

Interfaces entre literatura, música e história: uma análise da intertextualidade na canção “Arrombou o cofre”, de Rita Lee

Luana da Silva COELHO¹
Helena Bonito Couto PEREIRA²

Resumo: A repressão ocorrida no período de Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), que culminou na criação da Divisão de Censura de Divisões Públicas (DCDP), órgão responsável por fiscalizar produções artísticas, ganha destaque na contemporaneidade ao serem expostos no Arquivo Nacional documentos contendo vetos e pareceres. Desse modo, o presente trabalho objetiva a análise do cenário político dos anos de 1980 na canção “Arrombou o cofre” (1983), de Rita Lee, identificando como a intertextualidade é um recurso que permite ressaltar a ironia, embasando a crítica. Por meio da pesquisa bibliográfica e documental, fundamenta-se a teoria em autores como Nitrini (2000), Samoyault (2008), Lima (2019), Bakhtin (1987) e Soerense (2011). Portanto, infere-se que por meio de uma linguagem que beira o riso e ironia da carnavalização, Rita Lee apresenta o intertexto político como forma de denunciar e desestabilizar a ordem hierárquica oficial.

Palavras-chave: Canção; Intertextualidade; Rita Lee.

Introdução

A sociedade brasileira vivia, nos anos 1980, os estertores da ditadura, que havia abandonado seu projeto inicial, o de reconduzir o país à democracia. Dessa forma, a movimentação social e cívica culminou com a transição para o regime democrático em 1985, após a campanha conhecida como “Diretas já”, que mobilizou todo o país. Apesar da censura e da repressão, a música brasileira alcançou enorme público, graças a compositores e intérpretes ousados, dentre os quais se destacou a figura ativa e desafiadora de Rita Lee.

Dessa forma, o objetivo deste texto é discutir as relações intertextuais presentes na canção “Arrombou o cofre”, com letra composta por Rita Lee e música por Roberto de Carvalho, lançada no álbum *Bombom*, de 1983, sob uma emblemática conjuntura de censura e vetos por conta da série de críticas realizadas nomeadamente a políticos do Governo Figueiredo (1979-1985).

Nas zonas fronteiriças entre Literatura, Música e História, encontra-se o gênero textual canção como uma forma de apreender, no molde poético e crítico, períodos e temáticas de considerável complexidade social, pois “o texto [...] situa-se na história e na

¹ Mestranda em Letras – Estudos Literários, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL/UFGA). E-mail: coelho.luana1@gmail.com.

² Doutora em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Professora visitante no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL/UFGA). E-mail: helenabonito.pereira@gmail.com.

sociedade. Estas, por sua vez, também constituem textos que o escritor lê e nas quais se insere ao reescrevê-las”. (Nitrini, 2000, p. 159).

Na esteira dos estudos bakhtinianos e de acordo com a intertextualidade, conceito criado por Kristeva (1969, p. 145 *apud* Samoyault, 2008, p. 16), considera-se que “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, logo, a relação dialógica entre texto e escritor, história e sociedade, constrói um prolífero campo para criações intertextuais. Isto é, “a intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica.” (Nitrini, 2000, p. 158). Segundo Perrone-Moisés (2016, p. 50):

[...] embora a intertextualidade seja um fenômeno verificável em qualquer época, ela se torna mais intensamente praticada no final do século XX. Podemos atribuir essa prática à falta de um centro de verdade religioso ou filosófico, à qual corresponde um sujeito descentrado, múltiplo e dialógico.

Inserida nesse espaço polifônico, a intertextualidade ora assume “[...] um tom melancólico [...], ora um tom irônico, lúdico, característico do estilo pós-moderno”. (Perrone-Moisés, 2016, p. 50). Desse modo, a intertextualidade não diz respeito somente à relação entre textos, mas à maneira pela qual essa relação introduz novas formas a partir das transformações dialógicas causadas, visto que “todo texto situa-se na junção de vários textos, dos quais ele é ao mesmo tempo a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade”. (Sollers, 1971, p. 75 *apud* Samoyault, 2008, p. 17). Corroborando tal perspectiva, Samoyault (2008, p. 16) expõe que

[...] relação, dinâmica, transformação, cruzamento, o movimento da língua descrito nessa definição implica uma concepção extensiva da intertextualidade. A palavra se carrega de suas significações, de seus usos e de seus empregos e os transporta no texto que deles se vale e os transforma em contato com outras palavras ou enunciados.

As relações intertextuais podem ocorrer de várias maneiras, seja pela referência, citação ou alusão, como podem ser exemplificadas na segunda estrofe do poema “Jogos Florais³”, de Antônio Carlos de Brito, conhecido como Cacaso.

II

Minha terra tem Palmares
memória cala-te já.
peço licença poética

³ CACASO. Jogos Florais. In: Moriconi, Italo (org). *Destino: poesia*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2016. Revista A Palavrada (ISSN 2358 0526), 26, jul-dez, p. 143-159, 2024 - 2ª edição

Belém capital Pará.

Bem, meus prezados senhores
 dado o avançado da hora
 errata e efeitos do vinho
 o poeta sai de fininho.

(será mesmo com 2 esses
 que se escreve paçarinho?)

