

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

EMILY RODRIGUES FERREIRA

“RITA PERIGOSA” PARA A CENSURA DITATORIAL:

disputa de sentidos sobre o feminino em suas composições

Uberlândia - MG

2026

EMILY RODRIGUES FERREIRA

“RITA PERIGOSA” PARA A CENSURA DITATORIAL:

disputa de sentidos sobre o feminino em suas composições

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de licenciada em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa.

Área de concentração: Linguística e Língua Portuguesa

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cármen Agustini

Uberlândia - MG

2026

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F383 Ferreira, Emily Rodrigues, 2002-
2026 "RITA PERIGOSA" PARA A CENSURA DITATORIAL: disputa de sentidos sobre o feminino em suas composições [recurso eletrônico] / Emily Rodrigues Ferreira. - 2026.

Orientador: Cármen Lúcia Hernandes Agustini.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Uberlândia, Graduação em Letras: Português e Literaturas de Língua Portuguesa.
Modo de acesso: Internet.
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Linguística. I. Agustini, Cármen Lúcia Hernandes, 1971-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Graduação em Letras: Português e Literaturas de Língua Portuguesa. III. Título.

CDU: 801

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

EMILY RODRIGUES FERREIRA

“RITA PERIGOSA” PARA A CENSURA DITATORIAL:

disputa de sentidos sobre o feminino em suas composições

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de licenciada em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa.

Área de concentração: Linguística e Língua Portuguesa

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cármen Agustini

Uberlândia, 27 de março de 2026.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Cármen Lúcia Hernandes Agustini – ILEEL/UFU
(Presidente/Orientadora)

Prof^ª. Dr^ª. Flávia Motta de Paula Galvão – ILEEL/UFU
(Membro Titular)

Prof^ª. Dr^ª. Mariana da Silva Marinho – E. E. Antônio Nunes de Carvalho
(Membro Titular)

Dedico este trabalho a Deus, por nunca me desamparar. Aos meus pais, pela dedicação de uma vida inteira. E à minha esposa, pelo companheirismo e pelo estímulo diários.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Cármen Agustini pela significativa sensibilidade que teve ao enxergar em mim capacidade de me desenvolver e explorar potenciais que nem eu acreditava possuir. Por ensinar com comprometimento, rigor, responsabilidade e ética sem deixar de ser humana ou de olhar, com a consideração devida, para aquele sem o qual o propósito da relação de ensino-aprendizagem não é válido: o sujeito que aprende. Por, desse modo, fazer com que eu me sentisse segura e pudesse confiar em seu trabalho. Sem isso, este meu jamais teria se realizado. Além disso, por me guiar com sabedoria, compreensão, paciência, humor, afetividade, conhecimento e persistência, ainda que eu tenha duvidado de mim tantas vezes. Obrigada pelo seu exemplo de força, resiliência e profissionalismo que você é e por ter me ensinado lições que eu carregarei por toda a vida. Sem dúvida, a melhor orientadora que eu poderia ter.

À Universidade pública, que me possibilitou acesso ao conhecimento, ampliou meus horizontes e tornou viável minha formação acadêmica e profissional. Este trabalho é resultado direto de uma política de educação que transforma vidas e reafirma o saber como direito, não como privilégio.

Aos professores e professoras que marcaram minha trajetória formativa, contribuindo para a construção do meu olhar crítico, do meu compromisso ético e da minha compreensão de mundo. Cada encontro, leitura e diálogo foi fundamental para que eu me constituísse como pesquisadora, docente e sujeito sensível às responsabilidades do ensinar.

Às professoras Flávia Motta de Paula Galvão e Mariana da Silva Marinho, por aceitarem o convite para compor a banca examinadora deste trabalho e por contribuírem, com sua presença e disponibilidade, para um momento de grande relevância em minha trajetória acadêmica.

Aos meus pais, por me incentivarem, desde sempre, a desempenhar o melhor que eu pudesse e a me dedicar àquilo que ninguém jamais poderia tirar de mim: meus estudos. Pelo apoio constante, oferecido com afeto, respeito e confiança, e por compreenderem minhas razões, escolhas e ausências ao longo dessa trajetória. Por reconhecerem em mim aquilo que me move, aquilo que faz meus olhos brilharem, e por sustentarem, mesmo nos momentos mais difíceis, a importância desse caminho.

À minha esposa, pela parceria cotidiana, pelo apoio incondicional e pela presença sensível e atenta ao longo de todo este percurso. Pelo cuidado nos momentos de cansaço, pela escuta atenta nas horas de dúvida e pela paciência diante dos desafios que encontrei. Por ampliar meus sonhos sempre que tento reduzi-los em momentos de insegurança. Por acreditar em mim, muitas vezes antes mesmo que eu conseguisse fazê-lo, e por caminhar ao meu lado, tornando essa trajetória mais leve, possível e significativa.

Aos meus familiares, por acolherem minhas decisões e, muitas vezes, conviverem com minha ausência em razão da dedicação exigida por este percurso. Em especial, ao meu irmão e aos meus avós, àqueles de quem sinto profunda e constante saudade, e às minhas tias e primas, pelo apoio, pelo cuidado e por sempre me incluírem e me considerarem, fazendo com que eu me sentisse presente.

Aos meus amigos e amigas da graduação, pela presença constante ao longo desta trajetória. Pela partilha de angústias, conquistas, leituras, conversas e silêncios, e por tornarem o percurso menos solitário e mais humano. Em especial, à minha mais persistente incentivadora, Rafaela Ribeiro, pelo apoio contínuo, pelo acolhimento, pela confiança e pela escuta atenta, fundamentais para que eu seguisse adiante nos momentos de dúvida.

À minha psicóloga, Anelisa Santana, pelo cuidado profissional, pela escuta ética e humana e pelo acompanhamento sensível que contribuíram para que eu atravessasse este percurso com mais consciência, equilíbrio e fortalecimento.

Aos meus alunos, pelo carinho, pelo incentivo e pela admiração que tantas vezes me atravessaram e me fortaleceram ao longo deste percurso. Cada gesto, palavra e reconhecimento foram, também, impulso e motivação para que eu buscasse me aprimorar continuamente, reafirmando o afeto, o compromisso e o sentido que encontro na docência.

Finalmente, a Deus, quem transcende e sustenta, força que se faz presente e orienta meus passos. Iluminação que me sensibiliza e me inspira.

Sendo mulher, eu escancaro os tabus, mas não
revelo os mistérios.

— Rita Lee

RESUMO

Ao observarmos o modo como os discursos sobre o feminino se constituem, circulam e são regulados pelas condições sócio-históricas, (re)produzindo efeitos sobre as relações e sobre as práticas sociais de gênero, investigamos, neste trabalho, a (re)produção de sentidos sobre o feminino, em especial sobre o corpo, o desejo e a sexualidade feminina no Brasil durante a Ditadura Militar. Diferentemente das abordagens historiográficas tradicionais, que privilegiam o político institucional e, mesmo no campo artístico-cultural, tendem a centrar-se na censura como resposta direta à crítica ao regime, este estudo propõe um deslocamento analítico ao tomar produções artísticas e pareceres censórios como materialidades discursivas capazes de evidenciar mecanismos discursivos de regulação dos sentidos sobre o feminino. Ancorada no quadro teórico-metodológico da Análise do Discurso de filiação pecheutiana, a pesquisa mobiliza conceitos como interdiscurso, ideologia, formação discursiva, metáfora e dito e não-dito, articulando a leitura de arquivo — com ênfase nos pareceres da Divisão de Censura de Diversões Públicas — à análise de composições de Rita Lee vetadas pelo regime. Os resultados indicam que os interditos censórios não se limitam à moral sexual; eles incidem também sobre movimentos discursivos que tensionam os estereótipos de gênero, a instituição familiar e os regimes de contenção do corpo feminino, sustentados pelos discursos da moral dos bons costumes, tornando visível o feminino como espaço de disputa e de controle ideológico. Ao articular esse percurso analítico às demandas contemporâneas do ensino de língua portuguesa e da produção textual, o trabalho evidencia a relevância da formação de sujeitos leitores críticos, capazes de compreender e trabalhar a historicidade dos discursos e seus efeitos na vida social, principalmente em um contexto marcado pelo agravamento da violência contra as mulheres.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Feminino; Ditadura Militar, Rita Lee; Censura.

ABSTRACT

By observing how discourses about femininity are constituted, circulate, and are regulated by socio-historical conditions, (re)producing effects on gender relations and social practices, this study investigates the (re)production of meanings related to femininity, particularly concerning the female body, desire, and sexuality in Brazil during the Military Dictatorship. Unlike traditional historiographical approaches, which privilege institutional politics and, even within the artistic-cultural field, tend to focus on censorship as a direct response to criticism of the regime, this research proposes an analytical shift by considering artistic productions and censorship reports as discursive materialities capable of revealing mechanisms that regulate meanings about femininity. Grounded in the theoretical-methodological framework of Pêcheux's Discourse Analysis, the study mobilizes concepts such as interdiscourse, ideology, discursive formation, metaphor, and the said and the unsaid, articulating archival research — with emphasis on reports from the Division of Censorship of Public Entertainment — with the analysis of Rita Lee's compositions banned by the regime. The findings indicate that censorship prohibitions are not limited to sexual morality; they also target discursive movements that challenge gender stereotypes, the family institution, and regimes of containment imposed on the female body, sustained by discourses of moral propriety, thus rendering femininity visible as a site of dispute and ideological control. By articulating this analytical path with contemporary demands in Portuguese language teaching and text production, the study highlights the relevance of educating critical readers capable of understanding and working with the historicity of discourses and their effects on social life, especially in a context marked by the intensification of violence against women.

