

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO FEMININO NA CANÇÃO DE ANGELA RO RO

LARISSA SILVA FERNANDES DE ARAÚJO

Rio de Janeiro

2023

LARISSA SILVA FERNANDES DE ARAÚJO

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO FEMININO NA CANÇÃO DE ANGELA RO RO

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na Habilitação Português/Literaturas

Orientador: Prof. Dr. Eduardo dos Santos Coelho

RIO DE JANEIRO

2023

Araújo, Larissa Silva Fernandes de.

A representação do corpo feminino na canção de Angela Ro Ro/Larissa Silva Fernandes de Araújo. –

2022.

25f.

Orientador: Eduardo dos Santos Coelho

Monografia (graduação em Letras habilitação Português – Literaturas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f 24-25

1. Angela Ro Ro. 2. Corpo Feminino. 3. Representação. Canção Popular. I ARAÚJO, Larissa Silva Fernandes de. II - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2022 III . Título

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Eduardo Coelho, pelas aulas basilares, pelo olhar firme e terno às palavras e por ser um exemplo admirável de inteligência aliada à gentileza e humildade, artefato raro em nossa área.

À Martha Alkimin, pela disponibilidade, pela leitura atenta e generosa.

À minha mãe Geni e minha tia Neide, por absolutamente tudo. Por toda a dedicação, amor e educação ímpar de sempre. Nada disso seria nem um pouco perto do possível sem vocês.

À minha irmã Júlia, pelo nosso entretenimento gratuito e de qualidade, pelas histórias, piadas e risadas que são apenas nossas.

À minha avó Teresa (*in memoriam*) que, apesar de não ler nenhuma dessas palavras, existe viva e forte em todas elas.

À minha melhor amiga Beatriz, por sua doce sensibilidade para as coisas do mundo e pela amizade verdadeira.

À Maria Júlia por todo o carinho e afeto.

Às minhas amigas dessa caminhada e da vida: Laura, Yngrid, Maria Rita, que me receberam de braços e corações abertos.

À Michelle, Maria Clara e Júlia Tavares por me complementarem tanto, ainda que nas diferenças. Ao meu afilhado João Miguel, crionça linda do meu coração.

Às poetisas, cantoras e artistas que me encorajaram e me disseram, através de suas obras, o que nem eu mesma sabia que queria (e poderia) dizer.

À iniciativa Mulheres que Escrevem, pelo excelente trabalho, e por ser um portal diário que me proporcionou descobertas tão lindas, desde a mais tenra idade.

À Maitê, pela amizade, apoio e confiança; por me apresentar às poetisas e cantoras que hoje têm meu coração. Hoje uma delas guia todo esse texto.

À Clarice, farol das estrelas, pela maravilhosa surpresa nesse ano tão difícil, pelo apoio, amor e alegria inesgotáveis em me ajudar a refazer, com uma louvável paciência, todas as nossas rotas.

“A todos vocês,/ que amei e que amo,/ ícones guardados num coração-caverna,”

Agradeço profundamente. Este trabalho foi feito através de muitas mãos, muitas conversas, vulnerabilidades e descobertas. Que esse texto seja apenas mais uma breve contribuição para as pesquisas que virão.

RESUMO

A obra de Angela Ro Ro apresenta um repertório com doses fartas de sensibilidade, paixão, contestação e consciência. Irrompeu no mundo da canção popular trazendo novos pontos de vista e, elaborando um teor confessional aliado à propensão ao deboche, buscando ressignificar o espaço ocupado pelas mulheres brasileiras. Este trabalho pretende analisar como a representação do corpo feminino no cancionário autoral da cantora contribui para uma formação identitária e desloca a posição histórica da mulher-objeto para mulher-sujeito, levando em consideração os aspectos sócio-históricos e culturais vigentes. Tendo como base os estudos de representação, as questões relacionadas a gênero e, não obstante, o estudo da antropologia do som, o objetivo é observar como esses corpos são representados em duas canções do disco debutante *Angela Ro Ro* (1979), as faixas *Agito e uso* e *Balada da Arrasada*. Pretende-se verificar, também, como o corpo feminino caracteriza-se como um constructo histórico, social e cultural, multifacetado e que é produzido de maneiras diferentes no espaço e tempo.

Palavras-chave: Angela Ro Ro; Corpo feminino; Representação; Canção Popular

ABSTRACT

Angela Ro Ro's work presents a repertoire with generous doses of sensitivity, passion, contestation and conscience. She broke into the world of popular song, bringing new points of view and, developing a confessional content combined with a propensity for debauchery, she seeks to re-signify the space occupied by Brazilian women. This work intends to analyze how the representation of the female body in the authorial songbook of the singer contributes to an identity formation and shifts the historical position of woman-object to woman-subject, taking into account the current socio-historical and cultural aspects. Based on representation studies, issues related to gender and, nevertheless, the study of the anthropology of sound, the objective is to observe how these bodies are represented in two songs from the debut album Angela Ro Ro (1979), *Agito e uso* and *Balada da Arrasada*. It is also intended to verify how the female body is characterized as a historical, social and cultural construct, multifaceted and that is produced in different ways in space and time.

Keywords: Angela Ro Ro; Feminine body; Representation; Popular song

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. Algumas considerações sobre o corpo	
2. A questão da representação do corpo feminino	
3. O pulso musical, o pulso do corpo.....	
4. Angela Ro Ro, que tudo sente e faz	
4.1 “Agito e uso”	
4.2 “Balada da Arrasada”	
4.3 Ro Ro: dos anos 1970 aos anos 2010.....	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	

*Começar, assim, não por um continente, por um país ou
por uma casa, mas pela geografia mais próxima – o corpo*
Adrienne Rich

Quem tudo sentiu, disse e fez.
Angela Ro Ro

INTRODUÇÃO

Começo este texto retornando aos dizeres da epígrafe: “Começar assim, (...) pela geografia mais próxima – o corpo”. Tendo em mente estes célebres dizeres de Adrienne Rich, adentrei à poesia e à canção de forma involuntária, percebendo, no corpo, como recebia uma enxurrada de identificação e inspiração. Pelos sentidos do corpo e dentro de tudo aquilo que me compõe como indivíduo: raça, gênero, sexualidade e classe, passei a ler e perceber as músicas, meu primeiro contato mais próximo com a palavra. Ao longo do tempo, pude perceber como, em essência, o corpo e seus sentidos se entrelaçam e o que leio ou escuto ora possui reflexos imediatos, ora morosos. Existe, então, uma identificação com esses discursos, fortalecidos uma vez que dizem tudo aquilo que já gostaria de ter dito ou escutado. Essa identificação ocorre por diversos aspectos potencializadores dentro da sociedade, como a apresentação de temáticas que foram historicamente censuradas e sentenciadas. Temáticas que não deixam de constituir também uma identidade.

Dentro das artes e da literatura, diante de todas as suas complexidades, o corpo vem sendo um fio condutor forte de discussão na contemporaneidade, principalmente na escrita de autoria feminina. Para pensar essa questão, é preciso observar antes que existe uma infinidade de saberes e de conhecimentos a nos dizer o que é o corpo, seja a indústria, a mídia, a TV, todas essas instâncias estão, a todo momento, criando diversas representações. Os significados dessas representações são criados através da linguagem e estão envolvidos em relações de poder. Na música, não é diferente. Em tempos de reabertura política nos anos 1970, grandes cantoras brasileiras estreavam no mundo do disco, trazendo consigo discursos outrora subjugados, carregados de reivindicações e, principalmente, deslocando a mulher do lugar de objeto para um lugar de sujeito.