O poema de Cacaso remete ironicamente à Canção do Exílio, “Minha terra tem palmeiras / Onde canta o sabiá”, de Gonçalves Dias. Trata-se de dois dos versos mais parodiados da literatura brasileira. Uma de suas versões mais conhecidas é o Canto de Regresso à Pátria, “Minha terra tem palmares / onde gorjeia o mar”, do poeta Oswald de Andrade, um dos componentes de um verdadeiro círculo de intertextos.

Em alusão ao período da ditadura militar, Cacaso recorre à ironia para criticar o Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL), que, substituindo os métodos freireanos abolidos pelo governo ditatorial, foi um programa de alfabetização de jovens e adultos, efetivamente implementado durante a gestão do paraense Jarbas Passarinho como ministro da Educação. O programa recebeu muitas críticas, sendo vinculado a uma alfabetização inadequada e ineficaz, priorizando apenas a certificação dos estudantes. Logo, a intertextualidade no poema reside no questionamento se com dois S se escreve “paçarinho”, em referência ao método de ensino falho e ao então ministro.

No álbum *Bombom* (1983), de Rita Lee e Roberto de Carvalho, a intertextualidade também pode ser encontrada de diversas formas, como na letra da canção “Pirarucu”, em que a referência volta-se para a já citada Canção do Exílio, além da alusão ao sincretismo religioso presente no Brasil: “Minha terra tem *planetas* / Onde canta o uirapuru / Tem morcego, borboletas / Tem santinho, tem vodu”. (Lee; Carvalho, 1983).

Com isso, percebe-se que a intertextualidade é um movimento dinâmico, que pode ocorrer em referência direta a um texto literário, a um filme, ou mesmo ao panorama político-social de determinado período histórico. Desse modo, partindo da noção ampla de texto proposto por Julia Kristeva, tornando-se “[...] sinônimo de ‘sistema de signos’, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos, sociais ou inconscientes”. (Nitrini, 2000, p. 161), o presente trabalho tem como objetivo analisar de que forma o cenário político brasileiro dos anos de 1980 constitui um aporte intertextual para a canção “Arrombou o Cofre”.

Para tanto, a metodologia utilizada foi a bibliográfica e documental. A primeira diz respeito à pesquisa de materiais elaborados e discutidos anteriormente, por meios como livros ou artigos. Por conseguinte, a pesquisa voltou-se para autores que refletem sobre o conceito e as ocorrências de manifestações intertextuais, como Nitrini (2000), Perrone-Moisés (2016) e Samoyault (2008); Lima (2019), que trabalha sobre a censura nas canções de Rita Lee, além do resgate das memórias da própria artista, por meio de sua autobiografia e entrevistas. E, por fim, Bakhtin (1987), Faraco (2009) e Soerense (2011) sobre as discussões acerca da carnavalização. Como referência documental, foram descobertos nos dossiês escaneados no site do Arquivo Nacional documentos que comprovam os vetos e trâmites das canções de Rita Lee na Divisão de Censura de Diversões Públicas. Os arquivos datados em 1983, foram atualizados pela última vez no sistema no ano de 2021.

Portanto, o presente artigo está dividido em duas seções: será primeiro apresentado o contexto da sucessão de vetos sobre a canção analisada e constante perseguição política contra Rita Lee e, posteriormente, analisar-se-á a intertextualidade na letra.

A saga de “Arrombou o cofre” e a perseguição da censura contra Rita Lee

“Arrombou o cofre”, originalmente intitulada “Arrombou a festa III”, é a terceira canção de Rita Lee que segue um constante movimento de intertextualidade. Em 1976 e 1979, respectivamente, a artista lançou “Arrombou a festa” e “Arrombou a festa II” - canções que partem da paródia de “Festa de arromba”, sucesso de Roberto e Erasmo Carlos no período da Jovem Guarda, e satirizam diversos nomes e outras canções da Música Popular Brasileira.