Keywords: Discourse Analysis; Femininity; Military Dictatorship; Rita Lee; Censorship.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. QUADRO TEÓRICO DE REFERÊNCIA	18
2.1 Discurso e produção de sentidos.....	18
2.2 Interdiscurso e Formações Discursivas	19
2.3 Ideologia e efeitos de evidência.....	21
2.4 Metáfora e efeitos metafóricos	22
2.5 Dito e não-dito.....	24
2.6 Sujeito e Função-autor	25
3. A COMPOSIÇÃO COMO OBJETO SIMBÓLICO DE DISPUTA PELO FEMININO.....	28
4. MATERIAL E MÉTODO.....	31
5. CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO ARQUIVO ESTABELECIDO.....	33
5.1 Espaço artístico-cultural.....	33
5.2 Espaço socioeconômico	35
5.3 Espaço médico e religioso	37
6. O FEMININO NAS COMPOSIÇÕES DE RITA PERIGOSA: DITADURA, CENSURA, CONTRA-DISCURSOS.....	42
6.1 Estereótipos de gênero.....	43
6.1.1 <i>As duas faces de Eva/ Cor-de-rosa choque</i> (1980/1981).....	44
6.1.2 <i>Afrodite/Banho de espuma</i> (1981)	48
6.1.3 <i>Em Papai me empresta o carro</i> (1978)	51
6.2 A instituição familiar	54
6.2.1 <i>As duas faces de Eva/ Cor-de-rosa choque</i> (1981/1982).....	55
6.2.3 <i>Papai me empresta o carro</i> (1978)	58
6.3 O efeito de rupturas libertárias e o jogo das “posições” sexuais	61
6.3.1 <i>As duas faces de Eva/ Cor-de-rosa choque</i> (1981/1982).....	62
6.3.2 <i>Banho de espuma/ Afrodite</i> (1981)	63
6.3.3 <i>Papai me empresta o carro</i> (1978)	66
6.4 Sentidos em disputa nas composições de Rita Lee	68
7. RELEVÂNCIA DA LEITURA DISCURSIVA PARA O ENSINO.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76
REFERÊNCIAS CITADAS	76

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	78
ANEXO 1 - LETRA DE <i>AS DUAS FACES DE EVA</i> (1981)	81
ANEXO 2 - RECORTE DO PARECER CENSÓRIO DE <i>AS DUAS FACES DE EVA</i> (1981) ...	82
ANEXO 3 - LETRA DE <i>BANHO DE ESPUMA</i> (1980) APROVADA (VERSÃO 1).....	83
ANEXO 4 - LETRA DA MÚSICA <i>AFRODITE</i> (1981) VETADA (VERSÃO 2)	84
ANEXO 5 - RECORTE DO PARECER CENSÓRIO DA MÚSICA <i>AFRODITE</i> (1981)	85
ANEXO 6 - LETRA DA MÚSICA <i>PAPAI ME EMPRESTA O CARRO</i> (1978).....	86
ANEXO 7 - RECORTE DO PARECER CENSÓRIO DA MÚSICA <i>PAPAI ME EMPRESTA O CARRO</i> (1978)	87
ANEXO 8 - PROPOSTA DE REDAÇÃO DO ENEM (2023)	88
ANEXO 9 - PROPOSTA DE REDAÇÃO VESTIBULAR UFRGS (2023)	89
ANEXO 10 - PROPOSTA DE REDAÇÃO DO VESTIBULAR DA UERJ (2025)	91
ANEXO 11 - PROPOSTA DE REDAÇÃO DO VESTIBULAR DA UNICAMP (2026)	92
ANEXO 12 - RECORTE DE DOCUMENTO OFICIAL PM (1970).....	93

1. INTRODUÇÃO

A Ditadura Militar brasileira (1964 - 1985) é um período amplamente estudado. Sobre ele, há uma farta historiografia consolidada que aborda a censura política e a repressão institucionalizada, operada a partir de controle social, político e cultural, integrado ao projeto autoritário de supressão de dissidências e manutenção da ordem estabelecida pelo regime.

Nesse cenário, o Ato Institucional Nº 5 (AI-5, 1968)¹, ao suspender garantias constitucionais, conferiu base legal para a chamada censura prévia, permitindo que o Estado proibisse, modificasse ou suprimisse qualquer manifestação considerada "ofensiva" ou "perigosa" à ordem vigente. Essa arbitrariedade não se limitou à proibição de conteúdos, mas se consolidou como um sistema complexo de vigilância e de repressão simbólicas, articulado com outros instrumentos de poder, tal qual a legislação excepcional, a propaganda oficial e a ação dos órgãos de segurança. Um exemplo operante disso é a atuação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), subordinado ao Ministério da Justiça, o qual foi posteriormente reorganizado, em 1972, como Divisão de Censura e Diversões Públicas, pertencente ao Departamento de Polícia Federal (DPF/ DCDP), e ampliado em corpo de censores.

Este órgão, dado o período em que foi implantado, é constitutivo do que muitos historiadores, como Marcos Napolitano (2014), em seu livro *1964: História do Regime Militar Brasileiro*, consideram como o Segundo Momento Repressivo, entre 1969 e 1978, cujo objetivo primeiro era reprimir a movimentação cultural para evitar a mobilização da classe média, principalmente do setor acadêmico. É neste momento em que se sistematiza efetivamente o aparato censório, haja vista a implantação da Lei da Censura (1968), a qual cria o Conselho Superior de Censura (efetivado em 1979), e do Decreto-Lei nº 1.077, de janeiro de 1970, responsável por autorizar a censura prévia sobre materiais impressos.

Instaura-se, propriamente, o que, no Primeiro Momento Repressivo, resultou sem efeitos práticos significativos, pois, ainda que já se ansiasse, entre 1964 e 1968, dissolver a conexão entre a cultura de esquerda e as classes populares, alcançou-se, de certa forma, “apenas” uma pressão ideológica, um terror cultural sobre os ditos “inimigos da pátria”, intelectuais críticos e potenciais subversivos. Efetiva-se, então, a partir de 1969, uma perseguição sistemática e operacionalizada em torno da produção cultural/intelectual como um todo: imprensa e jornalismo; literatura e teatro; cinema; academia; música; entre outros. Setores esses em que jornalistas, escritores, dramaturgos, cineastas, intelectuais e músicos, a qualquer

¹ Os Atos Institucionais foram normas jurídico-políticas de exceção, com força supraconstitucional, criadas durante a Ditadura Civil-Militar brasileira (1964–1985) para suspender garantias constitucionais e concentrar poder no Executivo. Esses atos eram elaborados pelos presidentes-generais, com apoio do Alto Comando das Forças Armadas, sem deliberação parlamentar, constituindo instrumentos centrais de institucionalização do Estado de exceção. O Ato Institucional Nº 5 (AI-5), decretado em 13 de dezembro de 1968, foi o mais repressivo dos Atos Institucionais do Regime Militar, o qual suspendeu *habeas corpus*, legalizou a censura prévia e permitiu intervenções arbitrárias em direitos políticos e institucionais. Sua revogação só ocorreu em 1978, sob o governo Geisel, mas seus efeitos perduraram até o fim da ditadura.

indício de denúncia ou de oposição (ideológica, política, moral, comportamental ou religiosa) ao regime, tornavam-se uma ameaça a ser reprimida.

Nesse contexto, justifica-se, é claro, uma preocupação governamental, social e acadêmica há tempos necessária: a de investigar detidamente esse aparato que operacionalizou estruturas e dinâmicas de poder para, coercitivamente, apagar, silenciar e censurar manifestações opositoras e subversivas ao regime ditatorial, principalmente aquelas de potencial disseminador e aderente, como a imprensa e, em maior evidência, a música. Neste espaço, muitos cantores e compositores destacaram-se como grandes ameaças, tais quais Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Raul Seixas, Elis Regina, entre outros, os quais eram, a partir de suas composições, *performances* e aparições públicas, grandes veiculadores de crítica, de ironia e de protesto político.

No entanto, permanecem lacunas significativas na investigação sobre outro eixo igualmente fundamental do controle autoritário: a sistemática perseguição às expressões da sexualidade, do erotismo, do corpo e da fisiologia feminina. Nesse âmbito, destacam-se as obras musicais de Rita Lee², a artista mulher com maior número de composições censuradas durante a Ditadura Militar³ (LEE, 2017; LIMA, 2020), a qual, curiosamente, não era, de forma efetiva, associada a letras de cunho político manifesto. Era associada a um (im)possível discurso (de) sobre o feminino.

Em decorrência disso, nesta monografia, propomos uma investigação analítica sobre esse eixo, questionando, por exemplo: como o feminino é (res)significado nas composições de Rita Lee, em especial nas que sofreram censura do regime ditatorial? Como compreender que, no auge da repressão, referências à menstruação desencadearam reações tão ou mais virulentas do que críticas explícitas ao regime? O que haveria de tão perigoso e ameaçador no feminino?

