mais fácil e os cuidados diminuem, ou deveriam diminuir. É a partir dessa idade que a personalidade começa a se definir, os interesses se multiplicam a olhos vistos. Você começa a perceber que tipo de pessoa a criança vai ser.

Tudo isso foi desenvolvido, formado, antes dos sete anos, principalmente pela mãe. O trabalho de ensinar todos os gestos, a fala, os passos, os primeiros rabiscos, quase não aparece para os adultos, mas é o que forma e determina o caráter, os sentimentos, a capacidade de iniciativa, o jeito da gente se relacionar com o mundo durante nossa vida inteira.

A partir dos sete anos a vida escreve lá na matéria-prima que nossa mãe formou. É por isso que é com a mulher que queremos discutir os valores que se passa para os filhos. Melhorar o universo de nossos filhos é nosso trabalho e precisamos fazer isso muito bem.

EDUCAR FILHOS É TAREFA MUITO IMPORTANTE

Toda a "inferioridade" da mulher, tão discutida nos últimos tempos, nós ouvimos pela primeira vez da boca de uma mulher: nossa mãe. Foi ela que ensinou a todos os meninos o que deveriam esperar da mulher e a todas as meninas o que deveriam fazer para o homem. Foi ela que nos

dirigiu e indicou os papéis e as funções que cada sexo deveria exercer. Que nos ensinou a submissão, a fragilidade e as atividades dentro de casa, enquanto mandava o menino ir brincar lá fora. Mamãe nos mandou para o casamento. Os meninos, um dia, também se casam. No entanto, não precisam de nenhuma aprendizagem para isso. Tudo que eles têm a aprender está fora de sua casa, na escola, na rua. Sua preparação é no sentido de enfrentar o mundo, aprender e fazer coisas, tomar decisões. E quando eles estão amadurecidos, já definiram sua profissão, sua maneira de ser, então sim, naturalmente se dirigem para o casamento, ou não, se preferirem. Casar não é indispensável em sua realização.

Nós, as meninas, não podíamos sonhar com outro destino. O amor, a casa, os filhos eram a única forma de realização pessoal para as mulheres. Menina não faz isso, menina não pensa aquilo. Qualquer iniciativa de nossa parte era mal recebida pela mamãe, muito preocupada se nossas atitudes mais ousadas não iriam afastar os bons partidos.

Estudos aprofundados, especializados, não eram necessários para quem ia garantir sua sobrevivência casando, isto é, dependendo economicamente de seu homem.

Esporte também não era aconselhável, podia desenvolver os músculos e diminuir a sensualidade de nossas curvas.

Em nome de preconceitos e tabus atrofiávamos nossos corpos e nossas mentes por muitas gerações. E para quê? O tipo de formação que tivemos era para um relacionamento com um homem romântico que produziria filhos exemplares. Mas a vida é outra coisa e nossas mães só descobririam isso quando em tarde demais. Na rotina do dia-a-dia, a dependência econômica que a mulher tem de seu homem acaba por colocá-la em seu devido lugar, o lugar do menor de idade, pessoa mais frágil, em quem é preciso mandar, a quem é preciso dirigir. Daí a dependência emocional e intelectual é um passo. A mulher perde o direito de opinar, pensar, decidir, porque, além de dependente não aprendeu a se defender.

Mamãe não fez por mal, nem mentiu para nós, ela também foi formada de maneira errada, cheia de ilusões, e acreditava que nós teríamos mais sorte. Não podemos julgá-la, pois a sociedade exigia dela exatamente o que ela fez.

HOJE, AS EXIGÊNCIAS SÃO OUTRAS

Não podemos mais preparar nossos filhos para um mundo ideal e sim para este mundo. A inteligência, a instrução, a ação e a resistência física começam a aparecer como virtudes em nosso

sexo. Mais do que isso, são necessárias para a nossa sobrevivência. Muitas de nós precisamos trabalhar antes e, em muitos casos, depois do casamento. A mão de obra feminina começa a encontrar mais e mais lugares de aplicação, começa a ser necessária para nós e para a comunidade.

A atitude romântica, alienada, frágil na mulher já foi superada, é antiga e não serve ao mundo moderno. Depois de tantas experiências mal sucedidas no passado, muitas de nós nos recusamos a repetir os erros de nossas mães, avós e bisavós. A nova mulher quer ter mais escolhas, quer ser maior, melhor para si mesma, seu homem e seus filhos.

A maioria de nossas mães abriram mão de seus projetos pessoais, de uma carreira ou profissão para se dedicarem exclusivamente a nós, certas de que isso seria o melhor.

Teriam acertado muito mais, se tivessem se realizado em outras funções além da maternal. Se fossem pessoas mais completas. mais ativas, menos "inferiores". Se tivessem nos dado um exemplo melhor.

Nada do que se diga a uma criança vai ensiná-la mais do que o que se faz. Educa-se pelo exemplo e não por palavras.

As crianças não se importam muito com as palavras. Elas são muito mais espertas do que aparentam e aprendem direto com os fatos.

A menina, quando brinca de mãe, imita nossos hábitos, nossos gestos, nosso jeito de ser e nossas atividades. Se a mãe só se dedica à casa, dificilmente a filha desenvolve outros interesses. Se a mãe é fútil, não adianta muito tentar despertar a filha para qualquer coisa que não seja a futilidade. O menino, da mesma forma, vê em nós um modelo da mulher que ele vai escolher um dia para si.

Enfim, o tipo de relacionamento de um casal projeta e imagem para seus filhos do relacionamento que eles terão um dia.

Boa parte das decepções conjugais começa muito antes do casal se conhecer, quando ainda são crianças e começa a se desenhar em suas cabeças o futuro. Para saber o que se pode esperar de um homem, é só olhar para a maneira como o pai dele trata sua mãe. Para saber o que seu homem espera de você é só olhar para a mãe dele e ver como ela reage. Por mais que se tente fugir dos velhos moldes, reagir contra eles, eles estão lá, firmes, prontos para aparecer a qualquer momento.

Mas não é por isso que vamos cruzar os braços. Pelo contrário. O que temos é um longo trabalho pela frente, o trabalho de criar outros modelos, outros exemplos, uma nova imagem de felicidade para as crianças. Não mais mulheres passivas e homens dominadores, mas companheiros de trabalho, nas despesas, nas decisões, nas dificuldades, nos bons momentos. Criar nossos filhos e filhas não como propriedade nossa, mas como seus amigos, sem impor papéis, funções ou valores ultrapassados e sim, fazendo com que eles fiquem fortes e seguros para construir o futuro.

Criá-los não para nós, mas para o mundo e para eles mesmos. Com amor, com amizade, com verdade. E, principalmente, fazendo de nossa vida uma coisa boa de ser vivida.

G9.

Todo dia é dia das mães

Revista Quem, p. 32

1981?

Qualquer fêmea animal pode dar à luz, mas quem merece o nome de mãe? Disse Baby Consuelo: “- Quando você ama e penetra no universo de outra pessoa e procura iluminar o seu caminho, você é mãe”. Por que Baby Consuelo assim, de repente, dentro do dia das mães? Porque Baby é um das mulheres nesse país que consegue viver intensamente a maternidade e o trabalho e continua evoluindo igualmente nas duas funções.

Parece fácil mas nós sabemos que não é. É só fazer um levantamento dos poemas, crônicas e outros textos publicados em comemoração ao dia das mães, em jornais, revistas e folhetos nos últimos anos. Normalmente se homenageia a dedicação aos filhos, a capacidade de sacrifício. O que se vê são agradecimentos pela renúncia. Coisa triste. E desnecessária. É claro que essa imagem já está superada, mas, volta e meia, aparece, não se sabe de onde, aquela sensação de culpa em relação aos filhos, cada vez que nos dedicamos com mais afinho a coisas que só dizem respeito a nós mesmas.

Contra essa sensação só mesmo a reação das crianças. "Riroca, 9 anos. Zabelê, 7 anos. Nãna Shara, 5 anos. Pedro Baby, 3 anos." Esses são os que podem responder pela Baby. E o que chama a atenção assim que você chega neles é uma grande e confiante afetividade.

Depois do amor, a melhor coisa que cada um pode dar aos seus filhos é ser uma pessoa realizada, profissionalmente, existencialmente, que consegue lutar pela sua maneira de ser e expressá-la. Qualquer pai e mãe já descobriu que o que se passa é o exemplo, e que uma educação verbal, que não coincida com a atitude, não vai ser levada a sério pelas crianças.

Não adianta incentivar para a realização pessoal, se esse incentivo vem de uma pessoa frustrada em seus projetos pessoais. Riroca, Zabelê, Nãna e Pedro, têm dois pais artistas de grandes massas e dos grandes veículos. E, enquanto estão crescendo, estão vendo os pais crescerem também. Estão aprendendo mesmo a crescer.

ARTE E VIDA

Não dá pra ser bom artista e levar uma vida absolutamente típica. O bom artista inventa tudo, vida e arte, de tal forma que a arte alimenta a vida e sua vida alimenta a sua arte.

Com Baby foi assim. Começou nos Novos Baianos. Uma experiência de viver em comunidade. Talvez a primeira no país. Com certeza, a mais conhecida.

Várias pessoas morando juntas, Baby com Pepeu e os primeiros filhos, Marília, Moraes e as crianças, Marília, Paulinho Boca e a filha mais velha, Galvão e outros. Dividindo o dia-a-dia com tudo que há nele e trabalhando, a maioria em música. Parece uma farra. Claro que era, mas também era uma barra, como é sempre que a gente resolve inventar, criar na vida.

Nas horas vagas, jogavam futebol. Sobre essa parte, quem conta de Baby é Galvão em seu livro, recentemente lançado, "Geração Baseada"

"Baby, a camisa 12, não joga mas faz gol até fora de campo. Ela toda concentrada mas aí não aguenta e se emociona e grita: "Vira o jogo, fulano tá solto". Ela saca e, justiça se faça, ela só manda dar pra Pepeu quando ele tá solto".