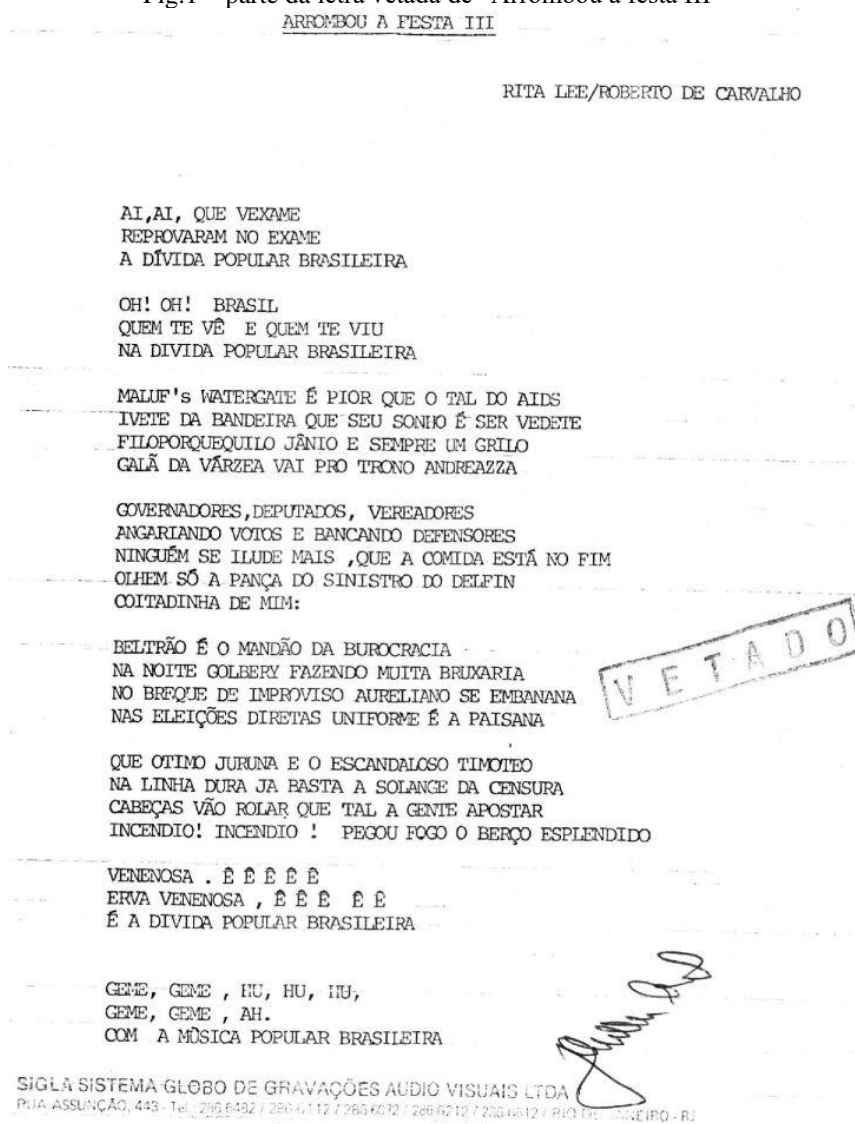
Em 1983, Lee mudou o ponto da crítica e direciona para a ditadura e os políticos brasileiros da época. A primeira versão da letra, ainda sob o título “Arrombou a festa III”, foi vetada pela Divisão De Censura De Diversões Públicas (DCDP), órgão responsável por fiscalizar diversas áreas artísticas e midiáticas.

Em documento datado em 09 de setembro de 1983, o SIGLA - Sistema Globo de Gravações Audiovisuais - enviou duas canções de autoria de Rita Lee e Roberto de Carvalho, intituladas “Outro Mundo” e “Arrombou a festa III”, com finalidade de solicitar a liberação para gravação e radiodifusão. A primeira letra foi aprovada, apesar da constatação de teor sexual, suavizada, todavia, pelo aspecto poético.

A segunda não teve a mesma sorte e foi vetada, como relatado no parecer n° 4943/83: “A letra musical “Arrombou a festa III” de autoria de Rita Lee e Roberto de Carvalho

apresenta todo um contexto crítico que denigre imagens de nossas autoridades vigentes. [...] Somos pela sua não liberação”. (Arquivo Nacional, 1983, p. 09).

Fig.1 – parte da letra vetada de “Arrombou a festa III”



Fonte: <https://sian.an.gov.br/>

No parecer nº 4944/83, de 22 de setembro, consta que a letra referida “[...] em tom de deboche, tece críticas à situação política e econômica brasileira, além de dirigir ataques ofensivos e nominais a autoridades constituídas. Pelo que sugerimos o veto da composição

[...]”. (Arquivo Nacional, 1983, p. 10). O parecer nº4945/83, em sintonia com os demais, acrescentou que a letra insinuava “[...] mudanças governamentais, denegrindo frontalmente a imagem do País” (Arquivo Nacional, 1983, p. 11). Por fim, em 27 de setembro, a canção foi vetada pela chefia do órgão.

Além das menções aos políticos do Governo Figueiredo, a primeira versão da letra fazia referência ao vírus HIV, que causava alvoroço durante os anos de 1980, vinculava o Caso Lutfalla ao Caso Watergate. O primeiro deles foi o escândalo da descoberta da corrupção promovida por familiares de Paulo Maluf, ao passo que o outro escândalo político de corrupção culminou na renúncia do presidente estadunidense Richard Nixon. Além disso, a letra ironizava o já citado Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL), ao lado do contexto de crise financeira que assolava o país: “Ai, ai, que vexame / Reprovaram no exame / A dívida popular brasileira”. (Lee; Carvalho, 1983).

Quase ao final da letra, há uma intertextualidade com a famosa canção “Erva Venenosa”, de 1965, do grupo Golden Boys, que décadas depois viria a ser regrava por Rita Lee: “Venenosa, ê ê ê ê / Erva Venenosa, ê ê ê ê / É a dívida popular brasileira”. (Lee; Carvalho, 1983).

Em 04 de outubro o SIGLA, como representante legal de Lee e Carvalho, recorreu e enviou uma letra modificada pelo casal e com um novo título: “Arrombou o cofre”.