As grandes questões sensíveis que permeiam esse grupo como sexo, desejo, prazer, morte, depressão - anteriormente invisibilizadas e censuradas - passam a ganhar espaço, muito devido ao movimento feminista que trouxe novas perspectivas para pensar as problemáticas que envolvem as questões de gênero. Motivada pelas questões que envolvem corpo feminino e sua representação, bem como as problemáticas de gênero e, partindo de um corpus cujo formato é a canção popular, esta pesquisa objetiva analisar duas canções da obra da cantora e intérprete brasileira Angela Ro Ro, as faixas *Agito e uso* e *Balada da arrasada*, ambas presentes no primeiro disco da cantora na música brasileira, o álbum *Angela Ro Ro* (1979).

As letras e toda a organização das canções, para além de demonstrarem uma vasta sensibilidade, denunciam a realidade das mulheres durante os anos 1970, em busca de anunciar

a renovação, o rompimento das tradições e sua emancipação. Ao denunciarem, portanto, apontam também para um cenário estruturalmente marcado pelo poderio e soberania do gênero masculino em detrimento do feminino. Isso tudo para pensar o corpo feminino, então, como algo multifacetado e produzido de diversas formas ao longo do tempo e não algo estático e rígido, alheio às transformações sócio-históricas.

Para tanto, a pesquisa contou com as contribuições de Regina Dalcastagnè e seus estudos sobre a auto-representação de grupos marginalizados, bem como as discussões propostas pela crítica feminista Judith Butler, além das contribuições de Eurídice Figueiredo e outras autoras que se dedicaram a pensar questões voltadas à crítica feminista. Além disso, também para pensar os aspectos composicionais da obra, músicos como José Miguel Wisnik e Luiz Tatit colaboram com o arcabouço teórico, evidenciando as relações entre música e corpo e suas formulações de sentidos.

1. Algumas considerações sobre o corpo

Todas as ações, mesmo as mais desprezíveis, as mais imperceptíveis, interceptam a trama do corpo. Ele se mistura ao movimento das coisas do mundo e interpela a elas os seus sentidos. Dessa forma, não há outra alternativa senão experimentar o mundo e ser atravessado de maneira implacável por ele. E é no contato com esse mundo, repleto de significações, valores e convivências, que as identidades sociais vão sendo construídas. O indivíduo passa a constituir uma consciência de si através da experimentação de sua existência, do sentir e percebe, através dos seus sentidos e dessa consciência, as problemáticas, elaborando as questões que o meio emana. Portanto, ele é fruto de uma construção social, cultural e simbólica, e adquire sentido com o olhar cultural do sujeito. (LE BRETON, 2016). Assim como Breton, Sant'Anna (2006) também coloca uma perspectiva similar e ressalta que o corpo é sempre biocultural, ou seja, permeável às marcas da cultura. Nesse sentido, quando pensamos a produção literária, percebemos como ela é galgada pelo encontro de diversos corpos – aquele que escreve, o que é representado, o que lê – e todos esses grupos - organismos vivos dentro da dinâmica do mundo - apesar de sentirem todos os seus atravessamentos, remanejam as orientações sócio-históricas e culturais impostas de acordo com seus temperamentos e histórias de vida pessoais.

O corpo, então, devido a sua evidente e complexa constituição, ocupa uma das principais temáticas na escrita contemporânea. Inerentemente a ele, está atrelada a problemática da construção da identidade, o que o torna também ponto central de discussão em diversos ambientes e movimentos. Um deles é o feminismo, por exemplo. Esse corpo que não

é mais maquinário, nem instrumento que deve ser matematizado ganha outros vieses de representação e de crítica. Segundo Susan Bordo,

Na velha metáfora do “corpo político”, o estado da sociedade era imaginado como um corpo humano em que os diferentes órgãos e partes simbolizavam diferentes funções, necessidades e constituintes, forças, etc. (...) Para o feminismo o corpo é ele próprio uma entidade politicamente inscrita, sendo a sua fisiologia e morfologia moldada e marcada por práticas históricas de condicionamento e controle – desde o enfaixamento dos pés ao uso dos corpetes, à violação e ao espancamento, à heterossexualidade compulsiva, à esterilização forçada, à gravidez não desejada (...) ao tráfico explícito. (Bordo, 1993, pp. 188-189)

Essa entidade ganha agora outros vieses, ganha pluralidade. É importante, contudo, pensar que, em uma sociedade em que ainda operam relações coloniais de poder, muitos corpos são considerados a partir de uma perspectiva estereotipada e homogênea, renegando suas particularidades e características plurais, com múltiplos códigos. Nesse sentido, é fundamental considerar as diversas questões que permeiam o corpo, para além de gênero, questões voltadas à raça e etnicidade.

2. A questão da representação do corpo feminino

A questão da representação tem seu cerne inicialmente no pensamento de Platão, no livro *A república*, como a mimese, que diz respeito, grosso modo, à imitação do real nos textos literários. No texto de Platão, é exatamente a imitação que faz com que os poetas sejam expulsos da república, entretanto, com o passar do tempo, essa ideia de representação aos poucos vai se consolidando como uma questão fundamental para a literatura.

Durante muito tempo a crítica enalteceu textos que eram considerados puras representações da realidade, porém, a partir do século XX a crise da representação começa a se intensificar e diversos movimentos teóricos passam a propor a autonomia da literatura em relação à realidade. Isso não significa, porém, que a questão da representação tenha sido preterida dentro dos estudos sobre arte. No âmbito literário, por exemplo, entende-se hoje que “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo.” (COMPAGNON, 2014, p.123)

O que se percebe, no entanto, é que essa crise está amplamente ligada à crise do sujeito. As guerras, as lutas de minorias sociais e a consolidação do que muitos teóricos denominam de pós-modernismo evidenciam sujeitos sociais cada vez mais instáveis e ao mesmo tempo mais diversos. Terry Eagleton afirma que “um corpo mais heterogêneo de estudantes e

professores chegava à academia com uma formação que às vezes o punha em conflito com as normas consensuais de seu funcionamento.” (EAGLETON, 2006, p.330).

Sendo assim, pode-se perceber uma alteração na forma como certas classes de sujeitos são representadas nas artes. Este é o caso, portanto, das “mulheres” a partir de uma maior inserção de autoras no mercado editorial. Falamos de mercado editorial, porém, tais fatos não deixam de se estender às artes em seus mais variados formatos, sendo assim, pode-se ler a construção do aparato literário da canção também como forma influenciada por essas renovações.