Sítio Novos Baianos. Novos Baianos Futebol Clube. E o som dos Novos Baianos segurando a barra, no início da década de 70, enquanto Gil e Caetano estavam longe. Uma experiência nova de vida. Uma garantia de continuação da idéia de alegria, na música popular brasileira. Enquanto só

se fazia música deprimida, falando da miséria e da dor, eles, os Novos Baianos, continuaram segurando a bandeira da alegria. E isso era e ainda é a coisa mais política que se podia fazer através da música no Brasil. Passar força e alegria para o povo, que de dor e fraqueza eles já estão cheios.

E Baby nem é baiana. É carioca. Mas como ela mesma diz: “- Na Bahia, eu me sinto baiana. É como se eu também fosse dona da terra. Aqui a gente grita e alguém houve”.

Disso tudo, saíram nove elepês. Não era uma experiência pra toda vida e um dia acabou. Mas o som não parou.

Cada um foi pro seu lado, e ao lado de cada um, continua a música. Paulinho Boca grava discos independentes. Galvão faz letras. Dady, Mu e Armandinho vieram de lá e hoje estão na Cor do Som. Moraes é provavelmente o compositor que mais se ouve nas rádios do Brasil, hoje, Baby e Pepeu, além da vida, dividem o trabalho. Gravaram juntos e separados. Baby já tem 4 elepês individuais como cantora e no último elepê já aparece muito mais como compositora. E ela explica essa virada: “- Completei 29 anos em julho de 81. Com isso, completei todo um ciclo de Júpiter na minha vida e no meu trabalho. Senti que era a hora de dar uma virada, um salto na evolução do meu trabalho. Além de cantar, agora estou compondo. Letra e música. Cada vez mais”.

E, pra quem tem acompanhado, é fácil observar a evolução de Baby, especialmente como cantora, cada vez mais cheia de sutilezas. Como presença no palco, essa evolução também aparece embora não surpreenda. Baby já começou como um meteoro, chocando de primeira, mas sempre agradando com a novidade nas roupas, diferentes, únicas, antes pelo deboche, hoje pelos brilhos, mas sempre pela ousadia. Presença, ela sempre teve. Segura multidões com a cara, com a coragem e com humor. Seja Guaíra, seja Maracanãzinho. Como compositora, tem que ouvir "Canceriana", "Um auê com você", "Juventude", "Salve, Salve", "Paz e Amor" e "Telúrica", todas no elepê "Canceriana Telúrica", e esperar pelo próximo.

Mesmo cada um para seu lado, os Novos Baianos ainda se transam bastante, tanto que se reúnem no verão na Bahia e juntos abrem o carnaval. Ouvi Baby dizer um dia que eles são como os dedos de uma só mão. Cada um com sua função, mas, na hora de segurar, a gente segura junto.

Fora isso, logo vem uma surpresa por aí: o livro de Baby. Deve sair em agosto junto com o elepê do ano. O nome é "Meus Pensamentos são assim". Pensamentos sobre a ioga, sobre a religião, sobre a maternidade, sobre a mulher, sobre a vida. Coisas que ela pensa. Soltas. Sem compromisso de gênero. Sem pretensões como se vê pelo título. Coisas como essas: "Um dia eu saquei que todas as pessoas profundas eram consideradas loucas, aí eu respirei aliviada".

- "Quem não sacou não recebeu nem o toque".

BABY MÃE

Baby disse que você conhece todo o mistério da criação e de sua vida quando se toma mãe. Para ela, "a mãe cósmica é Deus" e cita Mirabai, uma poetisa hindu que dizia que "Deus é feminino porque gerou e procriou todas as coisas; Todos os homens e mulheres vieram de uma potencialidade geradora, portanto feminina".

Como filha de Câncer, o signo mãe do Zodíaco, Baby concorda com Mirabai. É uma pena que a vida doméstica (real) dos artistas não apareça na televisão. Quem está acostumado com a imagem pública de Baby ou da Rita Lee deve imaginar que toda essa arte só acontece em detrimento da vida privada, da casa, do marido e dos filhos.

Bobagem, são mulheres que curtem a vida como se ela também fosse uma obra de arte e não relaxam nem um pouco com os seus. Baby é assim. Desenvolveu toda uma culinária naturalista que exclui a carne mas apresenta pratos sofisticados de fazer o coração de qualquer um. De moqueca de palmito pra cima. Tudo dosado e medido pra não faltar nenhuma caloria, vitamina ou proteína necessária. E essa é uma tarefa que ela assume pessoalmente ou transfere para alguém responsável, quando sua presença não é possível.

Mas nem só do corpo vivem as pessoas. O espírito também não é descuidado. Baby sempre fala da importância de você orientar, ser uma seta no caminho de outro ser como a parte mais profunda da maternidade. Ligada à ioga já há algum tempo, ela procura passar seus conhecimentos e sua consciência para os filhos. E para todas as pessoas que a cercam. Como ela mesma diz: - Quem ama seu filho e não ama o filho do próximo não é uma verdadeira mãe.

Apesar de dizer que a mãe "é um templo de onde uma pessoa sai", Baby não acha que parar seja o mais importante e sim a dedicação ao bem-estar do outro, seja filho ou não. Esse bem-estar engloba não só o aspecto físico, mas o espiritual, psíquico, geral. E não precisa necessariamente ser uma atitude feminina, das mães, mas de todas as pessoas. Conforme suas palavras:

- "Um pai pode ser uma grande mãe."

G.11.

Poesia Tem Sexo? Sexo Tem Poesia?

Encontros de Interrogação

Itaú Cultural, 2004

A criação, já se sabe, tem a ver com libido, é o nosso tesão de vida que cria. De onde se deduz que, ainda que subterraneamente, toda poesia tem sexo. Já nem todo sexo tem poesia. Só o bom.

Resguardado o título com licença poética desta discussão, a questão aqui é de gênero.

Poesia não tem gênero e, se tiver, é feminino. Poeta também não deveria ter. Poeta é quem faz poesia. Poetisa soa, a muitos de nós, uma visão arcaica, relacionada com uma mulher tolhida em sua vida e expressão. Felizmente, uma espécie em extinção. Poetisa deveria ser, no máximo, título de mulher de poeta. Como embaixatriz, mulher do embaixador, ou como o consulês, marido da cônsul.

Se usarmos como parâmetro a história da escrita na civilização, mulheres escrevem há muito pouco tempo porque foram alfabetizadas há muito pouco tempo. Pouco mais de um século. O que explicaria sua rala presença na literatura, comparada à do homem.

Resta saber, então, se existe algo de específico na escrita da mulher que a distinga singularmente da escrita por homens.

Do ponto de vista do conteúdo, isto é, da vida, cada vez mais, homens e mulheres vivem as mesmas situações. O mundo externo, agora, é responsabilidade dos dois. E, porque compartilham mais os mesmos interesses, seus mundos convergem. E, porque convergem, o conteúdo das suas poesias cada vez mais é o mesmo, ainda que com as diferenças de interpretação dessa realidade mas, ainda assim, podemos atribuir a diferenças de estilo e não, necessariamente, de gênero.

Do ponto de vista da forma, diga-se de passagem, inalienável do conteúdo, na poesia, os acessos à informação, hoje, são os mesmos.

E as conquistas, também. Portanto, vemos cada vez menos diferenças, a não ser evidentemente as impostas pela biologia e alguns rescaldos, cada vez mais raros, de uma cultura defasada.

Mas o que diz a semiótica é que a poesia é a soma de dois planos. O plano da similaridade, relacionado ao pensamento analógico, atribuído às mulheres, loucos e índios. E o plano da contiguidade associado ao pensamento lógico atribuído aos homens, com ênfase nos ocidentais.

O primeiro, feminino, contempla, intui, dá o impulso criativo.

O segundo, masculino, escolhe, decide, realiza, expõe.

E só quando os dois trabalham juntos a poesia acontece.

Isto é, quando o que há de masculino em nós atua em cumplicidade com o que há de feminino. E vice-versa. Então, talvez se possa dizer que poetas têm uma sensibilidade andrógina. Seja homem ou mulher.

Resta entender uma coisa inefável, algum mistério perdido entre a expressão da testosterona e a do estrogênio.

Mas sem esse mistério não haveria poesia.

FONTES

A. Fontes primárias

Livros

- CHINE-JO; CHIYO-NI; SHISEI-JO; SHOKYY-NI; SHOFU-NI
____ *Dez Haiku*. Tradução de Alice Ruiz. Recife: Ed. Pirata, 1982.
- CHINE-JO; CHIYO-NI; KIKUSHA-NI; SEIFU-NI; SHISEI-JO; SHÔFU-NI;
SHOKUY-NI; SOGETSU-NI; SONO-JO; SUTE-JO; UKÔ-NI
____ *Céu de Outro Lugar*. Tradução de Alice Ruiz. São Paulo: Editora
Expressão, 1985.
- GUPTA, Damodara
____ *Sendas da Sedução*. Tradução de Alice Ruiz e Josely V. Baptista.
São Paulo: Editora Olavo Brás, 1987.
- ISSA
____ *Hai-Kais*. Tradução de Alice Ruiz. São Paulo: Editora Olavo Brás,
1988
- LEMINSKI, Paulo; RUIZ, Alice
____ *Hai Tropikai*. Ouro Preto/MG: Ed. Tipografia do Fundo de Ouro
Preto, 1985.
- PALUMBO, Patrícia
____ *Vozes do Brasil*. São Paulo: DBA, 2002.
- RUIZ, Alice
____ *Navalhanaliga*. Curitiba: ZAP, 1980.
____ *Paixão Xama Paixão*. Edição independente: Curitiba, 1983.
____ *Pelos Pelos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
____ *Nuvem Feliz*. Curitiba: Editora Criar, 1985.
____ *Vice Verso*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
____ *Desorientais*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
____ *Poesia pra tocar no rádio*. São Paulo: Editora Blocos, 1999.
____ *Yukaa*. Porto Alegre: AMEOP Editora, 2004.
____ *Salada de Frutas*. São Paulo: Dulcinéia Catadora, 2008.