Para tanto, mobilizamos o quadro teórico-metodológico da Análise do Discurso de filiação pecheuxiana, um potente dispositivo de leitura de arquivos. Esse quadro, com seu arsenal conceitual e seu procedimento analítico voltados para a dessuperficialização e para o

² Rita Lee (1947–2023) foi uma cantora, compositora, multi-instrumentista e escritora brasileira, reconhecida como uma das principais figuras do rock nacional. Iniciou sua trajetória artística ainda no colegial, aos 15 anos, com formações femininas que envolviam vocais e bateria. Na década de 1960, integrou a banda Os Mutantes, inscrito no movimento tropicalista, marcado pela experimentação estética e pela crítica cultural. Em um cenário musical majoritariamente masculino, sua presença como mulher no rock — especialmente na posição de compositora-intérprete — representou um deslocamento significativo, uma vez que, naquele contexto, eram raras as mulheres que ocupavam posição de autoria e protagonismo nesse gênero. Ao longo de sua carreira solo, consolidou-se como uma das artistas mais influentes da música popular brasileira, destacando-se por composições que frequentemente tensionavam normas sociais. Nos anos 70, com o agravamento da perseguição ditatorial, foi presa e reiteradamente teve suas composições censuradas. Na década de 80, com a parceria de Roberto de Carvalho, com quem se casou e teve 3 filhos, iniciou uma nova fase da carreira, em dupla, na qual consagrou inúmeros sucessos. A partir dos anos 2000, se reinventou em experiências acústicas, literárias e artísticas, o que a manteve produzindo até os anos finais de sua vida, ainda que longe dos palcos desde 2012. Mesmo após sua morte, segue viva na cultura nacional e internacional. É homenageada e aclamada, servindo de inspiração para produções musicais, documentais, teatrais e cinematográficas.

³ A ditadura militar brasileira marcou-se por uma profunda mobilização de gênero, com o regime (im)pondo, de forma inflexível, o lugar da mulher na sociedade. Essa (im)posição provocou a emergência de uma realidade complexa, com mulheres desempenhando funções importantes tanto na lógica do regime quanto na oposição e resistência a ele.

trabalho das relações entre linguagem e ideologia/poder, oferece as ferramentas necessárias para compreender como se construiu historicamente a associação entre o feminino e o perigo social na perspectiva do regime ditatorial. Partindo do princípio de que os sentidos não são dados, mas (re)produzidos/transformados em condições sócio-históricas e ideológicas específicas (PÊCHEUX, 1975), esta investigação busca desnaturalizar os mecanismos que transforma(ra)m a menção à fisiologia e ao desejo sexual feminino em atos subversivos e perigosos à ideologia do Regime Militar, alinhada aos discursos patriarcal e machista que constituem os discursos da moral dos bons costumes.

A fim de realizar esse intento, destaca-se *FavoRita*, obra publicada em 2018 por ocasião dos 70 anos de Rita Lee. Mais do que uma celebração biográfica, o livro configura-se como objeto cultural que reúne textos, imagens e documentos sobre a sua trajetória artística. A publicação evoca, entre outros aspectos, os tensionamentos entre arte e censura, sobretudo no que tange à representação do corpo e do desejo feminino em tempos de repressão ditatorial. Como interesse propulsor deste trabalho, a seção Dossiê Rita Perigosa⁴, composta por documentos censórios da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), oferece material privilegiado para nossa investigação.

Essa seletividade expõe os contornos de um projeto de poder que, sob os discursos da "moral e dos bons costumes"⁵, evocado com evidência no Terceiro Momento Repressivo, entre 1979 e 1985, cujo foco era controlar a desagregação da ordem política e da moral vigentes, operava uma espécie de "epistemicídio" do feminino - censurando discursos que escapavam ao modelo da mulher recatada, maternal e doméstica(da). A perspectiva discursiva nos permite enxergar nessas proibições a materialização de um conflito entre o projeto autoritário da ditadura que buscava estabilizar certos sentidos sobre o feminino e as práticas que desestabilizavam essa domesticação por meio da ambiguidade e da polissemia na (des)territorialização do feminino no processo de enunciação.

Esta investigação postula que a representação de Rita Lee como perigosa não residia apenas no sentido que suas letras poderiam evocar, mas na própria forma como elas desarranjavam as fronteiras entre o dizível e o indizível sobre o feminino. Por exemplo, quando a censura classificava como "chula" ou "vulgar" a menção ao ciclo menstrual presente nas

⁴ Referência à seção Dossiê Rita Perigosa, presente no livro *FavoRita* (2018) na qual a artista compila documentos censórios, trechos de processos e correspondências oficiais que detalham a perseguição da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) à sua obra. Nessa parte, o livro integra relatos pessoais de Rita Lee com arquivos originais, oferecendo a perspectiva dela sobre a resistência artística ao controle estatal.

⁵ Na dissertação *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*, de Maika Lois Carocha (2007), a expressão "moral e bons costumes" é identificada como uma das principais justificativas utilizadas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) para vetar músicas, especialmente entre os anos 1970 e 1985. A censura alegava proteger a coletividade de "valores que não lhe são próprios", censurando letras que abordassem sexualidade, prazer, comportamento feminino fora da norma, linguagem irreverente ou críticas à família e à religião. O uso dessa expressão não era exclusivo do Regime Militar – remonta ao Código Penal de 1940 (Art. 233) e à moralidade conservadora do Estado Novo –, mas foi radicalizado após 1968 para perseguir artistas, jornalistas e dissidentes.

canções, não só reprimia um tema "tabu", mas tentava conter efeitos de sentido possíveis, como a possibilidade de o corpo feminino reclamar sentidos interditos, para além da comum posição de objeto de discursos médicos, religiosos ou morais, conforme veremos na análise.

Neste estudo, propomos que a censura ao feminino funcionou como dispositivo adjacente à repressão política, sustentando ao menos três operações fundamentais do autoritarismo brasileiro: (1) a naturalização do feminino como espaço de intervenção estatal; (2) a censura de manifestações artísticas que abordassem, por exemplo, o corpo, a sexualidade, o prazer, a menstruação; (3) a (re)produção de um imaginário social em que a autonomia sexual das mulheres era equiparada à desordem pública. Por meio da análise discursiva dos pareceres censórios e das marcas discursivas presentificadas tanto nas composições de Rita Lee quanto na censura, buscamos mostrar como esse controle sobre as palavras constituía, em última instância, um controle dos discursos sobre o feminino.

Metodologicamente, a pesquisa articula três eixos: a análise de composições censuradas de Rita Lee, com atenção especial aos termos interditos e aos recursos de paráfrase-polissemia; a dessuperficialização de recortes dos documentos da DCDP, nos quais categorias como "chulice" e "vulgaridade" (re)velam a inscrição do regime nos discursos da moral dos bons costumes, a fim de compreender e expor a inscrição sócio-histórica desses materiais no quadro das ideologias e das políticas de gênero da ditadura. Além disso, consideramos as possíveis (re)atualizações desse arquivo, cuja problematização se mostra particularmente relevante, uma vez que os discursos nele inscritos continuam a estabilizar sentidos de apagamento, coerção e violência em relação ao feminino. Nesse sentido, torna-se fundamental que tais materialidades sejam discutidas, refletidas e criticamente revisitadas.

Assim, mobilizamos algumas propostas de redação de concursos vestibulares recentes — como o do ENEM (2023), da UFRGS (2023), da UERJ (2025) e da UNICAMP (2026) — não como objeto direto de análise, mas como indicativos da permanência e da atualidade dessas problemáticas no debate público e educacional. A recorrência de temas relacionados às relações de gênero, à violência contra a mulher e às disputas em torno do feminino nesses exames evidencia a relevância social da questão e reforça a pertinência de que pesquisas como a presente também se orientem para sua possível contribuição ao campo do ensino.

Ao abordarem, respectivamente, temas a respeito do feminino, como a invisibilidade do trabalho de cuidado realizado pela mulher, o apagamento histórico, o cerceamento de corpos e a disseminação de discursos de ódio em comunidades “machosfera”, frequentemente buscam que o candidato tome posição em relação à narratividade⁶ que dissimula as

⁶ Entendemos narratividade a partir do trabalho de Bethânia Mariani, como discutido no artigo *(Des)grafia discursiva em disputa: censura e resistência entre grafites e pichações – “Marielle, presente!”*, de Rodrigues, Agustini e Araújo (2022), publicado na revista *Discurso & Sociedad*, em diálogo com reflexões de Eni Orlandi. Em AD, narratividade não é estrutura textual nem categoria da teoria literária. É um mecanismo discursivo de funcionamento da memória discursiva, responsável por organizar os sentidos no fio discursivo. Ela opera produzindo efeitos de continuidade, linearidade e coerência, ao administrar a relação entre repetição e deslocamento, entre dito e não-dito. A narratividade possibilita, assim, que determinados sentidos se estabilizem provisoriamente como evidentes e naturalizados, ao mesmo tempo em que dissimula as rupturas, os conflitos ideológicos e as contradições históricas que atravessam os processos de significação. Trata-se, portanto, de um mecanismo que atua na gestão da memória discursiva, (re)inscrevendo o já-dito no intradiscorso sob a forma de

(re)produções/transformações dos dispositivos de poder. A AD oferece ferramentas para perceber/experimentar essa narratividade, mostrando como sentidos sobre o feminino que eram censurados pela discursividade ditatorial hoje são administrados por outras discursividades, inclusive pelas que já eram constitutivas desta - mas não mais pela proibição direta, e, sim, pela normalização de discursos que silenciam, controlam, objetificam e violam. Como espaço privilegiado de formação crítica, a escola tem a função urgente de problematizar essas questões e ultrapassar a simples comparação entre "ontem reprimido" e "hoje liberado" para revelar como as formas de poder se reinventam por meio do(s) discurso(s).