Fig.2 – o envio da letra modificada sob o título “Arrombou o cofre”



ARFOMBOU O COFRE

(Rita Lee/Roberto de Carvalho)

Oh! Oh! Brasil
 Quem te vê e quem te viu
 Pra frente, pra frente que até caiu
 Chega dêsse nhêm, nhêm
 Bye bye Brazil's vintêm
 Moratória é a moral da História

Maluf se cala mas a Luftfalla
 Ivete dá bandeira que seu sonho é ser vedete
 Filoporquequilo Jânio é sempre o mesmo grilo
 Galã de várzea vai pro trono Andreezza

Governadores, deputados, vereadores
 Saqueando bancos e bancando defensores
 Ninguém se ilude mais que a comida está no fim
 Olhem só a pança do sinistro Delfin
 (Tã cheia de cupim)

Beltrão é o mandão da nossa burrocracia
 Na moita Goubery fazendo muita bruxaria
 No breque de improviso Aureliano se embanana
 Nas eleições diretas uniforme é a paisana

Que ótimo Juruna e o escandaloso Timóteo
 Na linha dura basta a Solange da censura
 Cabeças vão rolar que tal a gente apostar
 Incêndio! Incêndio! Incêndio! Pegou fogo o bêrço esplêndido.

Fonte: <https://sian.an.gov.br/>

O recurso foi indeferido, baseado nas mesmas alegações dos pareceres anteriores e o SIGLA novamente solicitou a liberação, sem sucesso. Em 11 de outubro, quase um mês após o primeiro pedido de liberação, o último veredito era pela não liberação da canção, visto que segundo os censores, o novo título e modificações na letra não mudaram o contexto, tratando-se de “[...] composição contendo críticas de cunho político que descambam para o insulto de personalidades públicas como suas excelências os deputados Ivete Vargas e Paulo Maluf, Ministros Beltrão, Mário Andreezza, e Delfim Neto, do General Golbery do Couto e Silva, do Vice-Presidente Aureliano Chaves e dos senhores Jânio [sic] Quadros e Solange”. (Arquivo Nacional, 1983, p. 20).

Todavia, a perseguição da censura era algo antigo na carreira de Rita Lee. Em documentos confidenciais, ainda da década de 1960, quando Lee era uma artista iniciante no trio Os Mutantes, constam pedidos sobre os antecedentes da artista. Em 1976, no início da gravidez do primeiro filho, foi presa sob controversa alegação de porte de drogas. A partir dos

anos de 1980, quando estourou Brasil afora com composições que focalizavam o tabu do prazer sexual feminino, intensificaram-se os vetos, como explana o jornalista Guilherme Samora no “Dossiê Rita Perigosa”, presente na obra *favoRita*: “Rita - cujo levantamento publicado em 1985 a colocava como a artista mais proibida da época - tem o nome citado em pelo menos 250 documentos. [...] Nem mesmo seus shows e suas aparições na TV escapavam do crivo”. (Lee, 2018, p. 48). Mais adiante, o jornalista destaca uma série de vocábulos que os censores utilizavam para caracterizar a artista e suas letras: “Rebelde, hippie, crítica, inadequada, perigosa, incitadora à rebelião popular, contrária aos bons costumes, de linguajar vulgar, maliciosa e deseducativa, imprópria ao povo, debochada... [...]”. (Lee, 2018, p. 48).

Em sua primeira autobiografia, no capítulo intitulado “Dona Solange”, em referência à Solange Hernandez, que chefiava o órgão de censura e durante anos foi a grande responsável pelos vetos, Lee reflete sua situação nesse período:

Já era difícil lutar contra minha própria preguiça de ter que comparecer pessoalmente à sala de dona Solange driblar seus brancalhões da censura. Eram aqueles debiloides que julgavam se as atividades artísticas continham “mensagens subliminares”. Lembro da primeira vez que fui chamada a explicar o significado obscuro da palavra “arco-íris” numa letra de música que eu pretendia gravar. (Lee, 2016, p. 145-146).

Surpreendentemente, como levanta a análise de Lima (2019) sobre as letras censuradas de Lee, “apesar da oxigenação da redemocracia, as canções de Rita Lee ainda teriam que esperar quase até o final da década de 80 para não serem mais vetadas”. (Lima, 2019, p. 98). Faz-se relevante, então, destacar Rita Lee como mulher e letrista nesse contexto, discorrendo sobre os diversos conflitos que o gênero feminino enfrenta perante a sociedade ainda patriarcal. Lee, não à toa conquistou o título de “Rainha do Rock brasileiro”, alicerçou sua carreira em um gênero musical predominantemente masculino e, conseqüentemente, teve que confrontar o machismo recorrente: “Há uma perspectiva de masculinidade associada ao ritmo, que o rock de Rita interroga, no momento em que, atuando como compositora, assume uma dicção destoante do esperado para uma “letra feminina””. (Lima, 2019, p. 78).

Como a artista lembrou em entrevista à revista *Marie Claire*, em 2013: “No meu tempo, tinha de ter pau para ser roqueira. Tinha de ter culhão para fazer rock. E a mulherada está conquistando cada vez mais espaço. Mas é muito recente. Ainda existe uma luta pela igualdade em vários aspectos”. (Lee, 2013, n.p). Durante a entrevista supracitada, em outro momento, Lee comenta as diferentes reações relacionadas a atitudes, a depender do gênero:

MC Considera-se mais cobrada por ser mulher?