- ___ *Conversa de Passarinhos*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
 ___ *Dois em Um*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

- RUIZ, Alice; MANSUR, Guilherme
 ___ *Hai Kais*. Ouro Preto/MG: Editora Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1998.
- RUIZ, Alice; OZZETTI, Ná; PRATES, Neco
 ___ *Três Linhas*. São Paulo: Dulcinéia Catadora, 2009.
- RUIZ, Alice; PUGNALONI, Leila
 ___ *Rimagens*. Curitiba: Edição P.A. Publicidade, 1985.

Entrevistas

- GONÇALVES, Vitória T. D. M.
 ___ Entrevista com Alice Ruiz in *Uma vida de paixão*. Curitiba: UFPR, 1987.
- MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo
 ___ Alice Ruiz: 18/06/2003, 28/08/2004, 18/01/2005 e 11/04/2006.
- SANDMANN, Marcelo; COLLIN, Luci
 ___ “A lira com cordas de hai-kai” in *Revista Medusa*. Nº 8. Dezembro-Janeiro 99/2000. Curitiba.

Artigos

- MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo
 ___ “Encantando versos: a produção musical de Alice Ruiz”, in *O Lugar da História*. ANPUH - Núcleo Regional São Paulo. Campinas/SP: Unicamp, 2004.
- ___ “A poeta Alice e a Penélope de Ulisses”, in *Revista ArtCultura*. Uberlândia/MG: UFU, 2005.
- ___ “Entre Capitus, Gabrielas, Tigresas e Carolinas: o olhar feminino na canção popular brasileira contemporânea”. *Labrys. Estudos Feministas* (Edição em português. Online), v. 11, 2007.
- ___ “Alice Ruiz: a vida como obra de arte”. In: *Mnemosine*, São Paulo - SP, v. 3, p. 80-115, 2006.
- ___ “Esse um que só o dois inaugura: Alice Ruiz e os anos 1970”. *Labrys. Estudos Feministas* (Online), Brasília - DF, v. 9, 2006.

- ____ “A poeta Alice e a Penélope de Ulisses”. *ArtCultura* (UFU), Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 37-53, 2005.
- ____ “Um beijo preso na garganta”: contracultura e estéticas da existência na canção brasileira dos anos 1960 e 1970. In: RAGO, Margareth; FUNARI, Pedro Paulo A.. (Org.). *Subjetividades Antigas e Modernas*. São Paulo: Annablume, 2008, v. , p. 157-173.
- ____ “A musa despedaçada: representações do feminino nas canções brasileiras contemporâneas”. In: VIII Seminário Fazendo Gênero: Corpo, Violência e Poder, 2008, Florianópolis. VIII Seminário Fazendo Gênero: Corpo, Violência e Poder. Florianópolis : Editora Mulheres, 2008.
- ____ “Em que espelho ficou perdida a minha face? : imagens do feminino nas canções de Dolores Duran, Maysa, Rita Lee e Alice Ruiz”. In: IX Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IV Congreso Iberoamericano de Estudios de Género: Los Caminos de la Libertad y la Igualdad en la Diversidad, 2008, Rosario - Argentina. IX Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IV Congreso Iberoamericano de Estudios de Género: Los Caminos de la Libertad y la Igualdad en la Diversidad. Rosario, 2008.
- ____ “A palavra e a canção: leituras sobre a composição de Alice Ruiz e Ná Ozzetti”. In: III Simpósio Nacional de História Cultural, 2006, Florianópolis. Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural, 2006. p. 181-190.

RUIZ, Alice

- ____ “As mães ainda não estão em dia”. In *Caderno Anexo – Diário do Paraná*. Curitiba, 08/05/1977.
- ____ “Carta aberta a Caetano”. *Revista Quem*. Curitiba, N/D.
- ____ “Curitiba não possui movimento feminino com organização”. In: *Diário do Paraná*. Curitiba, 07 de março de 1982.
- ____ “De mal a Millôr”. Recorde de jornal não identificado. 30/05/1976.
- ____ “Literatura feminina?”. In: *Raposa Magazine*. Fundação Cultural de Curitiba: Curitiba, N/D.
- ____ “Mulher, essa alienada”. In: *Rose*. Curitiba: Grafipar Editora, 1980.
- ____ “Papo”. In: “Pamonha”, de Call e Alessandra Zag. Recorte de jornal não identificado, 02/09/1973.
- ____ “Poetisa é a mãe”. In: *Revista Quem*, Curitiba, N/D.
- ____ “Somos todos malcriados”. In: *Rose* nº 2/80. Curitiba: Grafipar Editora, 1980.
- ____ “Todo dia é dia das mães”. In *Revista Quem*. Curitiba, N/D.
- ____ “Poesia Tem Sexo? Sexo Tem Poesia?” in *Encontros de Interrogação*, São Paulo: Itáu Cultural, 2004.
<http://www.itaucultural.org.br/encontrosdeinterrogacao>

Sites oficiais

- Alice Ruiz: <http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br>
- Blog Alice Ruiz: <http://www.aliceruiz.com.br>

Revistas

- *Revista Através*, Vol. 3. Livraria Duas Cidades: São Paulo, 1979.
- *Revista Medusa*, Nº. 8. Curitiba, 2002.

Arquivos

- Arquivo pessoal de Alice Ruiz
- Banco de Dados Folha
- Biblioteca do IFCH/Unicamp
- Biblioteca Pública do Paraná

Teses e monografias

GONÇALVES, Vitória T. D. M.

____ Uma vida de paixão. Curitiba: UFPR, 1987.

MURGEL, Ana Carolina A. T.

____ *Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista*. Dissertação de Mestrado
Campinas, SP: IFCH: Unicamp, 2005.

B. Fontes secundárias

Teses e monografias

HARA, Tony

_____. *Saber Noturno: uma antologia de vidas errantes*. Campinas/SP: Unicamp, 2004.

Sites consultados

- Alice Ruiz: <http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br>
- Biblioteca Virtual do Futuro: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>
- Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil: <http://www.cpdoc.fgv.br>
- CliqueMusic: <http://www.cliquemusic.com.br>
- Dicionário Cravo Albin da MPB: <http://www.dicionariompb.com.br>
- Dictionnaire de L'Académie française, 5th Edition. P. 312. Paris, 1798.
- Entrecantos: <http://www.entrecantos.com>
- Itaú Cultural: <http://www.itaucultural.org.br>
- MPBNet: <http://www.mpbnet.com.br>

Jornais, revistas e periódicos

- *Jornal Folha de São Paulo*
- *Jornal da Tarde*
- *Jornal O Estado de São Paulo*
- *Revista Etcetera* Vol. 5 - Outubro/2001 (Revista Eletrônica de Cultura e Arte - <http://www.revistaetcetera.com.br>)

C. Documentos sonoros

“Agora é moda’ (Rita Lee e Lee Marcucci). Gravação de Rita Lee & Tutti Frutti no LP *Babilônia* (Som Livre/1978)

“Ai de mim Copacabana” (Caetano Veloso e Torquato Neto). Gravação de Caetano Veloso no Compacto Simples 365.236 (Philips/ 1968).

“Alegria, Alegria’ (Caetano Veloso). Gravação de Caetano no LP Caetano Veloso (Philips/1967).

“Altos e baixos’ (Sueli Costa e Aldir Blanc). Gravação de Elis Regina no LP *Elis, Essa Mulher* (WEA/1979).

- “Ando Meio Desligado” (Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias). Gravada pelos Mutantes no LP *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (Polydor/1970).
- “Atenção” (Música de Arnaldo Antunes e João Bandeira e letra de Alice Ruiz). Gravação de Arnaldo Antunes no CD *Paradeiro* (BMG/2001).
- “Ave Lúcifer” (Arnaldo Dias Baptista, Rita Lee Jones e Élcio Decário). Mutantes no LP *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (Polydor/1970).
- “Balada do louco” (Arnaldo Baptista e Rita Lee). Gravada pelos Mutantes no LP *Mutantes e Seus Cometas no País dos Baurets* (Polydor/ 1972).
- “Bolerango” (Waltel Branco e Alice Ruiz). Gravada por Rogéria Holtz no CD *No País de Alice* (Independente/2007).
- “Broto certinho [One woman man]” (Greenfield- versão: Fred Jorge). Gravada por Celly Campello no LP *Broto Certinho* (Odeon MOFB 3162/1960).
- “Bwana” (Roberto de Carvalho e Rita Lee). Gravada por Rita Lee no LP *Flerte Fatal* (EMI-Odeon 746940 2, 1987).
- “Canção pra Curitiba” (Waltel Branco e Alice Ruiz). Gravação de Waltel Branco no CD *Naipi* (Independente, 2001)
- “Chiclete com Banana” (Gordurinha e Almira Castilho). Gravação de Odete Amaral no 78 RPM 258-a (Polydor/1958).
- “Cidadão-Cidadã” (Nelson Jacobina e Jorge Mautner). Gravação de Jorge Mautner com participação especial de Caetano Veloso no LP *Bomba de Estrelas* (WEA/1981)
- “Classe operária” (Tom Zé). Tom Zé. Gravada ao vivo no Teatro Lira Paulistana em 1984, lançada no CD *Jardim da Política*. (Independente/ 1998).
- “Com a boca no mundo” (Luís Sérgio Carlini, Lee Marcucci e Rita Lee). Rita Lee & Tutti Frutti no LP *Entradas e Bandeiras* (Som Livre/ 1976).
- “Cor de rosa choque” (Roberto de Carvalho e Rita Lee). Gravação de Rita Lee no LP *Rita Lee e Roberto de Carvalho* (Som Livre/1982)
- “Coração ateu” (Sueli Costa). Gravação de Maria Bethânia no LP *Gabriela [Trilha Sonora da Novela da Rede Globo]* (Som Livre/1975)
- “Coração materno” (Vicente Celestino). Gravada por Vicente Celestino em 78 RPM (RCA Victor 87-0018-a, 1950).