De volta à questão das “mulheres”, aqui é importante pontuar, porém que, ao falarmos da categoria “mulheres”, entendemos sua amplitude e heterogeneidade, assim como apontam Judith Butler: “há o problema político que o feminismo encontra na suposição de que o termo mulher denote uma identidade comum.” (p.20)

e Regina Dalcastagné:

“Se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, por outro lado a vivência feminina não é uma.” (DALCASTAGNÈ, 2019, p.157)

Diante disso, é importante ressaltar, portanto, a importância da autoria feminina na questão da representação de “mulheres”, uma vez que as particularidades e atravessamentos experienciados por esse grupo fortalecem e criam novas possibilidades para emancipação e reposicionamento de corpos femininos, que não estão isentos de inscrições culturais. Como Elaine Showalter, acreditamos que: “a escrita das mulheres é um 'discurso de duas vozes' que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante.” (p.50)

Por fim, percebemos como a autoria feminina funde dois polos antagônicos mas que elabora e traz consigo percepções de mundo diversas, que dependem do acesso à voz (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 20). Dessa forma, a produção de significados é feita através da linguagem e esta implica em relações de poder. A autoria feminina, então, opera de forma reivindicadora e é capaz de alterar as perspectivas das figuras femininas retratadas, emancipando-as e tornando-as agentes de seus próprios caminhos.

3. O pulso música, o pulso do corpo

O som sempre teve um teor misterioso, em toda a sua efemeridade. Recebido por meio de um dos sentidos que usualmente é dominado pela visão e percepção, a audição, dentro da cultura ocidental, ele despertava interesse. Na contemporaneidade, passa a ser compreendido

em sua esfera física, quando surgem os estudos sobre as ondas sonoras e surgem outras perspectivas, que não sejam vagas e/ou limitadoras.

Quando falamos em música – e esta trata-se de uma breve observação – dificilmente podemos nos limitar a apenas um conjunto de sons reproduzidos em um espaço tempo determinado. Podemos dizer que possui uma estreita relação com imagem, som, movimento e, pode estar ligada a outras formas de expressão, como a dança, por exemplo. Ela está conectada a diversos aspectos sociais e culturais, está inserida em atividades sociais das mais diversas. Possui seu próprio código, sua própria linguagem e, principalmente, revela uma possível identidade. Dessa maneira, ela nos convida a senti-la em sua maior potência e, sendo também uma grande manifestante cultural, possui sua própria organização.

Impossível de ignorá-la, ela atravessa a sala gigantesca, a câmara secreta que é o nosso ouvido e, imediatamente, criamos nossas interpretações. É o que fala Wisnik, em relação ao som: “O som é essa vibração que se “transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de capta[r] e que o cérebro (...) interpreta, dando-lhe configurações e sentidos” (Wisnik, 1989, p.15). Essas interpretações permitem a identificação, ora imediata, ora vagarosa, e não deixa de revelar um pouco também rastros da nossa identidade, atravessando, inevitavelmente o corpo e seus sentidos.

Na obra de José Miguel Wisnik, *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*, vemos um estudo primoroso em relação a história do som e seus sentidos. No capítulo “Som, ruído e silêncio”, Wisnik esclarece a física por trás dos sons e apresenta a antropologia do som, que nada mais é, em termos básicos e nada aprofundados, do que pensar na aproximação entre o corpo e música, a pulsão do corpo e a pulsão das notas, da música. Corpo e música estariam ligados desde o seu primeiro pulso, desde suas partículas mínimas até como recebemos pelo nosso sentido, a audição.

É dentro dessa perspectiva que se baseiam as análises seguintes. O estudo da canção de Angela Ro Ro aqui jamais será apenas dotado de análises sobre a letra, mas, terá como ponto central, principalmente, perceber como os encontros de letra e melodia colaboram para construir o processo de representação do corpo feminino, foco deste trabalho.

As interpretações e os sentidos ocasionados pela interpelação entre som, letra, imagem, cultura e mundo são e serão sempre múltiplas, por isso, não buscamos esgotar as possibilidades de estudo sobre a canção da artista em questão, Angela Ro Ro, ou de qualquer outro grande nome, mas sim promover e abrir portas para novos caminhos e novos olhares. É importante destacar que este trabalho não pretende fazer uma análise com um viés antropológico e nem pensar nos estudos da música em sua complexidade, entretanto, consideramos fundamental as

elucubrações em relação às visões adotadas no que diz respeito ao encontro entre letra e melodia. O ponto fulcral é, justamente, a interdependência entre letra e melodia. É no núcleo dessa troca recíproca que se constrói a verdadeira identidade da canção (TATIT, 1996).

Portanto, com base nessa breve reflexão, procuraremos ler as canções de Ro Ro dando foco para o que é o núcleo deste estudo; as representações do corpo feminino, mas também levando em consideração as composições e os retratos culturais e sociais que, inevitavelmente, calcam cada verso, cada nota e reverberam em quem escuta. Resultado dessa integração são os sentidos provocados no corpo, a identificação ou não com aquilo que se escuta e, principalmente, a contribuição para a formação de uma identidade. A música, então, integra os sentidos e atua sobre “corpo e mente, consciente e inconsciente” (SCARCELLI, 2017, p. 159)

4. Angela Ro Ro, que tudo sente e faz

Debutando no cenário nacional nos anos 1979, Angela Maria Diniz Gonçalves, conhecida apenas como Angela Ro Ro e cuja raiz do apelido se dá na infância, devido a sua risada forte e grave, surge com seu primeiro disco, inteiramente autoral *Angela Ro Ro* (1979) sendo precursor de futuros discos que também viriam a marcar a sua carreira como o *Só nos resta viver* (1984).

Ro Ro sempre esteve no limiar da sociedade: no centro, uma mulher branca da classe média carioca. Nas margens, uma mulher assumidamente homossexual. Rejeitava, nesse sentido, termos socialmente mais aceitos e convenientes como “bissexual”, contrariando o estigma associado a homossexualidade, que existiam para eufemizar o que de fato é verdadeiro.

Na música, a cantora harmoniza diversos gêneros, fluindo entre “o desespero do blues, a atitude do rock, o suinge maroto do boogie e a melancolia dramática do samba-canção em obra que resiste ao tempo.”¹

É dentro desse cenário que se inscreve a autora da obra aqui em análise. Resgatando a epígrafe “quem tudo sentiu, disse e fez” do verso da canção *Não há cabeça*, Ro Ro não abriu mão de seus valores e ideais, tampouco da sua vontade de inscrever em suas canções as posições por vezes subjugadas das mulheres em sociedade. Buscou, pelo contrário, ressignificá-las. Nesse sentido, faz-se primordial uma análise mais profunda de duas canções que abalaram a canção popular brasileira da época e a consagraram como artista.

¹<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/05/06/discos-para-descobrir-em-casa-a-vida-e-mesmo-assim-angela-ro-ro-1984.ghtml>

4.1 *Agito e uso*

Precedida por uma canção embalada por um piano mais suave – a faixa *Me acalmo danando* –, a canção *Agito e uso* surge implacável com as notas de um piano estridente e veloz, conjugado com sopros e guitarras. A junção desses instrumentos remonta ao ritmo revolucionário do *rock*, que, neste caso, se encarrega de musicar uma mensagem repleta de insubmissão, com um ímpeto desinibido de desafiar convenções.