RL Claro! Se fosse um homem lá naquele show de Aracaju (onde, no começo de 2012, Rita, do palco, chamou a atenção de policiais que abordavam seus fãs e acabou sendo levada à delegacia) não teria acontecido tudo aquilo. Homem, quando enfrenta qualquer coisa, é cabra-macho, corajoso. Mulher é a louca. (Lee, 2013, n.p)

Como letrista nesse meio, Lee conquistou outro título: a de compositora mais censurada durante o período da ditadura militar no Brasil. Tal fato pode gerar uma certa controvérsia, pois durante as primeiras décadas de carreira, Rita Lee era considerada pelos críticos musicais uma artista alienada, posto que além de trabalhar com um gênero musical estrangeiro, também não fazia parte do grupo de artistas da Música Popular Brasileira que compunha letras consideradas abertamente politizadas. A artista, inclusive, reflete em sua segunda autobiografia sobre sua relação com a censura:

[...] Fui saber pelo Gui [o jornalista Guilherme Samora] poucos anos atrás que sou a artista brasileira campeã de músicas censuradas na época da ditadura. Eu crente que fosse Chico Buarque. Para os milicos, eu era uma *persona non grata* porque ia contra os bons costumes da família tradicional brasileira. Fico lisonjeada de ter essa marca no meu currículo. Além disso, meu nome aparecia na lista de “pessoas de interesse” da ditadura, bem pertinho do de Elza Soares. Tenho a impressão de que me enxergavam como uma mulher perigosa que atentava contra o pudor exasperado do patriarcado. (Lee, 2023, p. 120)

O que muitos não percebiam na época (ou queriam encobrir) é que, na verdade, a postura política da cantora, encoberta por aspectos da carnavalização, consolidava-se através de suas letras, mostrando a visão feminina de mundo, focando de forma ativa a primeira pessoa feminina em temas considerados tabus, como o prazer sexual, menstruação e menopausa. Além de sempre referenciar mulheres que marcaram a luta contra o conservadorismo e patriarcado, como Elvira Pagã, Luz del Fuego, Pagu e Leila Diniz. Desse modo:

Não é de se estranhar que Rita Lee tenha sido a compositora mais censurada do Brasil, e não somente a da década de 80. Campeã de vendagens e com a carreira originada no rock, veio se destacando como uma espécie de símbolo da liberdade, tanto em termos de posturas (vestir-se de noiva grávida e escandalizar a família que usava longo e plumas nos Festivais), quanto de pioneirismos (integrar um grupo com dois rapazes e depois estar à frente de uma banda masculina de rock). (Lima, 2019, p. 24).

Antes mesmo da polêmica em torno de “Arrombou o cofre”, a artista vinha desde o início da década de 1980 apresentando críticas ao período político da época em composições que passaram despercebidas pela censura, como “João Ninguém”, do álbum *Rita Lee* (1980), que fazia uma velada referência ao presidente João Figueiredo, e “Vote em Mim”, do álbum

Rita Lee e Roberto de Carvalho (1982). Nesta última canção, Lee encarnava uma candidata política que prometia o prazer e alegria ao povo, mesclando seu humor típico com referências sexuais que encobriam o real foco: a ditadura militar. Ao final, com um efeito sonoro do som sendo interrompido, em tom de discurso, a cantora faz um jogo de palavras com a expressão “Abaixo a repressão”, marco do Movimento Estudantil: “Senhoras e senhores, eu sei que todos nós queremos o melhor. E para o bem do povo e felicidade geral da nação, vote em mim! Muito obrigado, obrigado - políticos, trabalhadores, estudantes, operários, donas de casa, funcionário público. Abaixo a depressão! Eu disse “D” de depressão” (Carvalho; Lee; Neves, 1982).

O que o veto não escondeu: o contexto político em “Arrombou o cofre”

Oh! Oh! Brasil
 Quem te vê e quem te viu
 Pra frente, pra frente que até caiu
 Chega desse Nhém, Nhém, Nhém
 Bye Bye Brazil's vintém
 Moratória é a moral da história (Lee; Carvalho, 1983)

Na primeira estrofe da letra é possível identificar referências que perpassam diversos meios artísticos, como a canção, literatura e cinema brasileiro. No verso “Pra frente, pra frente que até caiu”, além da crítica ao cenário político que prometia avanços inexistentes, remete à canção “Pra frente Brasil”, música-tema da Seleção Brasileira na Copa do Mundo de 1970, que no clima ufanista entoava: “Todos juntos vamos / Pra frente Brasil, Brasil / Salve a Seleção”.

A referência à literatura se dá no verso seguinte “Chega desse Nhém, Nhém, Nhém”, semelhante ao poema infantil “A Língua do Nhem”, da autora Cecília Meireles, publicado em 1964 na coletânea *Ou Isto ou Aquilo*, que relata o comportamento de uma idosa que não tem companhia para conversar e apenas os animais acompanhavam a tal língua do nhem-nhem-nhem.

O filme *Bye Bye Brasil* (1979), dirigido por Carlos Diegues, é referenciado no quinto verso. Considerado um dos longas-metragens mais importantes da época e atualmente incluído na lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos, realizada pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), o enredo de *Bye Bye Brasil* retrata a saga de artistas que cruzam a rodovia Transamazônica, percorrendo o Brasil em busca de lugares que ainda não possuem acesso à televisão para realizar seus espetáculos, trazendo uma

reflexão sobre as mudanças sociais, culturais, artísticas e políticas em um período de transição.