- “Deusdêti” (Carlos Melo). Língua de Trapo no LP *Como é bom ser punk* (RGE/ 1985).
- “Diz que é você” (Alzira Espíndola e Alice Ruiz) Gravação de Zélia Duncan (participação especial) no CD de Alice Ruiz e Alzira Espíndola *Paralelas* (Duncan Discos/2005).
- “Domingo no parque” (Gilberto Gil). Gravada por Gilberto Gil e Os Mutantes em Compacto Simples (Philips 365.223 PB, 1967).
- “Dor elegante” (Itamar Assumpção e Paulo Leminski. Citação: Alice Ruiz). Gravação de Itamar Assumpção com participação especial de Zélia Duncan no CD *Pretobrás* (Atração Fonográfica/1998)
- “É de estarrecer” (Itamar Assumpção e Alice Ruiz). Gravação de Rogéria Holtz no CD *No País de Alice* (Independente/2008)
- “É papo firme” (Renato Correia e Donaldson Gonçalves). Gravada por Roberto Carlos no LP *Roberto Carlos* (CBS 37475, 1966).
- “É proibido proibir” (Caetano Veloso). Caetano Veloso no compacto simples “III Festival Internacional da Canção Popular (Philips/ 1968).
- “Ele falava nisso todo dia” (Gilberto Gil). Gilberto Gil e os Mutantes no LP *Gilberto Gil* (Philips/ 1968).
- “Eles” (Gilberto Gil e Caetano Veloso). Gravação de Caetano Veloso no LP *Caetano Veloso* (Philips/1967).
- “Elvira Pagã” (Roberto de Carvalho e Rita Lee). Gravação de Rita Lee no LP *Rita Lee* (Som Livre/1979)
- “Essa mulher” (Joyce e Ana Terra). Gravação de Elis Regina no LP *Elis, Essa Mulher* (WEA/1979).
- “Essa mulher” (Joyce e Ana Terra). Elis Regina no LP *Essa Mulher* (WEA/ 1979).
- “Esse tal de Roque Enrow” (Rita Lee e Paulo Coelho). Gravada por Rita Lee & Tutti Frutti no LP *Fruto Proibido* (Som Livre 410.6006, 1975).
- “Eu sou a outra” (Ricardo Galeno). Gravação de Carmen Costa no 78 RPM 5.108-a (Copacabana/1953)
- “Felicidade infeliz” (Maysa). Gravação de Maysa no LP *Convite Para Ouvir Maysa nº 2* (RGE/1958)
- “Fim de caso” (Dolores Duran). Gravação de Dolores Duran no EP 45 RPM *Dolores Duran* no Michel de São Paulo (Copacabana/1959)

- “Fiz a cama na varanda’ (Dilú Mello e Ovídio Chaves). Gravação de Dilú Mello no 78 RPM 15.126-a (Continental/1944)
- “Fonte da Juventude’ (Rita Lee). Gravação de Frenéticas no LP Frenéticas (WEA/1977)
- “Fonte da Juventude” (Rita Lee). Gravada por Rita Lee no LP *Carnaval 78 - Convocação Geral* (Som Livre 409.6022, 1977).
- “Good bye, boy” (Assis Valente). Carmen Miranda em 78 RPM (Victor/ 1933).
- “Lampião de gás’ (Zica Bérgami). Gravação de Inezita Barroso no 78 RPM 5.890 (Copacabana/1958).
- “Lobo mau [The wanderer]” (E. Mareska – versão: Hamilton Di Giorgio). Gravada por Roberto Carlos no LP *Jovem Guarda* (CBS 37432, 1965).
- “Luz Del Fuego’ (Rita Lee). Gravação de Rita Lee & Tutti Frutti no LP Fruto Proibido (Som Livre/1975)
- “Mais uma boca’ (Fátima Guedes). Gravação de Fátima Guedes no LP Fátima Guedes (EMI-Odeon/1980).
- “Mamãe coragem” (Caetano Veloso e Torquato Neto). Gal Costa no LP *Tropicália ou Panis et Circenses* (Philips/ 1968).
- “Mamãe” (Herivelto Martins e David Nasser). Gravada por Ângela Maria em 78 RPM (Copacabana 20.024-b, 1957).
- “Marcada” (Maysa). Gravada por Maysa no LP *Convite para ouvir Maysa* (RGE RLP 013, 1956).
- “Maria vai com as outras’ (Toquinho e Vinícius de Moraes). Gravação de Toquinho e Vinícius de Moraes no LP Toquinho e Vinícius (RGE/1971).
- “Menina fricote’ (Marília Batista e Henrique Batista). Gravação de Aracy de Almeida no 78 RPM 34.647-a (Victor/1940).
- “Meninas da cidade’ (Fátima Guedes) Gravação de Fátima Guedes no LP Fátima Guedes (Emi-Odeon/1979)
- “Menino bonito’ (Rita Lee). Gravação de Rita Lee no LP *Atrás do Porto Tem Uma Cidade* (Philips/1974)
- “Mesmo que seja eu’ (Roberto Carlos e Erasmo Carlos). Gravação de Marina no LP Fullgás (Polygram/1984)
- “Meu Cariri’ (Dilú Mello e Rosil Cavalcanti). Gravação de Clara Nunes no LP Clara Nunes (Odeon/1973)

- “Milágrimas” (Itamar Assumpção e Alice Ruiz). Gravação de Itamar Assumpção no LP *Bicho de 7 Cabeças* (Baratos Afins/1993); por Alzira Espíndola no CD *Peçamme* (Baratos Afins/1996) e por Zélia Duncan e Anelis Assumpção no CD *Pré Pós Tudo Bossa Band*, de Zélia Duncan (Universal Music/2005).
- “Minha namorada” (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes). Gravada por Os Cariocas no LP *É Tempo de Música Popular Moderna* (Philips P 632.736 L, 1964).
- “Minha toada” (Edson França e Dolores Duran). Gravada por Dolores Duran no LP *Esse Norte é Minha Sorte* (Copacabana CLP 11092, 1959).
- “Movimento dos Barcos” (Jards Macalé e Capinan). Gravação de Jards Macalé no LP *Jards Macalé* (Philips/1972)
- “Mulheres do Brasil” (Joyce). Gravação de Maria Bethânia no LP *Maria* (BMG-Ariola/1988)
- “Não é papo pra mim” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos). Gravada por Roberto Carlos no LP *Jovem Guarda* (CBS 37432, 1965).
- “Não me culpe” (Dolores Duran). Gravada por Dolores Duran no LP *Dolores Canta pra Você Dançar N° 2* (Copacabana CLP 11039, 1958).
- “Não tem tradução” (Noel Rosa, Francisco Alves e Ismael Silva) Gravação de Francisco Alves em 78 RPM (Odeon/1933).
- “Navalha na liga” (Itamar Assumpção e Alice Ruiz). Gravação de Itamar Assumpção no LP *Sampa Midnight - Isso não vai ficar assim* (Independente/1986) e por Tonho Penhasco, nos CDs *Traquitana* (Independente/1997) e *Tonho Penhasco e Companhia* (Independente/2005)
- “Nóis fumo” (Alice Ruiz e Paulo Leminski). Gravação de Mário Gallera no CD *Fazia poesia* (Independente/2004).
- “O fio da comunicação” (Andreia Dias). Gravação de DonaZica no CD *Composição* (Independente/2004)
- “O mandarim” (Jussi Campelo). Gravação de Cida Moreyra no LP *Cida Moreyra* (Continental/1986)
- “O negócio é amar” (Carlos Lyra e Dolores Duran). Gravação de Marisa Gata Mansa no LP *Leopardo* (Açaí/1981)
- “O seu amor” (Gilberto Gil). Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa e Caetano Veloso no LP *Doces Bárbaros* (Phonogram/ 1976).

- “O sonho acabou” (Gilberto Gil). Gilberto Gil no LP *Temporada de Verão* (Philips/1974).
- “Olho de lince” (Jards Macalé e Waly Salomão). Jards Macalé no CD *Real Grandeza* (Biscoito Fino/2005).
- “Os home implica comigo” (Pixinguinha e Carmen Miranda). Gravação de Carmen Miranda em 78 RPM 33.331-a (Victor/1930)
- “Ouça” (Maysa). Gravação de Maysa no LP Maysa (RGE/1957)
- “Pagu” (Zélia Duncan e Rita Lee). Gravação de Rita Lee com participação especial de Zélia Duncan no CD 3001 (Universal Music/2000)
- “Pai e Mãe” (Gilberto Gil). Gravação de Gilberto Gil no LP Refazenda (Philips/1975)
- “Panis et Circenses” (Gilberto Gil e Caetano Veloso). Gravação dos Mutantes no LP *Tropicália ou Panis et Circenses* (Philips/1968).
- “Para elas” (Música de Alzira Espíndola, letra e poesia enxertada de Alice Ruiz). Gravação de Alzira Espíndola e Alice Ruiz no CD *Paralelas* (Duncan Discos/2005).
- “Pare o casamento [Stop the wedding]” (Resnick e Young – versão: Luiz Keller) Gravada por Wanderléa no LP *A Ternura de Wanderléa* (CBS 37459, 1966)
- “Pecado Original” (Caetano Veloso). Gravação de Caetano Veloso no Compacto Simples 6069-193 (Philips/1978)
- “Perigosa” (Rita Lee, Roberto de Carvalho e Nelson Motta). Gravação de As Frenéticas no LP *Frenéticas* (WEA/1979)
- “Por causa de você” (Tom Jobim e Dolores Duran). Gravada por Dolores Duran no LP *Dolores Canta pra Você Dançar..* (Copacabana CLP 11011, 1957).
- “Pra não dizer que não falei das flores” (Geraldo Vandré). Gravação de Geraldo Vandré no Compacto Simples SMCS-209 (Som Maior/1968).
- “Prece de Vitalina” (Chico Anysio e Dolores Duran). Gravação de Dolores Duran no LP *Esse Norte é Minha Sorte* (Copacabana/1959)
- “Quase festa” (Luhli). Gravação de Luhli no CD Luhli (Atração Fonográfica/2006)
- “Quem foi” (J. Ribamar e Dolores Duran). Gravada por Denise Duran no LP *Canções e Saudades de Dolores* (Copacabana CLP 11176, 1960).