Assim, podemos "instrumentalizar" a compreensão de mecanismos pelos quais os discursos aceitos-experimentados-assumidos pelo regime ditatorial continuam a operar na administração dos sentidos sobre o feminino. Ao trazer esse debate para o Ensino Médio, não se trata simplesmente de apresentar um conteúdo histórico sobre a ditadura, mas de fornecer aos jovens condições para lidar com as diferentes maneiras de ler as complexas relações entre linguagem, poder e sujeito que permeiam a questão do feminino em nossa sociedade.

A experiência de Rita Lee com a censura e a tematização em concursos vestibulares contemporâneos não são meros dados históricos ou culturais, mas formas de resistência em um processo sócio-histórico e político-ideológico de disputa pelo direito de nomear e significar o feminino — disputa essa que permanece central para a construção de uma cidadania crítica. Ao analisar a trajetória censória de Rita Lee e contrastá-la com propostas vestibulares atuais buscamos expor a repressão e seus mecanismos e compreender, por meio da dessuperficialização do discurso, como esses dispositivos se (trans)formam e se (re)configuram, sem perder sua função de regular o que pode ou não ser dito sobre o feminino.

Nesse sentido, indagamos: como os discursos aceitos-experimentados-assumidos pela censura militar permanecem significando em discursos contemporâneos sobre o feminino? Quais continuidades e rupturas observam-se quando se confrontam documentos da Divisão de Censura de Diversões Públicas com reflexões e tematizações atuais? E, sobretudo, que sentidos sobre o feminino emergem dessa tensão entre interdito e aparente liberdade? Ao propor essas questões, a pesquisa reafirma seus **objetivos específicos**: (1) analisar, pela perspectiva da Análise do Discurso, como a censura ao feminino operou na Ditadura Militar; (2) identificar permanências e deslocamentos desse controle em discursos contemporâneos. Além disso, (3) contribuir, no campo educacional, para a formação leitora, de tal modo a, com base em uma leitura discursiva, possibilitar gestos de interpretação que promovam rupturas, deslocamentos e, conseqüentemente, posicionamentos.

regularidades aparentes. Conforme posto por Mariani (1996), e retomado por Rodrigues, Agustini e Araújo (2022), a narratividade funciona como um dos modos pelos quais a memória discursiva se materializa, produzindo uma organização imaginária do acontecer histórico, capaz de articular repetição, resistência e ruptura. Nessa perspectiva, a narratividade permite compreender como os sentidos retornam, se (re)acomodam e se deslocam no discurso, a partir de um jogo entre formações discursivas.

2. QUADRO TEÓRICO DE REFERÊNCIA

O trabalho aqui desenvolvido filia-se à Análise do Discurso de linha francesa. Desenvolvida a partir das formulações de Michel Pêcheux e seus colaboradores, na década de 1960, esse quadro teórico propõe compreender a linguagem para além de sua dimensão estritamente estrutural, considerando os processos sócio-históricos e político-ideológicos que atravessam a (re)produção de sentidos. Nesse campo de estudos, o discurso não é entendido como manifestação individual da fala, mas como resultado de relações complexas entre língua, história e sujeito.

A constituição da Análise do Discurso ocorre a partir do diálogo com três áreas fundamentais do conhecimento: a Linguística, o Materialismo Histórico e a Psicanálise. No entanto, essa articulação não implica a simples soma dessas perspectivas. Como observa Eni Orlandi (2009), a AD se estabelece justamente no tensionamento desses campos, ao questionar os limites de cada um deles. Nesse sentido, enquanto a Linguística tradicional tende a privilegiar a análise formal da língua, a Análise do Discurso introduz a historicidade como elemento constitutivo da significação. Do mesmo modo, ao dialogar com o Materialismo Histórico, a AD problematiza a dimensão simbólica da vida social, observando como a ideologia se materializa nos processos de linguagem.

A partir desse deslocamento teórico, o discurso passa a ser compreendido como o lugar em que se torna possível observar a articulação entre linguagem e sociedade. Os sentidos não são concebidos como propriedades fixas das palavras, mas como efeitos produzidos em determinadas condições sócio-históricas e ideológicas. Dessa forma, a análise discursiva busca compreender como determinados modos de dizer se estabilizam em uma sociedade, enquanto outros são silenciados, interditados ou deslocados.

Essa perspectiva teórica mostra-se particularmente relevante para a análise desenvolvida neste trabalho, que investiga materialidades discursivas relacionadas à censura de composições musicais durante a Ditadura Militar brasileira, em uma tentativa de domesticar e fixar sentidos sobre o feminino, e à circulação contemporânea de discursos sobre o feminino em propostas de redação de vestibulares. Ao considerar a linguagem em sua relação com a história, a Análise do Discurso permite examinar de que maneira determinados sentidos sobre o corpo, o comportamento e a posição social das mulheres foram regulados ou contestados em diferentes momentos históricos.

2.1 Discurso e produção de sentidos

No âmbito da Análise do Discurso, a noção de discurso ocupa posição central. Diferentemente de abordagens que compreendem a língua como um sistema autônomo de regras, a AD propõe pensar a linguagem em sua relação com os processos históricos que atravessam a sociedade. Nesse sentido, o discurso pode ser compreendido como prática de linguagem que produz sentidos em determinadas condições de produção.

A partir dessa perspectiva, a língua deixa de ser vista como um sistema transparente de representação da realidade. Os sentidos não se encontram previamente inscritos nas palavras, mas são produzidos no interior de relações discursivas que envolvem sujeitos, ideologia e memória histórica. Desse modo, interpretar um enunciado implica considerar não apenas sua dimensão textual, mas também as circunstâncias sociais e históricas que tornam possível sua formulação, conforme afirma Orlandi (2009):

Em uma proposta em que o político e o simbólico se confrontam, essa nova forma de conhecimento coloca questões para a Linguística, interpelando-a pela historicidade que ela apaga, do mesmo modo que coloca questões para as Ciências Sociais, interrogando a transparência da linguagem sobre a qual elas se assentam. Dessa maneira, os estudos discursivos visam pensar o sentido dimensionado no tempo e no espaço das práticas do homem, descentrando a noção de sujeito e relativizando a autonomia do objeto da Linguística. (ORLANDI, 2009, p 16)

Nesse sentido, conforme Michael Pêcheux (1975), o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia, e, desse modo, a língua constrói sentidos. Por isso, é no discurso que se consegue perceber o percurso a partir do qual língua e ideologia se relacionam e produzem sentidos por e para os sujeitos. Essa concepção é particularmente relevante para o presente estudo, uma vez que permite analisar as composições de Rita Lee para além de produções artísticas, abarcando o jogo das materialidades discursivas inscritas em um contexto político específico. Nesse âmbito, durante a Ditadura Militar Brasileira, mecanismos institucionais de censura atuavam diretamente na regulação da circulação de discursos considerados inadequados ou subversivos. Nesse cenário, determinadas formas de dizer o feminino tornavam-se alvo de interdição, o que permite a observação de uma organização sistemática de discursos em disputa em torno dele.

Ao observar esses processos discursivos, torna-se possível compreender como a linguagem participa da construção e da contestação de determinados sentidos sociais, haja vista que os enunciados aqui analisados serão concebidos a partir de suas propriedades discursivas, ou seja, passíveis de produzir conhecimento através de uma materialidade simbólica própria e significativa. Assim, buscamos evidenciar as disputas simbólicas que atravessam a produção de discursos sobre o feminino em diferentes momentos históricos, considerando que, como afirma Orlandi (2009), “há um real da história de tal forma que o homem faz história, mas esta também não lhe é transparente”.

2.2 Interdiscurso e Formações Discursivas

No quadro teórico da Análise do Discurso, a compreensão da produção de sentidos exige considerar o funcionamento da memória discursiva e das formações discursivas. Esses conceitos permitem observar que nenhum dizer surge de forma isolada, pois todo enunciado se inscreve em uma rede de dizeres anteriores que o atravessam e o tornam possível.

Segundo Orlandi (2009), o interdiscurso corresponde ao conjunto de dizeres já produzidos que sustentam aquilo que pode ser dito em determinado momento histórico. Trata-se de uma memória discursiva que antecede o sujeito e que torna possível a formulação de novos enunciados. Nas palavras da autora, o interdiscurso refere-se ao “conjunto do dizível, histórica e linguisticamente definido”.

Isso significa que todo dizer se constitui em relação a outros dizeres que já circularam socialmente, mesmo quando esses dizeres não aparecem explicitamente no enunciado. Assim, o discurso atualiza e reorganiza sentidos que já fazem parte da memória discursiva. Essa memória não deve ser compreendida como um simples armazenamento de informações, mas como um espaço dinâmico de circulação de sentidos.