Já nos primeiros versos, a voz lírica ancorada pela figura de Angela Ro Ro, mulher, declaradamente lésbica e cantora estreada nos anos 70, apresenta-se colocando o “pé na porta”:

Sou uma moça sem recato
Desacato a autoridade e me dou mal
Sou o que resta da cidade
Respirando liberdade por igual

Fazendo uso do verbo *ser* no presente do modo indicativo – cujo papel é garantir um teor de continuidade a essa experiência do ser – ela não dá margem para dúvidas e se coloca, de maneira assertiva, como uma mulher que não atende a nenhum padrão normativo, sendo “uma moça sem recato”, fazendo uma apresentação pessoal. É válido observar o jogo entre as palavras, uma vez que “moça” possui uma carga semântica de teor mais dócil e até pueril, ao contrário do vocábulo “mulher”, que não é, propositadamente, o termo escolhido. Contudo, esse sentido é desarticulado com a qualidade mencionada em seguida “sem recato”, apontando para sinais de indecência e despudor. Nessa canção, ela desafia padrões e até a polícia, como no verso “Desacato a autoridade e me dou mal”, o que mostra a sua coragem em se impor contra aquilo que assola suas vivências enquanto mulher lésbica e cantora nos anos 70, o machismo.

A audácia e coragem de Ro Ro evocam uma presença evidente e austera de uma figura feminina, o que revela uma espécie de reposicionamento nas narrativas. Tal fato não significa, porém, a total exclusão da presença feminina na canção popular, ou até mesmo na Literatura Brasileira. De acordo com Dalcastagné:

O problema da representatividade não se resume, é claro, à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala.
(DALCASTAGNÉ, 2007, p.20)

Nesse sentido, a questão da representatividade em textos literários, por exemplo, não se qualifica pela total ausência de figuras femininas. Apesar de serem minorias em relação à

personagens, há uma presença expressiva nas narrativas. O que está em questão é, na realidade, a posição ocupada pelas mulheres nessas narrativas, comumente relegada ao nível de objeto e não de sujeito. Não é válido dizer que apenas obras de autoria feminina apresentam o discurso sobre as mulheres, porém, a autoria feminina é capaz, em sua maioria, de reposicionar o lugar ocupado pelas mulheres. O que Ro Ro faz nessa e em outras canções é justamente esse trabalho de reposicionamento, por vezes até com um teor radical, mas que objetiva, mesmo que às vezes de maneira automática, deslocar a figura da mulher para uma posição de agente, responsável por atuar e agir de acordo com os próprios princípios e vontades.

Esse reposicionamento é, de certa forma, ilustrado pelo que diz a pensadora Eurídice Figueiredo, em complementação a Dalcastagné:

"Enquanto os homens vem o corpo feminino de maneira euforizante - beleza, sensualidade, encanto -, as mulheres buscam expressar as vicissitudes do corpo que só elas conhecem, De um lado, um olhar que projeta uma imagem vista de fora, de outro, o corpo vivido e movido pelos afetos (...) algum nó foi desatado, as línguas se soltaram, as escritoras tornaram-se sujeitos de sua história e começaram a criar personagens que tentam, desesperadamente se tornar sujeitos de suas histórias. Uma nova tradição se forma." (FIGUEIREDO, 2020, p.96)

Embora as considerações de Figueiredo se embasem em obras literárias, tomamos liberdade para ler aspectos da canção através desse viés uma vez que, as “vicissitudes” da qual fala a pensadora, dizem respeito justamente a essa atitude reivindicatória, movida por vontades e sentimentos que não correspondem mais às formas alheias e externas de representação, sob a luz do olhar masculino.

Retornando aos versos. Toda a sua assertividade é, no entanto, desmantelada quando diz que “se deu mal”. Nesse verso, ela coloca que sua afronta foi minada porém não de uma forma lamuriosa, mas sim com um teor que beira à piada, revelando, na verdade, não se acovardar perante as supostas represálias e, além disso, lidando com a questão de uma forma propositalmente humorada.

Esses movimentos são claramente marcados pela força dos instrumentos mais pesados, com sons mais ruidosos, altos, junto com os mais leves, que não são harmônicos à primeira vista. Enquanto na faixa anterior surge uma voz que debulha-se numa balada melancólica por um amor não correspondido, nesse momento observamos uma expressão de empoderamento e rebeldia perante a autoridade. Ao longo da canção, as notas e acordes acompanham, num compasso caloroso e inquieto, o posicionamento claro e direto dessa figura. Este torna-se um ponto nevrálgico na canção à medida que o som vai acelerando; num ritmo roqueiro e dançante, o ouvinte é convidado a acompanhar esse discurso atônito, envolvente e de atitude, e, de alguma maneira, prestar atenção em seu discurso reivindicador.

Quando diz “Sou o que resta da cidade/ Respirando liberdade por igual”, evoca a memória de outras mulheres que sofreram com as imposições sociais estabelecidas. Penso que trata-se de mulheres devido a condição em que essa voz se apresenta e pelas características da figura por trás dela, a própria Angela e, além disso, por serem a parcela da população que possuiu, durante muito tempo, sua liberdade cerceada.

A mesma postura permanece e aparece, muitos anos depois, na faixa-título *Selvagem*, de 2017, em que não abre mão da sua polêmica perspicaz e traz, num blues com pitadas de rock, seu tom desafiante e atrevido e, não obstante, corajoso: “Sou livre e não adianta/ tentar me cortar a garganta/ selvagem, me sobra coragem/ pra traçar minha própria viagem”.

De volta à canção, nos versos seguintes, há uma sequência de verbos que apontam para um sentido de movimentação e alvoroço:

Viro, reviro, quebro e tusso
Apronto até ficar bem russo
Viro, reviro, quebro e tusso
Apronto até ficar bem russo
(RO RO, 1979)

Esse sentido é afirmado pela presença de significantes se desdobram em sentidos que fragmentam e bagunçam como o “virar” e “revirar”, o que causa prejuízos como o “quebro” e o verbo “tusso”, efeito de quem tem tosse, podendo indicar que o ruído motivado pela tosse foi intencional e provocativo, para chamar atenção. Em seguida, confirma: “Apronto até ficar bem russo”, evidenciando o seu impulso de desmoronar ou desmontar o que está estabelecido.

Em seguida, há uma nova movimentação na canção que aponta para uma face um tanto inesperada, levando em consideração o contexto da canção. Para além do seu viés destemido, há um outro lado que pode demonstrar uma face vulnerabilizada, mais frágil e que não está diluída de maneira indireta, nas labaredas de cada verso. Colocada de maneira afirmativa, ela diz:

Meu medo é minha coragem
De viver além da margem e não parar
De dar bandeira a vida inteira
Segurando meu cabresto sem frear

Medo e coragem normalmente são colocados como opostos. Num teor paradoxal, a voz afirma que seu medo, um estado emocional à princípio paralisante diante do perigo, é, na realidade, aquilo que a torna capaz de, com bravura, enfrentar os desafios e “viver além da margem”. Tomando como Angela Ro Ro a figura pela qual essa voz fala, pressupomos que esse viver além da margem associa-se com a possibilidade de viver a sua existência como

mulher e ainda, lésbica, por exemplo, e de fazer com que ela não seja calcada pela histórica imposição comportamental e opressora de papéis destinados às mulheres, na canção traduzida como a “margem” e não parar de buscar por uma vivência que contemple os seus ideais.