- “Quem sou eu?” (J. Ribamar e Dolores Duran). Gravada por Maricene Costa no 78 RPM 10.129-a (RGE/1958)
- “Recado” (Leyde Olivé). Gravação de Inezita Barroso no LP Inezita apresenta Babi de Oliveira - Juracy Silveira - Zica Bérgami - Leyde Olivé - Edvina de Andrade (Copacabana/1958)
- “Resposta” (Maysa). Gravação de Maysa no LP Convite para Ouvir Maysa (RGE/1956)
- “Retrato” (Música de Sueli Costa sobre poema de Cecília Meireles). Gravação de Sueli Costa no LP Sueli Costa (Odeon/1975).
- “Rio Curitiba” (Waltel Branco e Alice Ruiz). Gravação de Waltel Branco no CD Naipi (Independente, 2001)
- “Sandra” (Gilberto Gil). Gilberto Gil no LP *Refavela* (Philips/ 1977).
- “Sem receita” (Zé Miguel Wisnik e Alice Ruiz). Gravação de Zé Miguel Wisnik com participação especial de Ná Ozzetti no CD Pérolas aos Poucos (Maianga/2003).
- “Socorro” (Música de Arnaldo Antunes e letra de Alice Ruiz). Gravação de Cássia Eller nos CDs Cássia Eller (Polygram/1994) e Cássia Eller ao Vivo (Polygram/1996); por Arnaldo Antunes nos CDs Um Som (BMG/1998) e Arnaldo Antunes ao Vivo no Estúdio (Biscoito Fino/2007); Gal Costa no CD GalBossaTropical (MZA Music/2002); e por Alice Ruiz no CD Paralelas, de Alice Ruiz e Alzira Espíndola (Duncan Discos/2005).
- “Solidão” (Dolores Duran). Gravada por Dolores Duran no LP *Dolores Canta pra Você Dançar Nº 2* (Copacabana CLP 11039, 1958).
- “Stone washed” (Joyce e Monique Hecker). Gravação de Joyce no LP Saudade do Futuro (Pointer - 203.0020 - 1985)
- “Sucesso aqui vou eu [Build Up]” (Rita Lee e Arnaldo Baptista). Gravação de Rita Lee no LP Build Up (Polydor/1970)
- “Superhomem – a canção” (Gilberto Gil). Gravação de Gilberto Gil no LP Realce (WEA/1979)
- “Ternura antiga” (J. Ribamar e Dolores Duran). Gravada por Luciene Franco no LP *Festival do Rio: as dez mais lindas canções de amor* (Copacabana CLP 11172, 1960).
- “Todas as mulheres do mundo” (Rita Lee). Gravação de Rita Lee no CD Rita Lee (Som Livre/1993)

- “Tristeza não” (Música de Itamar Assumpção e letra de Alice Ruiz). Gravação de Carlos Navas no CD *Sua Pessoa* (Dabliú Discos/2000).
- “Vapor barato” (Jards Macalé e Waly Salomão). Gal Costa no LP *FA-TAL – Gal a Todo Vapor* (Philips/ 1971).
- “Vê se me esquece” (Itamar Assumpção e Alice Ruiz). Gravação de Itamar Assumpção e As Orquídeas do Brasil no LP *Bicho de 7 Cabeças Vol. III* (Baratos Afins/1993)
- “Verdura” (Paulo Leminski). Gravação de Caetano Veloso no LP *Outras Palavras* (Polygram/1981)
- “Você não passa de uma mulher” (Martinho da Vila). Gravação de Martinho da Vila no LP *Maravilha de Cenário* (RCA Victor/1975).
- “Vou tirar você do dicionário” (Música de Itamar Assumpção e letra de Alice Ruiz). Gravada por Itamar Assumpção no LP *Bicho de 7 Cabeças* (Baratos Afins BA-051, 1993) e por Zélia Duncan no CD *Intimidade* (Warner Music 063015836-2, 1996).

E. DVDs

- DALDRY, Stephen (Direção)
 ____ DVD *As Horas*. São José, SC: Imagem Filmes, 2002.
- LEE, Rita
 ____ DVD *Biografitti: Cor de Rosa Choque*. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMIRANTE

____ *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

AMADO, Jorge

____ *Navegação de Cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de

____ 1965. *Antologia Poética*. José Olympio: Rio de Janeiro.

ARTIÈRES, Philippe

____ “Arquivar a própria vida”. In: *Estudos Históricos N° 21: Arquivos Pessoais*. Rio de Janeiro: CPDOC: FGV, 1998. Disponível em http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?cd_edi=39.

BAHIANA, Ana Maria

____ *Nada Será como Antes: MPB Anos 70 - 30 Anos Depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

BARTSCH, Henrique

____ *Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*. São Paulo: Panda Books, 2006.

BEAUVOIR, Simone

____ *Memórias de uma moça bem comportada*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

____ *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BENJAMIN, Walter

____ "Infância em Berlim por volta de 1900" In: *Walter Benjamin - Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BESSANEZI, Carla

____ “Mulheres dos anos dourados”. In: DEL PRIORE, Mary (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 635.

BLYTH, R. H.

____ *Haiku*, 1949-1952, in four volumes, Volume 1: Eastern Culture. Volume 2: Spring. Volume 3: Summer-Autumn. Volume 4: Autumn-Winter. The Hokuseido Press, 1949-1952.

BONALUME NETO, Ricardo

____ “Conflito sexual explica a menopausa”. In: *Caderno Ciência. Folha de São Paulo*, 02/04/2008.

BOURDIEU, Pierre

____ “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BRAIDOTTI, Rosi

____ “Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade”. In: *Labrys, Estudos Feministas*, nº. 1-2, Brasília: Montreal: Paris - Julho/Dezembro de 2002 (<http://www.unb.br/ih/his/gefem>)

____ *Feminismo, Diferencia Sexual y Subjetividad Nómade*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004.

CALADO, Carlos

____ *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CARDOSO, Irene

____ “A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança”. In *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n.2. São Paulo: EDUSP, 2005.

CASTELLO BRANCO, Lúcia

____ *A Traição de Penélope*. São Paulo, Editora Annablume, 1994.

CASTRO, Ruy

____ *Carmen – uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2005

CESAR, Ana Cristina

____ *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

____ *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CUNHA, Antônio Geraldo da

____ *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix

____ *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia Vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 1997.

____ *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia Vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles

____ *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2000.

____ *O Que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2000, p. 223.

Dictionnaire de L'Académie française, 5ème Edition. Paris, 1798.

Dictionnaire de L'Académie française, 6th Edition. Paris, 1832.

ECHOLS, Alice

____ *Janis Joplin: Uma vida, Uma época*. São Paulo: Global, 2000.

FAOUR, Rodrigo

____ *História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DREYFUS, Herbert L.; RABINOW, Paul

____ *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel

____ "Uma Estética da Existência". In: *Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

____ "A Casa dos Loucos" in *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

____ "A Verdade e o Poder" in *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

____ "Nietzsche, a Genealogia, a História". In: *Ditos & Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

____ "Uma estética da existência" in Michel Foucault – *Ditos e Escritos – Vol. V: Ética, Sexualidade, Política*. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

____ *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

____ *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

____ *História da Sexualidade 1: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

____ *História da Sexualidade 2: O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

____ *História da Sexualidade 3: O Cuidado de Si*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

- FRAISSE, Geneviève e PERROT, Michelle
 ____ “Introdução: ordens e liberdades”. In: *História das Mulheres no Ocidente. Vol 4: O Século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- FRIEDAN, Betty
 ____ *Mística Feminina*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.
- GABEIRA, Fernando
 ____ “Depoimento”. In *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie
 ____ "Um rosto iluminado". In: *Trópico: Revista Online*.
<http://pphp.uol.com.br/tropico>
 ____ “Existência ou inexistência de uma literatura especificamente feminina”. In: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, v. 43, n. (3/4), Prefeitura do Município de São Paulo: São Paulo, 1982.
 ____ *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir
 ____ *70/80 Cultura em trânsito – da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- GOTLIB, Nádia Battella
 ____ “A literatura feita por mulheres no Brasil”. In: BRANDÃO, Izabel e MUZART, Zahidé L. (org.) *Refazendo Nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres: Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque
 ____ (Org.) *Tendências e Impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
 ____ “O Destino dos Bons Rios”. In *Jornal do Brasil – Caderno B*. Rio de Janeiro, 14/05/1983.
 ____ *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde. 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder
 ____ *Poesia Jovem – Anos 70*. São Paulo: Editora Abril, 1982.
- HUTCHEON, Linda
 ____ *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

- IONTA, Marilda Aparecida
____ *As Cores da Amizade na Escrita Epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: IFCH/Unicamp, 2004.
- IRIGARAY, Luce
____ "A Questão do Outro". In: *Labrys, Estudos Feministas*, Nº 1-2, Brasília: Montreal: Paris - Julho/Dezembro de 2002 (<http://www.unb.br/ih/his/gefem>).
- JAGUAR (Org.)
____ *As grandes entrevistas do Pasquim*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.
- JENKINS, Keith
____ *A História Repensada*. São Paulo: Editora Contexto, . 2001, p. 23.
- KUNDERA, Milan
____ *A Ignorância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 47.
- LEMINSKI, Paulo
____ *La Vie em Close*. São Paulo : Brasiliense, 2000, p. 134.
- MACEDO, Ana Gabriela
____ "Pós-Feminismo". In: *Revista Estudos Feministas*, V. 14, nº 3, setembro-dezembro/2006. Florianópolis: UFSC, 2006, p. 814.
<http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a13v14n3.pdf>
- MACHADO, Gilka
____ *Poesias completas*. Rio de Janeiro: L. Christiano: FUNARJ, 1991.
- MARINI, Marcelle
____ "O lugar das mulheres na produção cultural: o exemplo da França". In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (org.) *História das Mulheres V: O Século XX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991. Pp. 352-353.
- MEIRELES, Cecília
____ *Viagem: vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. A gravação de Sueli Costa foi no disco Sueli Costa. EMI-Odeon, EMCB 7009, 1975.
- MORAES, Creso.
____ "Enfoque". In *Jornal de Londrina*, s/d.
- MORAES, Ulisses Quadros
____ *A Modernidade em Construção: Políticas públicas e produção de música popular em Curitiba – 1971 a 1983*. São Paulo: Annablume, 2009.