Desse modo, interpretar um enunciado implica mobilizar saberes discursivos que foram historicamente construídos e que orientam as possibilidades de significação. O sujeito, ao produzir um dizer, inscreve-se nesse conjunto de discursos anteriores que constituem o campo do dizível. Nesse processo, torna-se importante distinguir interdiscurso e intradiscurso. Enquanto o interdiscurso corresponde ao conjunto de dizeres já produzidos e disponíveis na memória discursiva, o intradiscurso refere-se ao modo como esses dizeres se materializam em um enunciado específico. Em outras palavras, o intradiscurso corresponde à formulação concreta do dizer, enquanto o interdiscurso constitui o espaço mais amplo da memória que sustenta essa formulação:

A constituição determina a formulação, pois só podemos dizer (formular) se nos colocamos na perspectiva do dizível (interdiscurso, memória). Todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos. Paralelamente, é também o interdiscurso, a historicidade, que determina aquilo que, da situação, das condições de produção, é relevante para a discursividade. (ORLANDI, 2009, p. 33)

Relacionada a essa noção, encontra-se a de formação discursiva. As formações discursivas dizem respeito às posições ideológicas a partir das quais os sentidos se produzem. Em determinada conjuntura histórica, elas delimitam o que pode ou deve ser dito por determinados sujeitos em determinadas condições. Conforme afirma Orlandi (2009):

A formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito. [...] O discurso se constitui em seus sentidos porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não outra para ter um sentido e não outro. (ORLANDI, 2009, p.43)

Dessa forma, as palavras não possuem sentidos fixos e universais. Elas passam a significar de modos distintos conforme a formação discursiva na qual se inscrevem. Uma mesma palavra pode produzir efeitos de sentido diferentes dependendo da posição ideológica e histórica a partir da qual é mobilizada.

Além disso, as formações discursivas não constituem estruturas rígidas ou homogêneas. Ao contrário, elas se configuram em relação umas às outras e se transformam historicamente. Como observa Orlandi (2009), as formações discursivas podem ser compreendidas como regionalizações do interdiscurso, isto é, modos específicos de organização dos dizeres dentro do conjunto mais amplo da memória discursiva. Nesse sentido, os discursos não existem isoladamente, mas em constante relação de confronto, deslocamento e transformação. Os sentidos se produzem no interior dessas relações, nas quais diferentes formações discursivas disputam a interpretação do mundo social.

A mobilização desses conceitos é fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. Ao analisar materialidades discursivas como pareceres da censura e letras de composições produzidas durante a Ditadura Militar brasileira, torna-se possível observar como determinados dizeres sobre o feminino se inscrevem em formações discursivas específicas. Ao mesmo tempo, esses dizeres dialogam com uma memória discursiva mais ampla, na qual se encontram sedimentados diferentes modos de significar o corpo, a sexualidade e o papel social das mulheres.

Portanto, a noção de interdiscurso permite compreender que os sentidos presentes nessas materialidades resultam de uma rede histórica de discursos que os antecede. Já o conceito de formação discursiva possibilita identificar as posições ideológicas que organizam esses sentidos e que orientam aquilo que pode ser dito ou silenciado em determinadas conjunturas históricas.

2.3 Ideologia e efeitos de evidência

Diferentemente de abordagens que compreendem a ideologia como um conjunto de ideias ou opiniões conscientemente assumidas pelos indivíduos, a perspectiva discursiva entende a ideologia como um funcionamento que participa da constituição do sujeito e dos sentidos. Nesse quadro teórico, não há discurso sem ideologia, uma vez que todo processo de significação ocorre a partir de determinadas condições históricas e sociais que orientam o modo como os sentidos se estabilizam.

Em relação a isso, para acessar sentidos, é necessário interpretar, e a interpretação ocorre a partir da presença da ideologia, a qual leva os sujeitos a jogar com esses sentidos. Por isso, a ideologia não deve ser compreendida como algo exterior à linguagem, mas como um elemento constitutivo de seu funcionamento. É por meio dela que determinados sentidos passam a se apresentar como naturais, evidentes ou universais, ocultando o fato de que são historicamente produzidos. Nesse sentido, a ideologia atua produzindo aquilo que Orlandi (2009) denomina de efeitos de evidência, isto é, a impressão de que os sentidos estão diretamente ligados às palavras e que poderiam ser interpretados de apenas uma maneira.

Nesse ponto, segundo a autora, “o trabalho da ideologia é produzir evidências, colocando o homem na relação imaginária com suas condições materiais de existência”.

(ORLANDI, 2009, p. 46). Desse modo, o efeito de evidência contribui para apagar o caráter histórico da produção dos sentidos. Quando interpretamos um enunciado e acreditamos que seu significado é natural ou óbvio, estamos diante do funcionamento ideológico da linguagem. A ideologia, portanto, opera justamente nesse apagamento, fazendo com que o processo de interpretação seja percebido como algo imediato e transparente.

Essa perspectiva leva a compreender que não há sentido sem interpretação. Todo dizer envolve um gesto interpretativo, ainda que esse gesto seja frequentemente apagado pelo efeito de evidência produzido pela ideologia. Dessa forma, o sujeito não se coloca diante da linguagem como um observador neutro. Ao contrário, ele é constituído pela ideologia, sendo interpelado por ela para ocupar determinadas posições no interior dos discursos. Nesse processo, o indivíduo é transformado em sujeito, passando a significar e a interpretar o mundo a partir das condições históricas e ideológicas que o atravessam. Por conseguinte, a ideologia atua produzindo efeitos de naturalização que contribuem para estabilizar determinadas formas de compreender o mundo.

No campo da Análise do Discurso, portanto, compreender o funcionamento ideológico da linguagem implica observar como determinados sentidos se tornam dominantes em uma formação social, enquanto outros são marginalizados, silenciados ou interditados. Essa dinâmica evidencia que a produção discursiva está sempre relacionada a relações de poder e a disputas pela significação.

No contexto desta pesquisa, a noção de ideologia mostra-se particularmente relevante para a análise das materialidades discursivas selecionadas. Ao investigar documentos de censura e letras de canções produzidas durante a Ditadura Militar brasileira, torna-se possível observar como certos discursos sobre o feminino eram considerados incompatíveis com os valores morais e políticos defendidos pelo regime. Nesse processo, o funcionamento ideológico contribui para produzir efeitos de evidência que naturalizam determinadas representações sobre o feminino, ao mesmo tempo em que procuram silenciar outras formas de significá-lo.

2.4 Metáfora e efeitos metafóricos

Diferentemente da tradição retórica clássica, que a compreende como uma figura de linguagem utilizada para embelezar ou intensificar o discurso, a perspectiva discursiva considera a metáfora como constitutiva do próprio processo de produção de sentidos. Nesse sentido, a metáfora não é entendida como um recurso ocasional da linguagem, mas como um mecanismo fundamental por meio do qual os sentidos se deslocam e se transformam no interior dos discursos.

Essa concepção desloca a metáfora do campo exclusivamente estilístico para o campo da significação. Na Análise do Discurso, a metáfora está relacionada ao fato de que as palavras não possuem sentidos fixos ou naturais. Ao contrário, os sentidos se produzem nas relações que os enunciados estabelecem com outros enunciados e com a memória discursiva que os

atravessa. É nesse movimento de relação e substituição entre palavras e sentidos que a metáfora se constitui.

Nesse sentido, a metáfora pode ser compreendida como um processo de transferência de sentidos, no qual um termo passa a significar a partir de sua relação com outro. Esse funcionamento evidencia que o sentido não está contido nas palavras de maneira estável, mas se constrói nas relações que se estabelecem entre diferentes formações discursivas. Como afirma Pêcheux:

O sentido é sempre uma palavra, uma expressão ou uma proposição por uma outra palavra, uma outra expressão ou proposição; esse relacionamento, essa superposição, essa transferência (meta-phora), pela qual elementos significantes passam a se confrontar, de modo que se “revestem de um sentido” não poderia ser predeterminado por propriedades da língua, pois isso seria admitir que os elementos já estão dotados de sentido, que têm primeiramente sentido ou sentidos, antes de ter um sentido. De fato, o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, sinônimos), das quais uma formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório (PÊCHEUX, 1988, p. 263).

A partir dessa perspectiva, torna-se possível compreender que o funcionamento da linguagem está permanentemente atravessado por deslocamentos de sentido. Ao mobilizar determinadas palavras ou expressões, os sujeitos ativam redes de significação que remetem a outros dizeres já produzidos. Desse modo, a metáfora participa do movimento pelo qual os discursos se relacionam, se transformam e produzem novos efeitos de sentido. “O processo de produção de sentidos está necessariamente sujeito ao deslize, havendo sempre um ‘outro’ possível que o constitui.” (ORLANDI, 2009, p. 79).

Esse deslize é conceituado por Pêcheux como efeito metafórico, processo pelo qual ocorre o deslizamento de sentidos entre diferentes elementos discursivos. O efeito metafórico não corresponde apenas à presença explícita de metáforas no enunciado, mas ao movimento mais amplo de substituição e deslocamento que atravessa a linguagem. A língua é pensada, consoante a isso, “como sistema sintático intrinsecamente passível de jogo e a discursividade como inscrição de efeitos linguísticos materiais na história” (PÊCHEUX, 1980). É justamente nesse espaço de equívoco que se possibilita a interpretação, uma vez que diferentes caminhos para a significação são abertos.