Para compreender o último verso da primeira estrofe, “Moratória é a moral da história”, faz-se relevante um breve retorno ao governo do presidente da época, João Figueiredo, marcado por uma persistente crise econômica, com altas taxas de juros, crise do petróleo, estouro da inflação e gigantesco endividamento externo, que levou a gestão de Figueiredo a recorrer ao Fundo Monetário Internacional (FMI). Todavia, a crise na década de 1980 atingia diversos países da América Latina, sendo maior a exposição após o México anunciar moratória em 1982. Não por acaso, muitos dos países vizinhos, como Argentina, Chile, Bolívia, dentre outros haviam implantado ditaduras militares com apoio explícito do governo norte-americano. Apesar da situação em que o Brasil se encontrava, apenas no governo Sarney, em 1987, foi requerida oficialmente a moratória.

Maluf se cala mas a Luftfalla
 Ivete dá bandeira que seu sonho é ser vedete
 Filoporquequilo Jânio é sempre o mesmo grilo
 Galã da várzea vai pro trono Andreazza (Lee; Carvalho, 1983)

O segundo verso da segunda estrofe explicita menções a políticos em exercício na época, como Ivete Vargas, deputada federal, e Mário Andreazza, ministro do Interior do governo Figueiredo. O terceiro verso, “Filoporquequilo Jânio é sempre o mesmo grilo”, refere-se a uma famosa resposta atribuída ao ex-presidente Jânio Quadros. Em 1961, quando renunciou ao cargo, Quadros teria respondido que o motivo seria “fi-lo porque qui-lo”, ou seja, simplesmente “fiz porque quis”.

Porém, a mais grave referência política encontrada nessa estrofe, corresponde ao Caso Luftfalla e acusações de corrupção contra Paulo Maluf:

[...] Dois anos antes de assumir o Estado, em 1979, ele foi acusado de corrupção no caso conhecido como Luftfalla – empresa têxtil de sua mulher, Sylvia, que recebeu empréstimos do BNDE (Banco Nacional de Desenvolvimento) quando estava em processo de falência. As denúncias envolviam também o ministro do Planejamento Reis Velloso, que negou as irregularidades, e terminou sem punições. (Freire, 2015, n.p)

O caso é citado no último parecer da DCDP dando veto à canção, em defesa do político: “Constata-se também o comparecimento de calúnia nas referências ao Deputado Maluf, ligando-o ao caso Luftfalla, do qual nada resultou de apurado como crime”. (Arquivo Nacional, 1983, p. 20).

Governadores, Deputados, Vereadores
 Saqueando bancos e bancando defensores
 Ninguém se ilude mais que a comida está no fim
 Olhem só a pança do sinistro Delfim
 Tá cheia de cupim (Lee; Carvalho, 1983)

Na terceira estrofe, além da referência ao ministro da Secretaria do Planejamento, Delfim Netto, a crítica volta ao contexto de crise que o Brasil estava passando, focalizando a temática da corrupção. Na análise feita pelos censores, tal trecho não passou despercebido: “Também, há calúnias disseminadas contra Governadores, deputados e vereadores quando os transforma em possíveis assaltantes de bancos [...]” (Arquivo Nacional, 1983, p. 21).

Beltrão é o mandão da nossa burrocracia
 Na moita Golbery fazendo muita bruxaria
 No breque de improviso Aureliano se embanana
 Nas eleições diretas o uniforme é à paisana (Lee; Carvalho, 1983)

Na penúltima estrofe, verifica-se menção ao vice-presidente civil Aureliano Chaves, praticamente uma figura decorativa sem voz; e a Hélio Beltrão, ministro da Previdência Social e primeiro nomeado como ministro da Desburocratização, secretaria que visava amenizar o impacto da estrutura burocrática nas esferas econômicas e sociais, logo, a ironia na letra pelo uso do termo “burrocracia”.

Outro citado é o general Golbery do Couto e Silva, ministro-chefe do Gabinete Civil que, devido aos seus métodos de articulação e teoria política, recebeu uma série de apelidos como “O Bruxo”, “Mago da Abertura” e “O Feiticeiro”.

O irônico último verso, “Nas eleições diretas o uniforme é à paisana”, alude ao movimento consagrado como “Diretas Já”, que visava o retorno das eleições diretas para presidente, desafiando o sistema imposto pela ditadura militar.

Que ótimo Juruna e o escandaloso Timóteo
 Na linha dura basta a Solange da censura
 Cabeças vão rolar que tal a gente apostar?
 Incêndio! Incêndio! Incêndio! Pegou fogo o berço esplêndido (Lee; Carvalho, 1983)

Na última estrofe da canção, o “Que ótimo Juruna” é menção a Mário Juruna, deputado federal e líder indígena, que lutava pelo reconhecimento das pautas dos povos originários. Outro deputado federal citado é Agnaldo Timóteo, que teve uma campanha

conhecida por sua grande exposição e atração pela imprensa e eleitorado. A referência a Solange Hernandez, como célebre nome da DCDP, também não poderia faltar.