- MOURA, Fernando
 ___ *Jackson do Pandeiro - o Rei do Ritmo*. São Paulo, Editora 34, 2001.
- MURGEL, Ana Carolina A. T.
 ___ *Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista*. Dissertação de Mestrão. Campinas: IFCH: Unicamp, 2005.
 ___ “A poeta Alice e a Penélope de Ulisses”. In: ArtCultura nº. 10. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia: Instituto de História, 2005.
 ___ “Encantando versos: a produção musical de Alice Ruiz”. In: O Lugar da História. ANPUH - Núcleo Regional São Paulo. Campinas/SP: Unicamp, 2004.
- NETO, Lira
 ___ *Maysa: só numa multidão de amores*. São Paulo, Globo, 2007.
- NORA, Pierre
 ___ “Entre memória e história. A problemática dos lugares” In: *Projeto 10 História - Revista do Programa de Estudos da Pós-Graduação em História e do Departamento de História - PUC/SP*, nº10, dezembro/93.
- NYE, Andrea
 ___ *Teoria Feminista e as Filosofias do Homem*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.
- PERROT, Michelle
 ___ *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto.
- PRATES, Neco
 ___ “Alice É”. In: *Blog de Alice Ruiz*.
 <http://aliceruiz.com.br/content/alice>
- RAGO, Margareth
 ___ “As mulheres na historiografia brasileira”. In: SILVA, Zélia Lopes (Org.). *Cultura Histórica em Debate*. São Paulo: UNESP, 1995.
 ___ “Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos”. In: *Poéticas e políticas feministas*. Org. Cláudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.
 ___ *Os prazeres da noite: prostituição e códigos de sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- RICHARD, Nelly
 ___ *Intervenções Críticas: Arte, Cultura, Gênero e Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2002.

ROLNIK, Suely

____ *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*.
Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

RUIZ, Alice

____ “As mães ainda não estão em dia”. In Caderno Anexo – Diário do Paraná. Curitiba, 08/05/1977.

____ “Carta aberta a Caetano”. In: Revista Quem. Curitiba, Outubro de 1981.

____ “Curitiba é a Mãe”. In: LOBO, César. Curitiba. Série Cidades Ilustradas. Rio de Janeiro: Casa 21, 2004.

____ “Curitiba não possui movimento feminino com organização”. In: Diário do Paraná. Curitiba, 07 de março de 1982.

____ “De mal a Millôr”. Recorde de jornal não identificado. 30/05/1976.

____ “Literatura feminina?”. In: Raposa Magazine. Fundação Cultural de Curitiba: Curitiba, N/D.

____ “Meditação da árvore”. Conto inédito.

____ “Mulher, essa alienada”. In: Rose. Curitiba: Grafipar Editora, 1980.

____ “Papo”. In: “Pamonha”, de de Call e Alessandra Zag. Recorte de jornal não identificado, 02/09/1973.

____ “Poetisa é a mãe”. In: Quem nº 67. Curitiba, Maio de 1982.

____ “Todo dia é dia das mães”. In Quem. Curitiba, N/D.

____ *Desorientais*. São Paulo: Iluminuras, 1996;

____ *Navalhanaliga*. Curitiba: ZAP, 1980.

____ *Paixão Xama Paixão*. Edição independente: Curitiba, 1983.

____ *Pelos Pelos*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

____ *Poesia pra tocar no rádio*. Rio de Janeiro: Editora Blocos, 1999.

____ *Yuuka*. Porto Alegre: AMEOP, 2004.

SANCHES, Pedro Alexandre

____ “A conquista do paraíso”. In: *Caderno Mais!da Folha de São Paulo*, domingo, 22 de dezembro de 1996.

____ “Mulheres ficam marginalizadas”. In: *Caderno Ilustrada da Folha de São Paulo*, sexta-feira, 18 de maio de 2001.

SCHÖPKE, Regina

____ *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*.
Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.

SCOTT, Joan W.

____ “Preface a Gender and Politics of History”. In: *Cadernos Pagu*, nº. 3, Campinas: Unicamp, 1994.

- ____ *A Cidadã Paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2002.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem
 ____ *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34.
- SHOWALTER, Elaine
 ____ "Toward a Feminist Poetics" in *The New Feminist Criticism: Essays on women, literature and theory*. Edited by Elaine Showalter. London: Virago Press, 1986.
- SIRINELLI, Jean-François
 ____ "A geração". In AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- SPINARDI, Ledusha B. A.
 ____ *Finesse e Fissura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SUTDART, Heloneida
 ____ *Mulher: objeto de cama e mesa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.
- SWAIN, Tania Navarro
 ____ "Velha? Eu? Auto-retrato de uma feminista". In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- TELLES, Norma
 ____ "Escritoras, escritas, escrituras". In: *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, UNESP, 1997.
 ____ "Em nome do amor: gótico feminino e masoquismo" Palestra proferida no encontro *Intervenções Feministas*, org. Margareth Rago. IFCH: Unicamp, 2008.
- FRANCHETTI, Paulo (Org.); DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz.
 ____ *Haikai*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
- VAZ, Toninho
 ____ *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- VIANNA, Lúcia Helena
 ____ "Poética feminista – poética da memória" in *Poéticas e políticas feministas*. Organizado por Cláudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

____ “Poética Feminista – Poética da Memória” in *Labrys Estudos Feministas*, nº 4, Brasília: Montreal: Paris - Agosto/Dezembro de 2003. (<http://www.unb.br/ih/his/gefem>), s/n

WISNIK, José Miguel

____ “Ela”. In: RUIZ, Alice. *Desorientais*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

WOOLF, Virginia

____ *V. Woolf: contos completos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

____ *Coleção Leitura*. Tradução de Patrícia de Freitas Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

____ *Orlando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

____ *Os Três Guinéus*. Lisboa: Veja, 1978.

____ *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Caio Fernando

___ *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ARAÚJO, Paulo César

___ *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARENDT, Hannah

___ “Responsabilidade pessoal sob a ditadura”. In: *Responsabilidade e julgamento: escritos morais e éticos*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARFUCH, Leonor

___ *La entrevista, uma invención dialógica*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1995.

___ *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias* (org.). Buenos Aires: Editorial Paidós, 2005.

BACHELARD, Gaston

___ *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

___ *A Terra e os Devaneios da Vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

BAHIANA, Ana Maria

___ *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

BARTHES, Roland

___ *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BARTSCH, Henrique

___ *Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock*. São Paulo: Panda Books, 2006.

BASUALDO, Carlos (Org.)

___ *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BEAUVOIR, Simone

___ *Memórias de uma moça bem comportada*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

- BENJAMIN, Walter
 ____ “A Imagem de Proust”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BESSANEZI, Carla
 ____ “Mulheres dos anos dourados”. In: Mary Del Priore (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.
- BIRMAN, Joel
 ____ *Cartografias do Feminino*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BLANCHOT, Maurice
 ____ *A parte do fogo*. Rocco: Rio de Janeiro, 1997.
 ____ *A conversa infinita 1: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
 ____ *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORDIEU, Pierre
 ____ “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (ORG.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BORELLI, Silvia H. Simões
 ____ “Cultura brasileira: exclusões e simbioses”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BORGES, Márcio
 ____ *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- BOULEZ, Pierre
 ____ *A Música Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRAIDOTTI, Rosi
 ____ “Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade”. In: *Labrys, Estudos Feministas*, nº. 1-2, Brasília: Montreal: Paris - Julho/Dezembro de 2002 (<http://www.unb.br/ih/his/gefem>).
 ____ *Metamorfosis: Hacia una teoria materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.
 ____ *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa, 2004.
 ____ *Sujetos Nómades*. Buenos Aires / Barcelona / Cidade do México: Paidós, 2000; *Nomadic Subjects*. New York: Columbia University Press, 1994.

- BRANDÃO, Izabel e MUZART, Zahidé L. (Org.)
____ *Refazendo Nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.
- BRITO, Antonio Carlos de (Cacaso)
____ *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7 Letras: São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BUTLER, Judith
____ *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Sintesis, 2004.
____ *Problemas de Gênero: Feminismo e subersão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CALADO, Carlos
____ *A Divina Comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1996.
____ *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CALDAS, Waldenyr
____ “Comunicação e Indústria Cultural”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- CAMPOS, Augusto
____ *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CARDOSO, Irene
____ “A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança”. In: *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n.2. São Paulo: EDUSP, 2005.
____ “Há uma herança de 1968 no Brasil?” in *Rebeldes e contestadores: 1968 – Brasil / França / Alemanha*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1999.
____ *Para uma crítica do presente*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia
____ *O que é escrita feminina – Coleção Primeiros Passos*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
____ *A Traição de Penélope*. São Paulo, Editora Annablume, 1994.
- CERTEAU, Michel de
____ *A invenção do cotidiano. 1 - Artes de fazer*. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1999.
- CESAR, Ana Cristina
____ *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
____ *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
____ *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

- CIXOUS, Hélène
____ *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Antthropos Editorial, 2001.
- CLARKE, Donald
____ *Wishing on the Moon: A Vida e Tempo de Billie Holiday*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- COELHO, Cláudio Novaes Pinto
____ “A contracultura: o outro lado da modernização autoritária”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- COHN-BENDIT, Dany
____ *Nous l'avons tant aimée la revolution*. Paris: Éditions Bernard Barrault, 1986. (Existe em português)
- COLAIZZI, Giulia
____ *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- COSTA, Claudia de Lima e SCHMIDT, Simone Pereira
____ *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.
- CUNHA, Antônio Geraldo da
____ *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. P. 617. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CURTIS, Vanessa
____ *As Mulheres de Virginia Woolf*. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.)
____ *A forma da festa – tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- DEEPWELL, Katy (org.)
____ *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- DEL PRIORE, Mary (Org.)
____ *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix
____ *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia Vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 1995.
____ *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia Vol. 2*. São Paulo: Editora 34, 1995.