Na Análise do Discurso, esse funcionamento também está ligado à ideia de deriva dos sentidos. Como os enunciados se inscrevem em formações discursivas historicamente determinadas, suas interpretações podem se modificar conforme mudam as condições de produção e os contextos históricos. Assim, um mesmo enunciado pode produzir diferentes efeitos de sentido ao circular em diferentes momentos e espaços discursivos, possibilitando percepções acerca de como os discursos significam o mundo social.

Para as materialidades desta pesquisa, essa concepção é essencial, uma vez que frequentemente mobilizam processos enunciativos metafóricos para construir seus sentidos. Nas composições, o uso de metáforas pode funcionar como estratégia de ruptura ou desarranjo

discursivo, permitindo que determinados sentidos sejam formulados de maneira indireta ou ambígua, efeitos metafóricos que jogavam com a interpretação dos censores, assumindo um papel importante para tensionar e contornar os limites impostos pela censura.

2.5 Dito e não-dito

A produção de sentidos, para Análise do Discurso, não se restringe ao que é explicitamente formulado no enunciado. Ao contrário, compreender um discurso implica considerar também aquilo que permanece implícito, silenciado ou apenas sugerido no interior do dizer. Nesse sentido, a relação entre dito e não-dito constitui um aspecto fundamental para a interpretação discursiva, pois evidencia que os sentidos se constroem tanto pelo que é afirmado quanto pelo que permanece não formulado.

De acordo com Orlandi (2009), todo dizer mantém uma relação constitutiva com aquilo que não é dito. O discurso não se organiza apenas em torno daquilo que se apresenta de maneira explícita, mas também em torno de uma rede de sentidos que permanece implícita e que participa da produção de significação. Assim, o não-dito não corresponde simplesmente à ausência de palavras, mas a uma dimensão constitutiva do próprio funcionamento da linguagem.

Consideramos que há sempre no dizer um não-dizer necessário. Quando se diz 'x', o não dito 'y' permanece como uma relação de sentido que informa o dizer de 'x'. Isto é, uma formação discursiva pressupõe uma outra. [...] Além disso, o que já foi dito mas já foi esquecido tem um efeito sobre o dizer que se atualiza em uma formulação. Em outras palavras, o interdiscurso determina o intradiscurso: o dizer (presentificado) se sustenta na memória (ausência) discursiva. (ORLANDI, 2009, p. 83).

Desse modo, o não-dito participa da construção dos sentidos ao delimitar aquilo que pode ou não ser formulado em determinado contexto discursivo. O que é dito em um enunciado se organiza em relação a um conjunto de possibilidades que permanecem silenciadas ou excluídas. Assim, ao escolher determinadas palavras e formulações, o sujeito também deixa de dizer outras coisas possíveis, e essa seleção participa diretamente da produção de sentidos.

Orlandi (2009) ressalta, ainda, que o não-dito pode manifestar-se de diferentes formas no discurso. Em alguns casos, ele aparece como pressuposto ou implícito necessário para a compreensão do enunciado. Em outros, ele se relaciona a processos de silenciamento que resultam de determinadas condições históricas e ideológicas. Nesse sentido, o não-dito pode estar associado tanto a aspectos estruturais da linguagem quanto a mecanismos sociais e políticos que delimitam os limites do dizível. Assim, o silêncio participa da organização do discurso ao estabelecer fronteiras entre aquilo que se formula explicitamente e aquilo que permanece implícito ou interdito. Compreender o funcionamento discursivo, portanto, implica observar não apenas os enunciados produzidos, mas também os limites que organizam o campo do dizível em determinada formação social.

No contexto desta pesquisa, essa relação entre dito e não-dito é operada com frequência nos gestos de análise, pois, ao analisar documentos de censura e produções musicais do período da Ditadura Militar brasileira partimos do princípio de que os sentidos não se organizam apenas no nível do que é explicitamente formulado nas letras das canções ou nos documentos institucionais, mas também nos implícitos, nas lacunas e nos silenciamentos que atravessam esses discursos. No caso das composições, por um lado, interessa-nos observar como determinados sentidos são construídos de maneira indireta, por meio de formulações que sugerem mais do que dizem de forma explícita. Em um contexto marcado pela vigilância e pela possibilidade de interdição, diferentes recursos discursivos passam a funcionar como formas de deslocamento do dizer, permitindo que certos temas apareçam de maneira insinuada, metaforizada ou parcialmente encoberta. Assim, o não-dito pode se manifestar como aquilo que é sugerido no interior da letra, exigindo do intérprete a mobilização de conhecimentos históricos e discursivos para a produção de sentidos.

Por outro lado, os pareceres censórios também constituem um espaço privilegiado para observar o funcionamento do dito e do não-dito. Nesses documentos, os censores explicitam determinadas interpretações das letras analisadas, indicando quais sentidos são considerados problemáticos ou incompatíveis com os limites estabelecidos pelo regime. Ao mesmo tempo, esses pareceres (re)velam, muitas vezes de maneira implícita, os valores, os pressupostos e as posições ideológicas que orientam a leitura institucional das canções.

Desse modo, a relação entre dito e não-dito permite examinar, de um lado, como os compositores mobilizam estratégias discursivas que deslocam ou recobrem determinados sentidos e, de outro, como os censores procuram identificar, interpretar e, por vezes, interditar esses mesmos sentidos. A análise conjunta das composições e dos pareceres possibilita, portanto, observar o jogo discursivo que se estabelece entre produção e controle do dizer, evidenciando as tensões em torno do que podia ou não ser formulado naquele contexto histórico.

2.6 Sujeito e Função-autor

No campo da Análise do Discurso, a noção de sujeito não é compreendida como uma entidade consciente e autônoma que controla inteiramente aquilo que diz. Ao contrário, o sujeito é entendido como uma posição discursiva produzida historicamente, atravessada pela ideologia e pelas formações discursivas nas quais se inscreve. Dessa forma, o dizer do sujeito não se origina apenas em uma intenção individual, mas resulta de processos discursivos que o antecedem e que delimitam as possibilidades do que pode ser formulado.

Nesse sentido, Orlandi (2009) ressalta que o sujeito se constitui na própria relação com a linguagem e com a história, sendo sempre interpelado pela ideologia. Assim, ao produzir um enunciado, o sujeito ocupa uma posição determinada em uma rede de discursos que condiciona os sentidos que podem emergir em seu dizer. A autora observa que o sujeito do discurso não corresponde simplesmente ao indivíduo empírico que fala ou escreve, mas a uma posição

construída no interior do processo discursivo. Desse modo, o sujeito é produzido no próprio funcionamento do discurso, e sua identidade não pode ser compreendida fora das condições históricas e ideológicas que organizam os sentidos em determinado momento.

Relacionada a essa concepção de sujeito, está a noção de função-autor. Para Orlandi (2009), o autor não deve ser entendido apenas como o indivíduo que escreve um texto, mas como uma função discursiva que organiza e legitima determinados modos de dizer. A função-autor está vinculada ao modo como um discurso se apresenta socialmente como produzido por alguém que assume a responsabilidade pelo que é dito:

[...] há na base de todo discurso um projeto totalizante do sujeito, projeto que o converte em autor. O autor é o lugar em que se realiza esse projeto totalizante, o lugar em que se constrói a unidade do sujeito. Como o lugar da unidade é o texto, o sujeito se constitui como autor ao constituir o texto em sua unidade, com sua coerência e completude. Coerência e completude imaginárias. (ORLANDI, 2009, p.73).

A autora explica que a função-autor constitui um princípio de organização do discurso, atribuindo unidade e coerência ao conjunto de enunciados. Nesse processo, produz-se um efeito de origem do discurso, como se os sentidos fossem resultado direto da intenção de um autor individual. Entretanto, a Análise do Discurso demonstra que esse efeito é construído no interior do próprio funcionamento discursivo, uma vez que os sentidos são produzidos a partir da relação com a memória discursiva, com o interdiscurso e com as formações ideológicas.

Orlandi (2009) destaca ainda que a função-autor não se confunde com o sujeito do discurso. Enquanto o sujeito refere-se à posição discursiva que torna possível o dizer, a função-autor está relacionada ao modo como o discurso se organiza socialmente em torno da ideia de autoria. Assim, o autor aparece como uma instância que confere legitimidade ao texto e delimita sua interpretação em determinados contextos.

Não basta falar para ser autor. A assunção da autoria implica uma inserção do sujeito na cultura, uma posição dele no contexto histórico-social. Aprender a ser representar como autor é assumir, diante das instâncias institucionais, esse papel social na sua relação com a linguagem: constituir-se e mostrar-se autor. (ORLANDI, 2009, p. 76).

No âmbito desta pesquisa, essas noções são mobilizadas para compreender os modos de funcionamento discursivo presentes tanto nas composições musicais quanto nos pareceres censórios. No caso das canções, a função-autor contribui para a construção social da figura do compositor como responsável pelo dizer, produzindo o efeito de que os sentidos presentes nas letras derivam diretamente de sua intenção organizadora. No entanto, a perspectiva discursiva permite observar que essas formulações se inscrevem em formações discursivas mais amplas, atravessadas por memórias e disputas de sentido.