Além disso, a voz diz que seu medo é a coragem também de “não dar bandeira a vida inteira”, e essa expressão “dar bandeira” imediatamente acessa o acervo idiomático do ouvinte, uma vez que “dar bandeira” normalmente associa-se ao ato de deixar escapar vestígios de uma homossexualidade. Seu medo torna-se, então, justamente o que a impulsiona a assumir o que verdadeiramente compõe o seu ser e a não ceder às opressoras atribuições direcionadas a ela em relação a um contexto heteronormativo². Complementando esse verso, surge a oração seguinte “Segurando o meu cabresto sem frear”, cujo sentido pode parecer curioso e levemente contraditório. A polissemia do substantivo “cabresto” se desdobra em duas possibilidades, que, na realidade, acabam por se fundir: o próprio objeto material, um arreio de couro utilizado para prender o animal e, no seu sentido figurado, algo que controle, que subjuga e reprime. Ro Ro utiliza desses significados para metaforizar o aspecto coercitivo e de repressão. Porém, ao passo que faz uso da metáfora para apontar a esse sentido, caracteriza-o com um modo curioso: “sem frear”. Há uma contradição entre a função original do objeto, que se traduz em um sentido figurado ligado à coibição, com o modo como o “cabresto” será “segurado”, isto é, sem frear, sem se conter ou travar. A partir disso, percebemos como o jogo de palavras e seus significados também contribuem para a construção de uma posição emancipatória, uma vez que, a brincadeira com um termo cujo significado metafórico está associado às classes dominantes, nesse caso, homens brancos, surge como uma forma de ressignificá-la e reafirmar a sua posição.

É importante destacar que as mulheres da qual falamos são naturalmente brasileiras. Esse dado torna-se crucial à medida que pensamos no processo ditatorial do país, entre os anos de 1964 e 1985. Angela Ro Ro se lança no meio de todo este cenário. Contestadora do que vem, de modo piadista a chamar “dentadura”, Ro Ro buscou exílio na Europa durante sua tenra idade durante o regime ditatorial. O trecho da canção, nesse sentido, pode caracterizar-se como uma forma de tecer uma crítica indireta a esse momento histórico.

Ainda nesta estrofe, nesse momento, vemos um corpo que, apesar de seu destemor, não está eximido de sentir medo, e que revela, em alto e bom tom, todas as suas dúvidas e incertezas nas curvas de um discurso indômito: “Por dentro eu penso em quase tudo/ Será que mudo ou

² Entende-se como heteronormatividade “aquilo que é tomado como parâmetro de normalidade em relação à sexualidade, para designar como norma e como normal a atração e/ou o comportamento sexual entre indivíduos de sexos diferentes.”

não mudo”. Em um esquema de rimas alternadas, com uma repetição dessa dupla de versos, percebemos como existe um conflito interno que permeia os pensamentos dessa figura. A repetição pode representar a recorrência dessa dúvida, verificada a partir da expressão “Será que”, evidenciando também uma fissura existencial provocada, possivelmente, por uma retaliação sofrida devido a incisividade do seu discurso. Apesar da união de um deboche desinibido com o tom de manifesto, essa voz ainda se pergunta se vai pelo caminho correto ou se deve mudar o seu comportamento. A rapidez da melodia também corrobora com a rapidez desses pensamentos, que logo se esvaem, num tom acelerado, e retornam a um ponto de vista crítico em relação ao mundo e a sociedade:

O mundo, bola tão pequena
Que dá pena mais um filho eu esperar
E o jeito que eu conduzo a vida
Não é tido como forma popular
(RO RO, 1979)

Ao qualificar o mundo – cujo significante aponta para sentidos no campo do que é grande, estratosférico, plural, que acopla os seres – como algo pequeno, ela reafirma o seu posicionamento e, de forma atrevida, o inferioriza e objetifica, associando-o a uma bola, substantivo comum, trazendo à tona uma percepção de insignificância. É um mundo que, para ela, é penoso.

No segundo verso, a oração adjetiva que qualifica o vocábulo “mundo” soa de forma estranha ao ouvinte. A inversão da ordem sintática padrão causa um estranhamento e dificulta a realização de uma imagem. A falta de conjugação do verbo “esperar” propositada indica um trabalho com as palavras por vezes de difícil acesso e compreensão.

A estrofe é finalizada com uma afirmação consciente que, a forma como leva a vida, isto é, com ações transgressoras e contrárias aos padrões normativos, não é vista como uma forma “popular”. Popular aqui possui um sentido de algo que pertence ao povo, sendo assim, não leva a vida como a maioria das pessoas: não abre mão de seus valores para atender a uma norma.

Mais uma sequência de versos retoma a postura insubordinada, consciente de suas ações:

Mesmo sabendo que é abuso
Antes de ir, agito e uso
Mesmo sabendo que é abuso
Antes de ir, agito e uso (RO RO, 1979)

O vocábulo “abuso” pode se fracionar em dois polos: a consciência de que todas as suas atitudes teriam, aos olhos do que seria politicamente correto, um teor de ultraje e desaforo, ou, ao ler o verso a partir de um prisma sócio-histórico, pensar que a visão externa sobre o comportamento de uma mulher que torna-se sujeito de sua própria vida é que é um abuso. Apesar de perceber os diversos abusos, de ordem física, moral e/ou psicológica, observamos como é potente a intenção e tentativa de emancipação uma vez que “agita” e “usa”, verbos com um teor de excitação, que expressam a possibilidade de apropriar-se de algo. Porém, os sentidos atribuídos a eles não são esgotados.

A canção abre margem para o ouvinte refletir e participar ativamente de sua construção à medida que, nessa estrofe acima, uma das mais emblemáticas da canção, faz uso de dois verbos conjugados em primeira pessoa “agito” e “uso”, mas não o complementa, delegando ao ouvinte que cumpra esse papel, a partir do seu repertório sócio-cultural.

Perspicaz, no final, essa voz lança mão de versos que agem como uma justificativa de tudo o que foi colocado até então ao retornar a estrofe que abre a canção:

Pois sou uma moça sem recato
Desacato a autoridade e me dou mal
Sou o que resta da cidade
Respirando liberdade por igual (RO RO, 1979)

Isso é verificado pelo emprego do conector “pois” no início do verso que, neste caso, possui um significado explicativo, como se todas as suas atitudes e comportamentos fossem justificados pelo fato de ser uma moça que não preza pela decência, que luta por uma emancipação e faz da liberdade, uma condição primordial e inerente a sua vida e seu corpo, de modo que a “respira”, isto é, coloca-a como elemento operante no mecanismo básico de funcionamento do seu corpo, essencial para sobrevivência, o próprio ato de respirar.

4.1 Balada da Arrasada

Deixando a atmosfera de desacato e transgressões um pouco de lado, a terceira faixa, seguinte a *Agito e uso* decresce a temperatura, despista por um breve momento o seu humor irreverente e, numa junção entre um *blues* e *pop* surge uma das mais emblemáticas canções de sua obra cancionista, *Balada da Arrasada*. Com uma voz intrépida, Ro Ro começa a entoar os primeiros versos da canção e o ouvinte é automaticamente guiado a uma melancolia dramática, cujo caminho já é de se esperar. Já pelo título é possível imaginar os rumos da canção, uma vez que a famosa forma de “balada” possui um complemento mais do que honesto: “da arrasada”.

Espera-se, então, que a história a ser contada pertença a uma mulher que sofreu algum engano amoroso e que depositará seus lamentos, embalados pela união de átomos entre a *balada* e o *blues*.