____ *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia Vol. 3.* São Paulo: Editora 34, 1996.

____ *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia Vol. 4.* São Paulo: Editora 34, 1997.

____ *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia Vol. 5.* São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles

____ *Conversações, 1972-1990.* São Paulo: Editora 34, 1992.

____ *Foucault.* Lisboa: Veja, 1998.

____ *A Ilha Deserta: e outros textos.* São Paulo: Iluminuras, 2006.

____ “Désir et Plaisir” in *Magazine Littéraire*. Paris, nº 325, oct, 1994.

Tradução de Luiz Orlandi em Espaço Michel Foucault,

<http://www.foucault.hpg.ig.com.br>.

____ *O Que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2000.

DIAS, Lucy

____ *Anos 70: Enquanto Corria a Barca.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

Dictionnaire de L'Académie française, 5ème Edition. Paris, 1798.

DREYFUS, Herbert L.; RABINOW, Paul

____ *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: (para além do estruturalismo e da hermenêutica).* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

DUBY, Georges e PERROT, Michelle

____ *História das Mulheres (5 Volumes).* Lisboa: Edições Afrontamento, 1991.

ECHOLS, Alice

____ *Janis Joplin - Uma Vida. Uma Época.* São Paulo: Global Editora, 2000.

FAOUR, Rodrigo

____ *História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira.* Rio de Janeiro: Record, 2006.

FAVARETTO, Celso Fernando

____ *Tropicália: Alegoria, Alegria.* São Paulo: Ateliê, 2000.

FOUCAULT, Michel

____ “Des espaces autres” (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Dits et écrits* 1984, Architecture, Mouvement, Continuité, nº 5, octobre 1984.

- ____ *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- ____ *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ____ *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- ____ *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- ____ *Ditos & Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- ____ *Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- ____ *Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- ____ *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ____ *História da Sexualidade 1: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- ____ *História da Sexualidade 2: O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- ____ *História da Sexualidade 3: O Cuidado de Si*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- ____ *Microfísica do Poder*. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- FRAISSE, Geneviève e PERROT, Michelle. “Introdução: ordens e liberdades” in *História das Mulheres no Ocidente. Vol 4: O Século XIX*. P. 12. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- FRANCHETTI, Paulo (Org.); DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz. *Haikai*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
- FREIRE, Cristina
 ____ “O presente-ausente da arte dos anos 70”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- FRIEDAN, Betty
 ____ *Mística Feminina*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.
- FRÓES, Marcelo
 ____ *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- GABEIRA, F. “Depoimento”. In *A Forma da Festa - Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Sylvia Helena Cyntrão (organizadora). Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, pp. 73-85.

GAGNEBIN, Jeanne Marie

____ "Um rosto iluminado". In: Trópico: Revista Online.

<http://pphp.uol.com.br/tropico>.

____ "Existência ou inexistência de uma literatura especificamente feminina". In: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, v. 43, n. (3/4), Prefeitura do Município de São Paulo, São Paulo, 1982.

____ *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

____ "Um rosto iluminado" in *Trópico: Revista Online*.

<http://pphp.uol.com.br/tropico>

____ *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

____ *Memória e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

____ *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

____ "Memória, História, Testemunho". In: *Memória e (Res)Sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (ORG.). 1999. *Rebeldes e contestadores: 1968 – Brasil / França / Alemanha*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir.

____ *Cultura em trânsito – da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GIL, José

____ *O Espaço Interior*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

GINSBERG, Allen

____ *Uivo*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

GOTLIB, Nádia Battella

____ "A literatura feita por mulheres no Brasil". In: Izabel Brandão e Zahidé L. Muzart (org.) *Refazendo Nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres: Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

____ (Org.) *A Mulher na Literatura Vol. II*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

GOULIMARI, Pelagia

____ (Ed.) *Postmodernism what moment?* Manchester: New York: Manchester University Press, 2007.

- GROS, Frédéric (Org.)
 ____ (Org.) *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- HANSEN, João Adolfo
 ____ “Pra falar das flores”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- HANSEN, João Batista
 ____ *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra: Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- HARA, Tony
 ____ *Saber Noturno: uma antologia de vidas errantes*. Campinas/SP: Unicamp, 2004.
- HOLIDAY, Billie
 ____ *Lady Sings The Blues*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque
 ____ “Novos tempos”. In: *Labrys, Estudos Feministas*, nº. 3, Brasília: Montreal: Paris - Janeiro de 2003 (<http://www.unb.br/ih/his/gefem>).
 ____ (Org.) *Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
 ____ “O Destino dos Bons Rios”. In *Jornal do Brasil – Caderno B*. Rio de Janeiro, 14/05/1983.
 ____ *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde. 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.
 ____ *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.
 ____ *Esses Poetas: Uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque; FREITAS FILHO, Armando
 ____ *Ana Cristina César: correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder
 ____ (Org.) *Poesia Jovem: Anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles
 ____ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, Linda
 ____ “A incredulidade a respeito das metanarrativas: articulando pós-modernismo e feminismos” tradução de Margareth Rago in *Labrys*,

Estudos Feministas, nº 1-2, Brasília, Montreal, Paris - Julho/Dezembro de 2002 (<http://www.unb.br/ih/his/gefem>).

____ *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IONTA, Marilda

____ *As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: IFCH: Unicamp, 2004

IRIGARAY, Luce

____ “A Questão do Outro”. In: *Labrys, Estudos Feministas*, nº. 1-2, Brasília: Montreal: Paris - Julho/Dezembro de 2002 (<http://www.unb.br/ih/his/gefem>).

____ *Ce sexe que n'en est pas un*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.

JAGUAR (Org.)

____ *As grandes entrevistas do Pasquim*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.

JAGUAR; AUGUSTO, Sérgio (orgs.)

____ *O Pasquim - Antologia 1969-1971*. Rio de Janeiro: Editora Desiderata, 2006.

____ *O Pasquim - Antologia 1972-1973*. Rio de Janeiro: Editora Desiderata, 2007.

JENKINS, Keith

____ *A História Repensada*. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

KEHL, Maria Rita

____ “As duas décadas dos anos 70”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

KRISTEVA, Julia

____ *O Gênio Feminino – A vida, a loucura, as palavras. Tomo I – Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

KUNDERA, Milan

____ *A Ignorância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KURLANSKY, Mark

____ *1968: o ano que abalou o mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

LEMINSKI, Estrela Ruiz

____ *Cupido: cuspido, escarrado*. Porto Alegre: AMEOP - Ame o Poema, 2004.

- LEMINSKI, Estrela Ruiz; RUIZ, Téo
 ____ *Contra-indústria*. Curitiba: Gramofone Produtora Cultural, 2006.
- LEMINSKI, Paulo
 ____ *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
 ____ *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
 ____ *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LEMINSKI, Paulo; RUIZ, Alice
 ____ *Hai Tropikai*. Ouro Preto/MG: Ed. Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1985.
- LENHARO, Alcir
 ____ *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.
- LIMA, Mariana Semião
 ____ *Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap*. Dissertação de Mestrado. Campinas: FE, 2005.
- LISPECTOR, Clarice
 ____ *A Paixão Segundo GH*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
 ____ *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
 ____ *Correio Feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- LOGULLO, Eduardo
 ____ *Maysa: meu mundo caiu*. Osasco, SP: Novo Século, 2007.
- MACHADO, Roberto
 ____ *Deleuze, a arte da filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- MACIEL, Luiz Carlos
 ____ “Teatro anos 70”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- MARCONDES, Marcos Antônio (Editor)
 ____ *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora/PubliFolha, 1998.
- MARINI, Marcelle
 ____ “O lugar das mulheres na produção cultural: o exemplo da França”. In: Georges Duby e Michelle Perrot (org.) *História das Mulheres V: O Século XX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- MATOS, Maria Izilda Santos de
 ____ *Dolores Duran: Experiências Boêmias em Copacabana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

- MATOS, Olgaria C. F.
 ___ *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MATOS, Olgaria C. F.
 ___ *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MAUTNER, Jorge
 ___ *Mitologia do Kaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2002. (3 Volumes)
- MEIRELES, Cecília
 ___ *Viagem / Vaga Música*. Rio de Janeiro: Nova Froteira, 1982.
- MELLO, Zuza Homem de
 ___ *Música Popular Brasileira – entrevistas*. São Paulo: Melhoramentos: EDUSP, 1976.
 ___ *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo, Editora 34, 2003.
- MOI, Toril
 ___ *Teoría Literaria Feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988, 2006.
- MORAES, Creso
 ___ “Enfoque”. *Folha de Londrina*. Londrina, PR. N/D.
- MORAES, Ulisses Quadros
 ___ *A Modernidade em Construção: Políticas públicas e produção de música popular em Curitiba – 1971 a 1983*. São Paulo: Annablume, 2009.
- MOTTA, Nelson
 ___ *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MULLER, Daniel Gustavo Mingotti
 ___ "Música instrumental brasileira: a experiência de produção do selo Som da Gente", in *Actas de IV Congresso Latinoamericano*. México: Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2002
 <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/indice.html>
- NAPOLITANO, Marcos
 ___ “MPB: totem-tabu da vida musical brasileira”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
 ___ “*Seguindo a canção*”: *engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia
 ___ *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