Por outro lado, nos pareceres censórios também se configura uma posição de sujeito institucional. Os censores produzem seus pareceres a partir de uma posição discursiva vinculada ao aparato estatal, na qual determinados valores e critérios de interpretação orientam

a leitura das composições analisadas. Nesse contexto, a autoria dos pareceres se articula à autoridade institucional que legitima as decisões de aprovação, modificação ou interdição das obras.

Então, a consideração das noções de sujeito e função-autor permite examinar como diferentes posições discursivas se manifestam nos materiais analisados, evidenciando as relações entre produção de sentidos, autoria e autoridade no interior das práticas discursivas que constituem o arquivo desta pesquisa.

3. A COMPOSIÇÃO COMO OBJETO SIMBÓLICO DE DISPUTA PELO FEMININO

BRDFANBSB NS.CPR.MUL.LMU:5775 p. 3/5

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 4282 / 81

TÍTULO: "AS DUAS FACES DE EVA"

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: NÃO LIBERAÇÃO

Autora: Rita Lee Jones

Com título idêntico, a composição musical em epígrafe foi liberada por esta DCDP. Apresentada para novo exame, acrescentou-se-lhe mais uma estrofe que lhe agrava o conteúdo. Essa inserção, embora colocada de maneira dúbia, poderá também referir-se ao ciclo menstrual da mulher, o que suscitará indagações precoces em torno do assunto.

Considerando a abrangência das execuções fonográficas, a audição da obra torna-se inadequada para um público irrestrito. Assim sendo, opinamos pela NÃO LIBERAÇÃO.

Brasília, 17 de março de 1981.

Maria Angélica R. de Resende
Técnica de Censura
Mat. 2.408.208

Jeanete de Oliveira Farias
Técnica de Censura
Mat. 2.404.845

De acordo com o parecer,
pelo veto
A composição de Rita Lee Jones
da DCDP.

18.3.81

De acordo
Em 17.03.81
Junt. 1.º
Junt. 1.º

DPF-742

Tendo em vista o arcabouço teórico-metodológico da Análise do Discurso (AD) de linha francesa, a censura musical durante a Ditadura Militar configura-se como um sistemático processo de tensões que evidenciam uma complexa disputa ideológica pelos sentidos em circulação. O dispositivo censório, articulado pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), atuou na repressão política e, de forma operacionalizada, na tentativa de silenciar e cercear discursos que pudessem desestabilizar a ordem social e moral estabelecida, ou seja, a ordem em relação de dominância. Essa disputa materializa-se no confronto entre formações discursivas antagônicas: de um lado, a prática discursiva autoritária do regime, que buscava estabilizar e controlar o(s) sentido(s) sobre o feminino; de outro, as práticas discursivas de artistas como Rita Lee, que confrontavam esse(s) sentido(s) a partir de uma linguagem que (des)territorializava o feminino, alçando-o, inclusive, a posições de pretensão protagonismo.

O caso de *As Duas Faces de Eva* revela-se como um exemplo paradigmático de como essa disputa operava. O documento de censura em epígrafe, datado de 17 de março de 1981, registra o veto à composição após uma nova submissão, com uma estrofe acrescentada que, de acordo com o órgão censor, "agrava o conteúdo". O trecho em questão, que acrescenta o enunciado "Todo mês sangra", foi significado pela censora Maria Angélica R. de Resende como uma referência ao "ciclo menstrual da mulher". A justificativa para o veto foi que essa

menção poderia suscitar “indagações precoces em torno do assunto”, tornando a composição “inadequada para um público irrestrito”.

À luz da AD, essa ação censória expõe, discursivamente, como a repressão institucional censurava sentido(s) relativos ao feminino em sua materialidade e fisiologia. O “perigo” da composição não residia em uma crítica ao regime; nem mesmo, dada a liberação da primeira versão, em abril de 1980, na exaltação da mulher; mas na menção a um processo biológico feminino. Isso permite a compreensão de que o corpo feminino era um campo sobre o qual a censura deveria atuar, visto que era passível de atravessamentos ideológicos significativos para o Regime. Era oportuno, portanto, que se exercesse controle institucional. Esse controle teria implicação sobre os modos sociais da divisão dos direitos e deveres entre homens e mulheres, ou seja, sobre a configuração da divisão social do trabalho e da existência.

Ao embasar o veto no enunciado “todo mês sangra” e no tema do ciclo menstrual, a censura tentava (de)limitar o feminino em sua possibilidade de significar e ser significado para além dos discursos autorizados da moral e dos bons costumes, operando uma espécie de “epistemicídio”, que buscava silenciar e censurar, sistematicamente, discursos que escapavam ao que se podia (e deveria) conceber como ordem vigente, como a possibilidade de uma leitura que, agora, não só passaria pelo gênero, mas também, poderia evocar predisposição sexual e ressignificar a liberdade e a autodenominação da primeira versão. Ao classificar a letra como inadequada (e “grave”), almejava-se fixar um sentido para o feminino que o desvinculasse de sua própria fisiologia, relegando o tema a um lugar de interdito, haja vista a possibilidade de que o ciclo menstrual evocasse, pelo funcionamento do interdiscurso, uma memória que pode ser disparada acerca da concepção, da impureza, da libido, da amoralidade e, em torno de vários outros atravessamentos, domesticar a potência de sentidos (libertários) “precoces em torno do assunto”. Assim, há uma tentativa de, sob a égide da moral e dos bons costumes, conter certos efeitos discursivos que, em relação a discursos anteriores e à possibilidade de rearranjo marcada na presença da menstruação, irromperiam ideologicamente o permitido à música, um importante e acessível objeto simbólico da cultura brasileira na época.

Nesse sentido, Rita Lee, emblemática e irreverente, desarranja as fronteiras do dizível da FD autoritária justamente porque sua performance convoca o corpo feminino a falar de si e não apenas a ser falado por discursos outros (médicos, religiosos, morais) abonados pelo sistema, o que é de extrema relevância para as investigações deste trabalho. Estabelece-se uma relação de proximidade e afastamento: se, por um lado, a artista (re)inscreve a mulher como sujeito de desejo e de linguagem, por outro, a censura busca destituí-la desse lugar, censurando/modificando enunciados de suas composições. A relação de dominância, portanto, não se esgota no veto formal, mas se prolonga na tentativa de fixar sentidos sobre o feminino como vulgaridade, interditando-o como espaço de resistência.

Contudo, mesmo interditados, esses discursos não morreram. Continuaram a circular, atualizando-se em novos suportes e atravessando as gerações. O que se observa, pela AD, é um processo de rearranjo: os sentidos silenciados no contexto da Ditadura não desapareceram, mas transformaram-se, persistindo em outros registros. Por isso, a interdição discursiva operada pela censura durante a Ditadura Militar não deve ser compreendida como um fenômeno

circunscrito ao seu tempo histórico, mas interrogada continuamente como a instauração de um modo de funcionamento do poder sobre o corpo feminino que se estabiliza e se reinscreve em outras condições de produção. Ao interditar a nomeação da fisiologia feminina, como no veto à menção ao ciclo menstrual em *As Duas Faces de Eva* (1981-1982), o regime não apenas suprimiu um enunciado específico, mas produziu um gesto de silenciamento estruturante, que (de)limitava o que podia ou não ser dito sobre o feminino. Trata-se, portanto, de um controle que ultrapassa a proibição pontual e se projeta como memória discursiva, passível de ser reativada sob novas formas.

É justamente nessa perspectiva que se torna possível compreender a permanência e a transformação desse dispositivo de controle na contemporaneidade a partir da estabilização e da reatualização de sentidos por meio de outros mecanismos discursivos, tais como o apagamento histórico, a normatização moral do corpo feminino e a legitimação de discursos de violência simbólica. O que se desloca não é o alvo do controle — o corpo e a autonomia das mulheres —, mas a forma como esse controle se materializa.

Nesse sentido, os temas propostos por grandes vestibulares nacionais evidenciam a relevância e a atualidade da problemática investigada. A proposta do ENEM (2023) (cf. anexo 8), ao abordar a invisibilidade do trabalho de cuidado realizado pela mulher, evoca os estereótipos de gênero e a naturalização de comportamentos associados ao feminino. A UFRGS (2023) (cf. anexo 9), ao articular o apagamento das mulheres na história ao direito à memória, explicita como o silenciamento do feminino não se limita ao passado autoritário, mas incide sobre os modos de narrar, registrar e reconhecer trajetórias femininas na construção da história social. Já na problemática sugerida pela UERJ (2025) (cf. anexo 10), ao indagar sobre o controle estatal do corpo feminino com base em princípios religiosos, reatualiza-se o mesmo fundamento moral que sustentava os pareceres censórios da Ditadura, demonstrando a persistência da imbricação entre poder, religião e regulação do feminino. Por sua vez, a proposta da UNICAMP (2026) (cf. anexo 11), ao abordar comunidades incel e redpill, evoca a mutação contemporânea desse dispositivo em uma teia ampliada de discursos de ódio que (re)inscreve a mulher como ameaça, objeto ou desvio.

Assim, o batimento entre o arquivo censório da Ditadura Militar e essas materialidades discursivas atuais permite compreender que não se trata de uma oposição simples entre um “passado repressivo” e um “presente livre”, mas de um processo contínuo de (re)configuração dos modos de controle dos sentidos sobre o feminino. Essa constatação fundamenta a relevância social e educacional deste trabalho, na medida em que oferece instrumentos teóricos e analíticos para a leitura crítica das relações entre linguagem, poder e gênero.