A canção, cantada em terceira pessoa, apresenta a história de uma mulher que, dentro de suas lamúrias, possui sua história de uma desilusão amorosa contada por uma outra voz. Assim ela se inicia:

Entregou-se sem um zelo ao apelo de sorrir
Ofertou-se inteira e dócil a um fácil seduzir
Sem saber que o destino diz verdades ao mentir
Doce ilusão do amor
Doce ilusão (RO RO, 1979)

Em uma combinação de rimas curiosa, em que apenas os três primeiros versos rimam, a voz lírica começa contando o que já viria a ser um resultado dessa ilusão de amor: “Entregou-se sem um zelo ao apelo de sorrir”. Não mediu esforços e, “sem zelo”, sem cuidado, tendo como combustível o ardor da paixão, deixou-se enganar e “Ofertou-se inteira e dócil a um fácil seduzir”. A escolha do raro verbo “ofertar” exprime sua potência de significação dado que normalmente associa-se a “doação”, ou a algo ou alguém que oferta si ao outro, sem custos. Não obstante, “ofertou-se inteira”, subentendendo que não houve nenhum lapso de consciência ou dúvida e doou-se por completo à sedução de alguém. O saldo dessa entrega impulsionada pela paixão vem nos versos seguintes:

Sem saber que o destino diz verdades ao mentir
Doce ilusão do amor

Neste terceiro verso, encontramos novamente um jogo de palavras que brinca com os paradoxos, na medida em que une dois vocábulos antônimos. Quando diz que o destino “diz verdades ao mentir” confirma o engano e atribui novas significações para o vocábulo “destino”. Considerando que ele diz respeito ao que é determinado pelas leis naturais, ao que é imutável e converge numa sucessão inevitável de acontecimentos, todos eles seriam reais e verdadeiros. Porém, a expectativa de que ele dirá a verdade é quebrada à medida que coloca sua veia falaciosa segundo a voz lírica da canção. Dessa forma, insinua que esta mulher acreditou na confiabilidade do que (ou de quem), na verdade, pode alterar e arquitetar comportamentos e ações de acordo com o que seria conveniente.

Em seguida, uma série de adjetivos qualificam o estado dessa mulher com palavras que apontam para um estado de humilhação:

Arrasada, acabada, maltratada, torturada

Desprezada, liquidada, sem estrada pra fugir
Tenho pena da pequena que no amor foi se iludir
Tadinha dela
Tadinha dela

Há a escolha de adjetivos que, em seu estado figurado, apontam para uma noção mais dura e forte. Neste momento, durante o curso da melodia, Ro Ro, a cada adjetivo, pronuncia de modo mais alargado, e, quando chega nos adjetivos que, em seu sentido estrito são mais violentos – “maltratada, torturada” – , aumenta seu tom de voz, quase como um grito de lamento. A repetição dos sons provocados pelas terminações similares garante uma ênfase na dor e no sofrimento dessa mulher.

Chama atenção também um dos adjetivos, que pode ser lido como uma palavra fruto do campo semântico do dinheiro, das dívidas, o vocábulo “liquidada”. Dentre os principais sentidos da palavra, está que é algo já encerrado, que já foi pago. Nesse sentido, essa personagem que é apresentada encontra-se nas ruínas, já foi vencida. Todo esse cenário reforça o visível trabalho dedicado com as palavras de modo a buscar pelas melhores e mais certas possibilidades para expressar o que se quer. Essa característica é marcante na obra cancionista de Ro Ro.

Nesse momento da canção, a voz que narra a história se compadece, mas de uma forma não muito convencional: “Tenho pena da pequena que no amor foi se iludir/ Tadinha dela”. Ela diz que possui pena da “pequena”, o que já nos leva a crer que, aquele que conta história, de alguma maneira, entende ou acredita estar numa posição de superioridade, afinal, apenas meninas pequenas não possuem o amadurecimento necessário para driblar os danos e enganos da vida. Essa compaixão, no entanto, carrega em si um tom sarcástico quando diz “Tadinha dela” repetidas vezes. Isso é confirmado pelo ritmo da música, que torna-se mais alongado e o tom de voz de Ro Ro, mais baixo, acompanha quase como se estivesse sendo irônica.

Levando em consideração que a canção é cantada em terceira pessoa, devemos lembrar que a perspectiva está nas mãos alheias, do que é externo a essa mulher. A compaixão sarcástica da qual falamos anteriormente imbrica com este fato, posto que há sempre um olhar exterior à vida das mulheres, com as críticas e objeções já prontamente construídas para julgá-las. Isso nos faz perceber que, independente da atitude e do comportamento exercido por essa parcela da população, a probabilidade de serem alvo de julgamentos é exponencial. Na canção, o juízo de valor feito por quem narra vai de encontro a essa questão e comprova como, apesar de existir um cenário degradante, seja psíquica ou moralmente, na vida dessa mulher, ela não estará isenta de ser subjugada.

De volta à canção, na penúltima estrofe, a história ganha uma nova atmosfera. Até o momento a história era narrada a partir de uma perspectiva de olhar para o passado, como se tudo aquilo já tivesse acontecido. Agora, fazendo uso do tempo verbal presente, podemos perceber, pela voz de quem narra, a atual situação, por ora calamitosa dessa mulher:

Hoje vive biritada sem ter nem onde cair
Do Acapulco à calçada ou em frente ao Samir
Ela busca toda noite algo pra se divertir
Mas não encontra, não
Mas não encontra
(RO RO, 1979)

Percebemos, nesses versos, as consequências causadas por todo o seu sofrimento e como isso acaba por delinear o seu modo de vida. Se outrora tratava-se de uma “pequena”, “dócil”, agora vive “biritada”, isto é, alterada a generosas doses de embriaguez. A seleção lexical contribui para a construção de um cenário em queA presença do verbo “vive” que antecede o adjetivo nos leva a crer que esta condição é recorrente e tornou-se habitual, sendo uma forma encontrada para tentar lidar com os traumas herdados. Essa nova forma de vida, estimulada pelo álcool, ganha um espaço, as ruas de Copacabana, como menciona no verso a seguir: “Do Acapulco à calçada ou em frente ao Samir”. Este verso possui referência a dois locais importantes e decisivos para a interpretação da canção.

Em meados dos anos 1960, momento de eclosão dos espetáculos em que figuras masculinas se incorporavam a outro gênero, as famosas transformistas, começaram a surgir espaços que recebiam esses espetáculos em boates no Rio de Janeiro e, um dos espaços que as abrigava, era a *Galeria Alaska*, em Copacabana, conhecida como um dos maiores redutos gays da época. Há, indiretamente, uma menção a ele na canção. No verso “Do Acapulco à calçada ou em frente ao Samir”, há a referência a dois espaços importantes para a cena na época. Na estrofe, a figura biritada vive sem ter onde cair no caminho “do Acapulco”, que se refere ao Hotel Acapulco, e vai até o “Samir”, o qual se refere a um que localiza-se num raio próximo do hotel e, curiosamente, nos entornos da própria Galeria Alaska. Ro Ro, que era frequentadora assídua também da boemia carioca, alude a esses espaços não de maneira despropositada, mas sim com intenção de caracterizar o espaço em que essa mulher enganada, ao viver a sua dor, frequentava. Lugar este que possui um sentido fundamental para a interpretação da canção e também para a construção dessa figura que quer representar.