- NESTROVSKI, Arthur (ORG.)
____ *Música Popular Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- NETO, Lira
____ *Maysa: só numa multidão de amores*. São Paulo: Globo, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich
____ *Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NOVAES, Adauto (ORG.)
____ *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.
- NYE, Andrea
____ *Teoria Feminista e as Filosofias do Homem*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1995.
- OLIVEIRA, Laerte Fernandes de
____ *Em um porão de São Paulo – O Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2002.
- ONFRAY, Michel
____ *A Política do Rebelde - Tratado de resistência e insubmissão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- ORLANDI, Luiz B. L.
____ “Que Estamos Ajudando a Fazer de Nós Mesmos?” in *Imagens de Foucault e Deleuze - ressonâncias nietzschianas*. Organização de Margareth Rago, Luiz B. Lacerda Orlandi e Alfredo Veiga-Neto. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- PALLAMIN, Vera M. (ORG.)
____ *Cidade e cultura – esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002
- PALUMBO, Patrícia
____ *Vozes do Brasil*. São Paulo: DBA, 2002.
- PASSETTI, Edson
____ *Anarquismos e sociedade de controle*. São Paulo: Cortez, 2003.
- PELBART, Peter Pál
____ “O Tempo Não-Reconciliado” in *Gilles Deleuze: Uma Vida Filosófica*. Org. Éric Alliez. São Paulo: Editora 34, 2000.
____ “Imagens de Tempo em Deleuze” e “O Rizoma Temporal” in *A*

Vertigem Por Um Fio: Políticas da Subjetividade Contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PEREIRA, Calos Alberto Messeder

___ *O que é Contracultura*. São Paulo: Brasiliense: 1983.

___ “A hora e a vez dos anos 70 – literatura e cultura no Brasil”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher

___ *Brazilian Popular Music & Globalization*. New York : London: Routledge, 1995.

PERROT, Michelle

___ *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

___ *Mulheres Públicas*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

___ *As Mulheres e os silêncios da História*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PRADO JR., Caio

___ *A Revolução Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

RAGO, Margareth

___ “As mulheres na historiografia brasileira”. In: SILVA, Zélia Lopes (Org.). *Cultura Histórica em Debate*. São Paulo: UNESP, 1995.

___ “Epistemologia feminista, gênero e história”, in *Masculino Feminino Plural*. Org. Joana Maria Pedro e Miriam Pillar Grossi. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

___ “Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos”, in *Poéticas e políticas feministas*. Org. Cláudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

___ “Feminizar é preciso. Por uma cultura filógina”, *São Paulo em Perspectiva*, Revista da Fundação Seade, vol.15,n.3,jul-set 2001.

___ “Narcisismo, Sujeição e Estéticas da Existência”. In: *VERVE: Revista Semestral do NU-SOL - Núcleo de Sociabilidade Libertária - Programa de Estudos Pós-Graduandos em Ciências Sociais, PUC-SP*. Nº 9 (Maio de 2006).

___ “O efeito Foucault na historiografia brasileira”, In: *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*. São Paulo: USP, outubro de 1995.

___ *Anarquismo e feminismo no Brasil / A Audácia de Sonhar: Memória e subjetividade em Luce Fabbri*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2007.

___ *Foucault, História & Anarquismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

___ *Os Prazeres da Noite – prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

- RAGO, Margareth; BIAJOLI, Maria Clara Pivato
 ____ *Mueres Libres da Espanha: documentos da Revolução Espanhola*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2008.
- RAGO, Margareth; FUNARI, Pedro Paulo.
 ____ *Subjetividades Antigas e Modernas*. Annablume, 2008.
- RAGO, Margareth; GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira
 ____ *Narrar o passado, repensar a História*. Campinas, SP: Unicamp, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2000.
- RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.)
 ____ *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
 ____ *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- REIS, Daniel Aarão
 ____ *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- RIBEIRO, Lúcio; SANCHES, Pedro Alexandre
 ____ “Mulheres ficam marginalizadas”. In *Folha de São Paulo* (Caderno Ilustrada). São Paulo, 14 de maio de 2001.
- RICOEUR, Paul
 ____ *Teoria da Interpretação: O discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1976.
- RISÉRIO, Antonio
 ____ “Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- ROSZAK, Theodore. 1972. *A Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- SALOMÃO, Waly
 ____ Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SANT’ANNA, Denise Bernuzzi
 ____ “Transformações do corpo: controle de si e uso dos prazeres” in *Imagens de Foucault e Deleuze - ressonâncias nietzschianas*. Organização de Margareth Rago, Luiz B. Lacerda Orlandi e Alfredo Veiga-Neto. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
 ____ *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SCHÖPKE, Regina

____ *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.

SCOTT, Joan W.

____ *A Cidadã Paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2002.

____ “Fantasy Echo: História e a Construção da Identidade”, tradução de Fernanda Soares, in *Labrys, Estudos Feministas*. Brasília: Montreal: Paris: Estudos Feministas, nº 1-2., Julho/Dezembro de 2002 (<http://www.unb.br/ih/his/gefem>)

____ “Experiência” in *Falas de Gênero*. Organização de Alcione Leite da Silva, Mara Coelho de Souza Lago e Tânia Regina Oliveira Ramos. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

____ *Gender and the Politics of History*. Columbia University Press: New York, 1988.

____ “Preface a Gender and Politics of History”. In: *Cadernos Pagu*, nº. 3, Campinas: Unicamp, 1994.

SEGARRA, Marta; CARABÍ, Àngels (org.)

____ *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria Editorial, 2000.

SENNETT, Richard

____ *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SEVCENKO, Nicolau

____ “Configurando os Anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de

____ *A Canção no Tempo - 85 Anos de Músicas Brasileiras. Vol.1: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34, 1999.

____ *A Canção no Tempo - 85 Anos de Músicas Brasileiras. Vol.2: 1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 1999.

SHOWALTER, Elaine

____ (Ed.) *The New Feminist Criticism: essays on women, literature and theory*. London: Virago Press, 1986.

____ “Toward a Feminist Poetics” in *The New Feminist Criticism: Essays on women, literature and theory*. Edited by Elaine Showalter. London: Virago Press, 1986.

- SILVA, Walter
 ___ *Vou Te Contar: Histórias de Música Popular Brasileira*. São Paulo: Códex, 2002.
- SMITH, Bonnie G.
 ___ *Gênero e História: homens, mulheres e a prática histórica*. Bauru/SP: EDUSC, 2003.
- SPINARDI, Ledusha B. A.
 ___ *Exercícios de levitação*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
 ___ *Finesse e Fissura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SPINK, Mary Jane (org.)
 ___ *Práticas Discursivas e Produção de Sentidos no Cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez Editora, 1999.
- SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel
 ___ *Música: o Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense: 1983.
- STEIN, Gertrud
 ___ *A autobiografia de Alice B. Toklas*. Porto Alegre: LP&M, 2006.
- STEINEM, Gloria
 ___ *Memórias da Transgressão: momentos da história da mulher do século XX*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- STEVENS, Cristina M.T.; SWAIN, Tânia Navarro
 ___ *A Construção dos Corpos: perspectivas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.
- SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia e AZEVEDO, Carlito (Org.)
 ___ *Vozes femininas*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.
- SUTDART, Heloneida
 ___ *Mulher: objeto de cama e mesa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.
- SWAIN, Tania Navarro
 ___ “As Teorias da Carne: corpos sexuados, identidades nômades” in *Labrys, Estudos Feministas*, Nº 1-2, Brasília: Montreal: Paris - Julho/Dezembro de 2002 (<http://www.unb.br/ih/his/gefem>)
 ___ (Org.) *Feminismos: Teorias e Perspectivas: Revista da Pós-Graduação em História da UNB*, vol. 8, Nº 1-2. Brasília: UNB, 2000.
 (ORG.)
 ___ “Velha? Eu? Auto-retrato de uma feminista”. In: RAGO, Margareth;

- VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- TATIT, Luiz
 ___ *Análise Semiótica Através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
 ___ *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
 ___ *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- TELES, Maria Amélia de Almeida
 ___ *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- TELLES, Norma
 ___ “Em nome do amor: gótico feminino e masoquismo” Palestra proferida no encontro *Intervenções Feministas*, org. Margareth Rago. IFCH: Unicamp, 2008.
 ___ *Inscrições*. São Paulo: Nat Editorial, 2004.
 ___ *Ronda das Feiticeiras*. São Paulo: Nat Editorial, 2007
 ___ *Belas e Feras*. São Paulo: Nat Editorial, 2007
 ___ “Escritas, escritoras, escrituras”. In: Mary Del Priore (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001
- TODOROV, Tzvetan
 ___ *Teorias do Símbolo*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- VAZ, Toninho
 ___ *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- VELOSO, Caetano
 ___ *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
 ___ *O Mundo Não é Chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- VIANNA, Lúcia Helena
 ___ “Poética feminista – poética da memória” in *Poéticas e políticas feministas*. Organizado por Cláudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.
 ___ “Poética Feminista – Poética da Memória” in *Labrys Estudos Feministas*, nº 4, Brasília: Montreal: Paris - Agosto/Dezembro de 2003. (<http://www.unb.br/ih/his/gefem>).
 ___ “Poética feminista – poética da memória”. In: *Fazendo Gênero V: Feminismo como Política*. Florianópolis: UFSC, 8 a 11 de Outubro de 2002.

WISNIK, José Miguel

___ *O Som e o Sentido: Uma Outra História das Músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

___ *Sem Receita*. São Paulo: PubliFolha, 2004.

___ *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WOOLF, Virginia

___ *Orlando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

___ *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

___ "A room of one's own". In: *The Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Editions, 2007.

___ *Os três guinéus*. Lisboa: Veja, 1978.