Por fim, os últimos versos da letra, “Cabeças vão rolar que tal a gente apostar? Incêndio! Incêndio! Incêndio! Pegou fogo o berço esplêndido”, causaram espanto nos censores, concluindo que havia uma “[...] nítida incitação à rebelião popular, [...] constituindo infração à Lei de Segurança Nacional.” (Arquivo Nacional, 1983, p. 21). Não passa despercebida a referência ao “berço esplêndido”, retomando o Hino Nacional que foi intensamente valorizado no período, em ações governamentais de um patriotismo sem autenticidade nem profundidade.

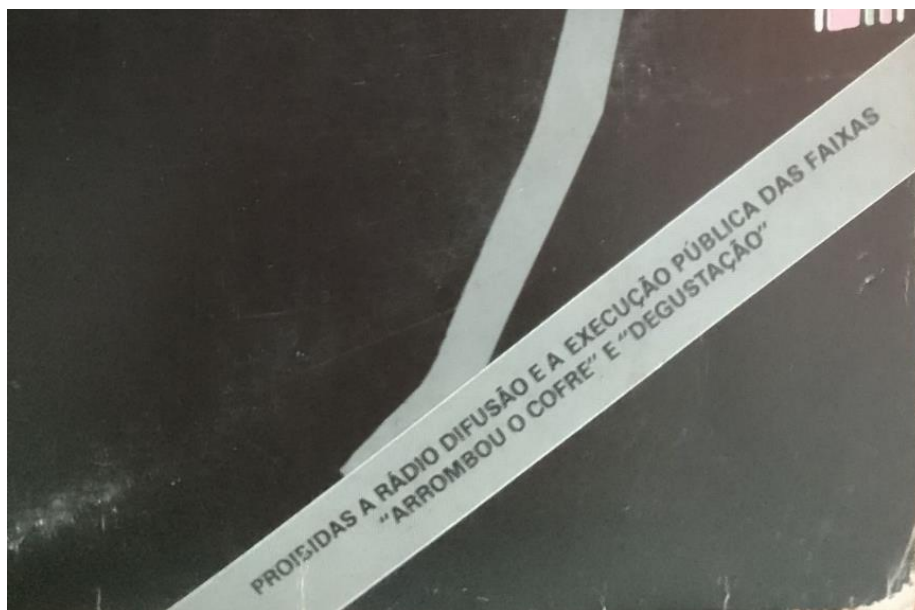
Por conseguinte, sobre a exposta letra, em 13 de outubro de 1983, de acordo com as decisões da reunião do Conselho Superior de Censura, foram publicados dezessete pareceres finais, incluindo manter o veto da DCDP sobre as músicas “Degustação” e “Arrombou o cofre”, ambas de Lee e Carvalho. Entretanto, mesmo com o veto, o casal decidiu incluir as duas canções no álbum *Bombom*, lançado no final de 1983, como expõe Lima (2019):

Em 1983, no mesmo momento em que surgia a campanha das Diretas Já, promovida pelo jovem deputado Dante de Oliveira, a compositora teve, do disco *Bombom*, seis músicas barradas e, das liberadas, duas proibidas de serem executadas na rádio e na televisão, o álbum só podia ser vendido a maiores de 18 anos e, mesmo assim, lacrado. (Lima, 2019, p. 68).

Lee relembra o episódio em sua autobiografia, destacando a perseguição que enfrentava:

O disco prontinho para o lançamento e o censor que substituiu dona Solange, para evitar maiores dores de cabeça, exigiu que já constasse na capa a advertência “Proibido para menores de dezoito anos”. Não bastando isso, na primeira leva os vinis vinham com duas faixas literalmente riscadas a gilete, “Arrombou o cofre” e “Degustação”. Quanta *delicatessen*. Aquela perseguição broxante já beirava uma chatice insustentável. (Lee, 2016, p. 199).

Fig. 3 – advertência de proibição na capa do álbum *Bombom*



Fonte: Arquivo pessoal

A partir das relações verificadas na canção, é importante lembrar que os estudos bakhtinianos são de suma relevância para se compreender as conexões intertextuais, visto que as teorias fundadas pelo teórico russo introduziram o conceito de multiplicidade de discursos. Além do dialogismo e polifonia, a expansão do termo ambivalência acarretou a ideia de relação da história e sociedade no texto e desse na história.

Sendo a intertextualidade marcada pela transformação que um texto pode apresentar partindo de outro, ressalta-se a diferença entre o discurso poético e o discurso codificado, em que a lógica da palavra poética

[...] só se realiza plenamente à margem da cultura oficial. É por isso que Bakhtin vai buscar as raízes dessa lógica no discurso carnavalesco, pois este, ao quebrar as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica, realiza como que uma contestação social e política. Trata-se de uma identidade entre a contestação do código linguístico e oficial e a contestação à lei oficial (Nitrini, 2000, p. 159).

A carnavalização, caracterizada pelo riso e pela ironia, é um aspecto recorrente nas composições de Rita Lee e, principalmente, em “Arrombou o cofre”. Sendo o carnaval uma manifestação em que se pode viver outra realidade fora dos tabus políticos, religiosos e ordens sociais, a carnavalização transfere esse espírito para a arte, culminando em “[...] um poderoso instrumento contra qualquer monologização da existência humana; é ele que materializa a força cultural do riso: dessacraliza os discursos oficiais, os discursos da ordem e da hierarquia, os discursos do sério e do imutável”. (Faraco, 2009, p. 80).