A presença do termo “birita” na obra de Ro Ro debutou no disco de 1979, mas a acompanhou durante muito tempo, tanto na vida profissional quanto pessoal. Nos anos 1980, no seu disco *Só nos resta viver*, um dos mais irreverentes também, ela escancara e nos

presenteia com a canção *Meu mal é a birita*. A cantora sempre teve um laço estreito com o álcool e a vida boêmia carioca durante a sua juventude. Sendo assim, em um imaginário romantizado dos compositores, a bebida e o cigarro, dentro do senso comum, tornavam-se companheiros no processo. Ela confirma sua proximidade com o álcool durante a juventude em uma entrevista ao jornal Folha de São Paulo em 2001. Ao ser questionada sobre a inspiração advinda da bebida, ela responde, dando, inclusive uma informação sobre a composição da canção aqui em análise:

Eu, de pileque, vivenciava a noite, pagava micos. Na ação do álcool, nunca escrevia, mas, no pós-ressaca, eu corria para o piano, para o violão e a dor que estivesse sentindo, ou a observação de alguma experiência que não havia sido minha, eu usava. Na música "A Balada da Arrasada" (de 79), a abalada não sou eu, era uma moça da turma da boêmia e ela se entupia de pílulas e vivia sempre à beira da morte.³

Segundo Ro Ro, a canção não fala sobre uma experiência vivida em sua vida, mas sim de outra pessoa que observou durante suas noites juvenis nas ruas do Rio de Janeiro. Esse fato, no entanto, não mina a possibilidade de entender a canção como uma forma de representar

De volta à canção, nos versos seguintes, fica evidente a decadência e a tragicidade da vida dessa mulher, uma vez que “Ela busca toda noite algo pra se divertir/ Mas não encontra, não”. Essa diversão, no entanto, é traduzida no entorpecimento e a canção nos guia até o ápice, no momento em que a humilhação e degradação passam a deteriorar e a desesperar seus pensamentos. É o que nos diz os versos da última estrofe:

Desespera dessa espera por alguém pra lhe ouvir
Sente um frio na costela e uma ânsia de sumir
Transa modelito forte, comprimidos pra dormir
E não acorda mais
E não acorda mais
E não acorda (RO RO, 1979)

A voz rouca entoia a agonia e o desespero de quem clama por ser ouvida. Nesse momento, a canção toma um rumo mais obscuro, apresentando, pela primeira vez, elementos que se associam com os sentidos do corpo dessa personagem, como o fato de ela sentir “um frio na costela” e “uma ânsia de sumir”. Essa relação entre sentir o frio e ansiar sumir criam uma imagem de desespero sem solução, apontando até para alguma possível questão de ordem psicológica.

As notas finais da canção, junto com os vocais, vão se esvaindo, como um degradê, sumindo lentamente, quase como se evaporassem e não de uma maneira abrupta, como se

³ “Angela Ro-Ro só sonha com boêmia” <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ribeirao/ri0604200121.htm>

davam os finais dos versos anteriores. A repetição dos versos “e não acorda mais”, juntamente com a marcação dos sons da canção – que são eloquentes inicialmente, mas que, nos três versos finais, ganham um teor mais arrastado no som, lento, grave –elaboram uma sensação de agonia dessa mulher, representada de tal maneira que, em seu desassossego e martírio, não vê outra alternativa senão fazer uso de entorpecentes como os “comprimidos pra dormir”.

A presença do termo “birita” na obra de Ro Ro debutou no disco de 1979, mas a acompanhou durante muito tempo, tanto na vida profissional quanto pessoal. Nos anos 1980, no seu disco *Só nos resta viver*, um dos mais irreverentes também, ela escancara e nos presenteia com a canção *Meu mal é a birita*. A cantora sempre teve um laço estreito com o álcool e a vida boêmia carioca durante a sua juventude. Sendo assim, em um imaginário romantizado dos compositores, a bebida e o cigarro, dentro do senso comum, tornavam-se companheiros no processo. Ela confirma sua proximidade com o álcool durante a juventude em uma entrevista ao jornal Folha de São Paulo em 2001. Ao ser questionada sobre a inspiração advinda da bebida, ela responde, dando, inclusive uma informação sobre a composição da canção aqui em análise:

Eu, de pileque, vivenciava a noite, pagava micos. Na ação do álcool, nunca escrevia, mas, no pós-ressaca, eu corria para o piano, para o violão e a dor que estivesse sentindo, ou a observação de alguma experiência que não havia sido minha, eu usava. Na música "A Balada da Arrasada" (de 79), a abalada não sou eu, era uma moça da turma da boêmia e ela se entupia de pílulas e vivia sempre à beira da morte.

Segundo Ro Ro, a canção não fala sobre uma experiência vivida em sua vida, mas sim de outra pessoa que observou durante suas noites juvenis nas ruas do Rio de Janeiro. Esse fato, no entanto, não mina a possibilidade de entender a canção como uma forma de representar as mulheres, ainda que nestas condições. Nesse caso, fazendo uso do discurso do outro e transformando-o em seu próprio, Ro Ro apresenta uma outra face do conjunto de comportamentos normalmente atribuídos às mulheres: um sofrimento consciente, rasgado e honesto.

Essa canção, embora apresente uma versão um pouco diferente do que vimos em *Agito e uso*, colabora com a inauguração também de um aspecto que, na canção popular brasileira, não se fazia tão eloquente. A representação de uma condição propositalmente rechaçada da mulher torna-se novidade, ao mesclar marcas de uma subjetividade com um posicionamento combativo.

Tomamos, novamente, como figura por trás dessa voz a própria Angela Ro Ro, que não deixa jamais de construir em suas composições um teor confessional, sem perder a veia autobiográfica. Dessa maneira, sendo ela uma das primeiras, senão a primeira cantora de

prestígio a se assumir publicamente como uma mulher lésbica, não podemos deixar de considerar suas vivências que, inerentemente, respigam em suas canções.

Ao passo que Ro Ro procura manter sua postura expressiva e contestatória, consciente de seus direitos e disposta a lutar pelo que acredita, não abre mão de demonstrar fraquezas, vulnerabilidades em detrimento de escondê-las e assimilá-las somente para si. Trata-se de uma figura que, abalada por diversas turbulências emocionais ao longo da vida, encontra nas composições uma forma de expor a uma face mais obscura, melancólica, seja sua ou de outrem, a qual normalmente tenta-se ocultar. Tão conectada é a sua vida com a obra que, alguns anos depois do lançamento do estreante *Angela Ro Ro* (1979), surgiu *Escândalo!* (1981), cujo título advém de uma manchete de jornal que, com uma foto de Ro Ro estampada embaixo do título, distribuía a notícia de seu conflito com a cantora Zizi Possi. Daí surgiu a composição, feita por Caetano Veloso, da canção que dá nome ao título: “Se ninguém tem dó/Ninguém entende nada/O grande escândalo sou eu aqui, só”. Conectada a sua vida pessoal ou não, há sempre alguma história a ser contada.

Dessa forma, por vezes entrelaçada com sua vida pessoal ou não, sua obra constitui um terreno fértil para explorar as representações de um sujeito feminino, levando em consideração o contexto sócio-histórico. Em *Balada da Arrasada*, o que seria um desabafo de lamúrias ou uma mera contestação às convenções vai ganhando uma conotação identitária.

4.3 Angela Ro Ro: dos anos 1970 aos anos 2010

Angela Ro Ro emplacou sua carreira durante os anos de 1979 em diante, sendo o disco aqui anteriormente mencionado apenas o ponto onde nasce o curso de um rio que se estenderá durante as décadas seguintes, até por volta de 1984. Desde 2006 sem lançar um trabalho inteiramente autoral, surge, em 2017, *Selvagem*, seu décimo trabalho de canções autorais, produzido pela gravadora Biscoito Fino, que acrescenta a sua obra onze novas doses de amor e paixão desvairados, unindo fortes doses de insubmissão.

Retomamos a observação feita mais acima, na canção *Agito e uso*, em que. Se em 1979, em sua mais tenra idade, Ro Ro já revelava uma veia transgressora e, como pôde se observar, tece em suas composições a possibilidade de reposicionar os espaços ocupados pelo corpo feminino, tal intenção não tornou-se degradada ao longo do tempo. Ao contrário, 30 anos após o lançamento de seu disco estreante, seu caráter polêmico e perspicaz ainda se faz presente, de forma ainda mais escrachada.

Indomável por natureza, *Selvagem* (2017) reafirma as atitudes contestatórias da cantora e sua sensibilidade rasgada em canções que vão do samba-canção ao *boogie* roqueiro. A faixa-título, *Selvagem*, convida o ouvinte a refletir sobre os princípios da voz lírica e, lendo como dona dessa voz a própria cantora, estes tornam-se amadurecidos pela idade mas não cessam de ecoar em seus discursos. Relembrando os versos já citados anteriormente:

Sou livre e não adianta
Tentar me cortar a garganta
Selvagem me sobra coragem
Pra traçar minha própria viagem

Fortemente conectada com seus valores e ideais que defendem as posições e direitos das mulheres, Ro Ro também inclui em seu repertório uma figura importante da luta pelos direitos das mulheres no Brasil. A canção nomeada *Maria da Penha* – como alusão a uma das principais líderes desse movimento, a brasileira Maria da Penha Maia Fernandes, que lutou bravamente pela condenação de seu agressor, fato que abalou a sociedade e acentuou a discussão sobre a questão da violência doméstica – busca abordar a temática da violência contra a mulher, num embalo ritmado pela cadência do samba, gênero que, usualmente, possui um apelo popular:

Maria da Penha
Venha, venha
Desce o morro pra ajudar, iá iá
Não cansei do meu amor, não
Mas cansei de apanhar, ô Maria

Nesse sentido, podemos observar como o seu viés subversivo e eloquente não perdeu a força ao longo dos anos e, com uma forma mais amadurecida, sem perder a essência, reivindica através de suas canções o lugar das mulheres e, principalmente, o seu próprio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações entre Angela Ro Ro e as questões sensíveis às mulheres sempre foram estreitas. Desde a juventude, a cantora não cessa em demonstrar um posicionamento crítico às convenções e aos padrões normativos da sociedade em suas canções. Nesse sentido, passa a representar nelas novas faces das mulheres, deslocando-as de uma posição de objeto para uma posição de sujeito de seus próprios caminhos.

Reiteramos, assim, o viés transgressor aliado à sensibilidade e vulnerabilidade presentes na obra de Angela Ro Ro. Suas canções surgem em um momento contraditório e complexo da realidade brasileira, e não por acaso. A partir da combinação entre letra e melodia, Ro Ro constrói um verdadeiro artefato de reivindicação e busca incessante pela liberdade de traçar os próprios caminhos.

Indomável, não se coloca como refém dos acontecimentos e, através de uma inteligência perspicaz associada a doses de paixão e amor, revela os diferentes tons de uma vivência feminina, desde o ato contestatório presente em *Agito e uso*, quanto à balada lamuriosa de *Balada da arrasada*. Nesse sentido, sua obra age como ponto fundamental para compreender essas multifaces, levando em consideração o contexto social, histórico e cultural vigente, que deixam marcas profundas e constituem a trama do corpo.

Isso tudo só se torna possível também devido a ressignificação da representação do corpo feminino. Tal processo torna-se necessário para que entraves históricos sejam superados e uma nova forma de representar o corpo, considerando diversos outros aspectos sócio-culturais e históricos, seja cada vez mais explorada. A ruptura com os parâmetros tradicionais da representação possibilitou o surgimento de novos espaços e possibilidades para a autoria feminina nas artes.

Dessa forma, sem procurar limitar ou esgotar o estudo sobre as canções de Angela Ro Ro, tampouco reduzi-la, este trabalho buscou analisar brevemente, a partir de duas canções que marcaram sua carreira, as novas representações do corpo feminino e obra e continua a produzir diversos significados e ressignificados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Luísa. *Do centro e da margem: Escrita do corpo em escrita de mulheres*. In: Cadernos de Literatura Comparada 8/9: Literaturas e Identidades, Orgs. Ana Luísa Amaral, Gonçalo Villas-Boas, Marinela Freitas, Rosa Maria Martelo. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2003. pp 105-120. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/23363/2/analuisaamaraldocentro000094798.pdf> . Acesso em: 29 nov. 2021

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez, 2005.

_____. *Uma voz ao sol: representação do discurso e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea*. In: Estudos de literatura contemporânea. nº 20. Brasília: Julho/ Agosto de 2002. p 33-77.

_____. *Literatura brasileira contemporânea – um território contestado*. Vinhedo: Editora Belo Horizonte, 2012.

_____. *A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea*. Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dezembro 2007

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2011.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

JULIÃO, R. B. *Canções de tela: as composições-paisagem de Adriana Calcanhotto*. Letras, [S. l.], v. 1, n. 63, p. 146–160, 2022. DOI: 10.5902/2176148568031. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/68031>. Acesso em: 13 jan. 2023.

LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios. Acesso em: 13 jan. 2023. , 2017

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e música*. Questões de uma Antropologia Sonora. REVISTA DE ANTROPOLOGIA, SÃO PAULO, USP, 2001, V. 44 nº 1.

POLESSO, Natalia. Borges. *Geografias lésbicas: literatura e gênero*. Revista Criação & Crítica, [S. l.], n. 20, p. 3-19, 2018. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i20p3-19. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/138653>. Acesso em: 10 jan. 2023.

RICH, Adrienne. *Notas para uma política da localização*. in Ana Gabriela Macedo (org.), *Gênero, identidade e desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, 15-35. Tradução de Maria José da Silva Gomes.

RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. *Artes de Acontecer: viados e travestis na Cidade do Rio de Janeiro, do Século XIX a 1980*. Revista Esboços, Florianópolis, v. 23, n. 35, p. 90-116, set. 2016

SANT'ANNA, Denise. *É possível realizar uma história do corpo?* In: SOARES, Carmen Lúcia (org.) *Corpo e história*. 3. ed. Campinas: Autores Associados, 2006. p. 03-23

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SOARES, Marta. *(Des)localizações: geografias do corpo na poesia de Adrienne Rich*.

STUART, Hall. *Cultura e Representação*. Tradução: William Oliveira e Daniel Miranda. Rio de Janeiro: PUC -Rio: Apicuri, 2016.

TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.