A partir do momento em que a compositora satiriza autoridades políticas, ela também introduz um discurso que apresenta a quebra da ordem oficial, questionando a figura desses indivíduos, em uma escrita de subversão do discurso sério, mostrando como “[...] as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão embebidos da noção e lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e das autoridades do poder.” (Soerensen, 2011, p. 322), resultando em uma conjuntura onde “[...] o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo”. (Bakhtin, 1987, p. 33).

Nas subdivisões de intertextualidade propostas por Gérard Genette, aloca-se a letra de “Arrombou o cofre” na categoria de intertextualidade por referência, isto é, “a referência não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica”. (Samoyault, 2008, p. 50). Ainda, se a carnavalização for refletida como um aspecto próximo da paródia, outra forma de intertexto, infere-se como Lee subverte o contexto político da época, satirizando-o. A paródia, pela conceituação etimológica de Genette, pode aparecer no hipertexto tanto como admiração ao hipotexto, como de forma de subversão ao zombar dele, tal qual foi exposto.

Considerações Finais

As relações de intertextualidade podem ocorrer em conexão com uma obra literária, filme, canção ou com um determinado período histórico. Portanto, na canção “Arrombou o cofre” verifica-se que a intertextualidade com o contexto político da primeira metade da década de 1980, marcado pela ditadura militar e o Brasil em contínua crise, é transposta por meio de uma escrita referencial e cômica, com elementos da carnavalização que se contrapõem ao discurso oficial e sério, ao abordar aspectos risíveis de figuras políticas.

Por fim, infere-se que Rita Lee, que predominantemente recorria ao humor para encarar a realidade, revela, brilhantemente, a possibilidade de se fazer uma crítica social e política longe de um tom melancólico ou brutal. Os documentos que apresentam os pareceres sobre veto dos censores da Divisão de Censura de Diversões Públicas sobre a canção analisada são uma prova de que a compositora mais uma vez atingiu seu alvo: desestabilizar os parâmetros vigentes.

Referências

ARQUIVO NACIONAL. SIAN – Sistema De Informações do Arquivo Nacional. Divisão de Censura de Diversões Públicas. **Requerimento da gravadora Som Livre para aprovação**

das letras: **Outro mundo; Arrombou a festa II**. 1983. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/cpr/mui/lmu/19891/br_dfanbsb_ns_cpr_mui_lmu_19891_d0001de0001.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2024

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1987.

CARVALHO, Roberto de.; LEE, Rita.; NEVES, Ezequiel. Vote em Mim. **Rita Lee e Roberto de Carvalho**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1982.

FARACO, Carlos. Alberto. **Linguagem & diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. p. 45-94.

FREIRE, Marcelo. **Conheça dez histórias de corrupção durante a ditadura militar**. São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2015/04/01/conheca-dez-historias-de-corrupcao-durante-a-ditadura-militar.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

LEE, Rita. **Uma autobiografia**. São Paulo: Globo, 2016.

LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. Arrombou o cofre. **Bombom**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983.

LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. Pirarucu. **Bombom**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983.

LEE, Rita. **favoRita**. São Paulo: Editora Globo, 2018.

LEE, Rita. Rita Lee: “Mostrar a bunda é normal. Envelhecer é que é tabu”. Entrevista concedida a Guilherme Samora. **Revista Marie Claire**. São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/amp/Celebridades/noticias/2013/04/rita-lee-mostrar-bunda-e-normal-envelhecer-e-que-e-tabu.html>>. Acesso em: 08 jan. 2024.

LEE, Rita. **Outra Autobiografia**. São Paulo: Globo, 2023.

LIMA, Norma. **Ditadura no Brasil e censura nas canções de Rita Lee**. Curitiba: Appris, 2019.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SOERENSEN, Claudiana. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**. v. 05, n. 1, p. 318-331, 2011.

**Interfaces between literature, music and history: an analysis of intertextuality
in the song “Arrombou o cofre”, by Rita Lee**

Abstract: The repression that occurred during the period of Military Dictatorship in Brazil (1964-1985), which culminated in the creation of the Public Divisions Censorship Division (DCDP), responsible for supervising artistic productions, gains prominence in contemporary times when they are exposed in the National Archive documents containing vetoes and reports. Thus, the present work aims to analyze the political scenario of the 1980s in the song “Arrombou o cofre” (1983), by Rita Lee, identifying how intertextuality is a resource that allows irony to be highlighted, supporting criticism. Through bibliographic and documentary research, the theory is based on authors such as Nitrini (2000), Samoyault (2008), Lima (2019), Bakhtin (1987) and Soerense (2011). Therefore, it is inferred that through language that borders on the laughter and irony of carnivalization, Rita Lee presents the political intertext as a way of denouncing and destabilizing the official hierarchical order.

Keywords: Song; Intertextuality; Rita Lee.

<p>Recebido em 06 de agosto de 2024 Aprovado em 29 de agosto 2024 Publicado em 31 de dezembro de 2024</p>
--