4. MATERIAL E MÉTODO

Este trabalho ancora-se no quadro teórico-metodológico da Análise de Discurso (AD) de linha francesa, tal como formulada por Michel Pêcheux, articulado à historiografia e a conceitos da Linguística e dos estudos de gênero. A investigação parte do princípio de que os sentidos não são dados, mas se (re)produzem em condições sócio-históricas específicas, sendo constantemente atravessados pela ideologia e pelo interdiscurso. Desse modo, a metodologia proposta consiste em articular a leitura de arquivo — com ênfase nos documentos censórios e nas produções artísticas selecionadas — ao exame das operações discursivas que fazem emergir determinados efeitos de sentido sobre o corpo e o desejo feminino.

O arquivo estabelecido é constituído, em primeiro lugar, pelos documentos da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) (cf. anexos 2, 5 e 7), reunidos no Dossiê Rita Perigosa e publicados na obra *FavoRita* (2018), que trazem pareceres oficiais sobre canções de Rita Lee vetadas pelo regime militar. Nesse conjunto, ganham destaque, ao abordarem de forma múltipla o feminino, as composições *Papai Me Empresta o Carro* (1979), *Afrodite/Banho de espuma* (1981) e *As duas faces de Eva/ Cor de Rosa choque* (1981) (cf. anexos 1, 3, 4 e 6), as quais também serão analisadas com especial atenção para os termos e imagens que foram considerados “chulos” ou “imorais” e que, ao deslocarem sentidos estabilizados, provocaram reação do órgão censório. Ademais, foram incluídas no arquivo estabelecido para a pesquisa, como evidências das reverberações atuais desta discussão, propostas de redação de vestibulares recentes, especificamente a do ENEM (2023) (cf. anexo 8), a da UFRGS (2023) (cf. anexo 9), a da UERJ (2025) (cf. anexo 10) e a da UNICAMP (2026) (cf. anexo 11), que têm instigado reflexões críticas sobre o feminino, a violência simbólica e o apagamento histórico, reafirmando a pertinência do debate e a necessidade de instrumentalizá-lo e operá-lo no contexto educacional.

No que diz respeito à análise do arquivo estabelecido, adotamos um código gráfico de referência que opera como parte do procedimento metodológico da leitura discursiva do arquivo. Esse código visa facilitar a identificação das diferentes textualidades em análise, tornando legível ao leitor o deslocamento entre posições de enunciação, regimes de dizer e instâncias institucionais distintas. Desse modo, as composições e seus enunciados são indicados pelo ***itálico negrito***, assinalando sua inscrição no campo da produção artística; os enunciados dos pareceres censórios aparecem sublinhados, evidenciando sua filiação ao discurso institucional e normativo do Estado; e os enunciados das propostas de redação são destacados pelo **negrito**, marcando sua vinculação ao espaço escolar e avaliativo. Todos esses materiais encontram-se disponíveis nos anexos. No caso específico dos pareceres censórios, optamos pela apresentação de recortes pertinentes à análise, acompanhados de links que possibilitam o acesso integral aos documentos, caso o leitor se interesse por cotejá-lo.

O percurso metodológico prevê a identificação e a interpretação de fragmentos lexicais, sintáticos e enunciativos que evidenciam a tentativa de regulação dos sentidos atribuídos ao feminino. Nesse movimento, categorias como paráfrase e polissemia são mobilizadas para demonstrar como a linguagem (re)inscreve e desloca sentidos, produzindo tanto efeitos de resistência quanto de domesticação. Igualmente, a atenção à metonímia e à metáfora permitirá

compreender como certas operações sustentam processos de significação: a primeira será analisada como efeito de encadeamento e contiguidade na cadeia significante, pelo qual o feminino é reduzido a determinados traços — sobretudo corporais e fisiológicos —, naturalizando processos de objetificação e dominação; a segunda será compreendida como operação de deslocamento e substituição que expõe a deriva dos sentidos, fazendo emergir tensões e contradições ideológicas, especialmente quando desejo e prazer são reinscritos em campos semânticos associados à vulgaridade ou à imoralidade. Assim, ambas as operações permitem evidenciar como os sentidos sobre o feminino se estabilizam provisoriamente ou entram em disputa no interior das formações discursivas analisadas.

A análise comparativa entre os pareceres da censura e as propostas contemporâneas possibilita observar como os discursos sobre o feminino não desaparecem, mas se rearranjam ao longo do tempo. Se na Ditadura a repressão operava pelo interdito explícito, hoje ela se manifesta em formas mais sutis de normalização e disciplinamento, as quais exigem análise crítica e posicionamento. Por essa via, os resultados da pesquisa serão voltados, inclusive, ao campo educacional, em especial ao ensino médio, de modo a oferecer instrumentos para que os estudantes compreendam como a linguagem constrói e regula sentidos sobre o feminino. Não se trata apenas de revisitar o passado, mas de evidenciar como os mesmos mecanismos de controle se transformam e permanecem ativos, o que permite aos jovens desenvolver uma leitura crítica dos discursos que os constituem.

5. CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO ARQUIVO ESTABELECIDO

Para melhor trabalhar a análise, mostrou-se relevante considerar que o arquivo aqui constituído inscreve-se em condições sócio-históricas e político-ideológicas marcadas pela atuação do aparato censório da Ditadura Militar brasileira e pela intensificação dos mecanismos de controle sobre a circulação de sentidos no espaço cultural. Trata-se de um período atravessado por um projeto moralizante, de forte base patriarcal e conservadora, no qual a música, como objeto simbólico de ampla difusão, ganha relevo na vigilância estatal. Nesse cenário, a figura da mulher como compositora, intérprete e protagonista discursiva é submetida a um regime de suspeição, sobretudo quando sua presença desestabiliza sentidos dominantes sobre o feminino, abrindo lugar a outros sentidos possíveis.

Torna-se importante, nesse âmbito, investigar o modo como formações discursivas sobre o feminino estão em tensão, pois, para além dos conflitos em torno da constituição ideológica dos sujeitos, há, muitas vezes, nos recortes analisados, entre as condições de produção, aspectos relevantes acerca, por exemplo, da autoria e da performance musical. Estas, em condições sócio-históricas e político-ideológicas machistas e patriarcalistas, severamente conservadoras e, ainda, em uma prática governamental moralmente empenhada, são colocadas à prova de fogo quando inserem em holofotes um dos mais significativos objetos simbólicos da humanidade: a mulher. A figura feminina, como enunciadora e protagonista discursiva, é material simbólico rico à análise e à percepção de gestos de interpretação a partir dos quais poderemos investigar como se dão os processos de significação e a relação dos sujeitos e dos sentidos evocados e convocados à circulação.

5.1 Espaço artístico-cultural

No espaço artístico-cultural brasileiro das décadas de 1960, 1970 e 1980, é reconhecível que a música popular consolidou-se como um dos principais espaços discursivos de disputa simbólica. Conforme analisa Napolitano (2006; 2014), a MPB foi progressivamente legitimada como espaço de resistência, sobretudo quando se articula a um discurso político explícito e a uma noção de engajamento associada à autoria masculina. Nesse sentido, vale citar Santa Cruz (1992) ao afirmar que

ser cantora, até bem pouco tempo, era o máximo de concessão permitida às mulheres. Assim, se estabelecia uma relação ventríloqua entre o criador (homem) e a criatura (mulher). A voz da mulher foi usada somente para reproduzir um discurso androcêntrico (masculino) portador de uma ideologia sexista e indicador do homem como um ser superior no contexto geral da humanidade. A mulher, cantora e musa, fica assim submetida a uma vontade que não é sua, como objeto e não sujeito de sua história. (SANTA CRUZ, 1992, p. 15-16 *apud* LYRA, 2018)

Esse enquadramento, conforme Ridenti (1990), contribuiu para a estabilização de um imaginário específico de “artista engajado”, no qual a centralidade da letra, da denúncia social e da figura do compositor-intérprete homem passou a funcionar como critério de reconhecimento cultural.

Nesse cenário, por um lado, a presença feminina no campo musical, embora expressiva, foi historicamente atravessada por limites simbólicos. Estudos sobre mulheres compositoras durante a Ditadura evidenciam que cantoras como Elis Regina, Nara Leão, Gal Costa, Vanusa, Leci Brandão, entre outras, alcançaram projeção nacional, mas tiveram sua legitimidade frequentemente condicionada à interpretação de repertórios politizados escritos majoritariamente por homens ou à adequação a imagens femininas socialmente aceitáveis, como a da intérprete sensível, a da musa encantadora ou a da cantora de protesto legitimada pela memória discursiva do engajamento coletivo. Mesmo quando essas artistas vocalizavam críticas sociais relevantes, o feminino tendia a ser silenciado como protagonista, sendo raramente aceito e reconhecido como lugar (re)produtor de sentidos sobre desejo, sexualidade ou experiência corporal, por exemplo. Até mesmo cantoras, como Aurora Miranda e Elis Regina, que compunham, não gravavam. Ficavam mais conhecidas por suas interpretações.

Por outro lado, Rita Lee aparece como uma figura singular no interior do campo musical brasileiro, justamente por tensionar, de maneira sistemática, os limites simbólicos atribuídos ao feminino. Diferentemente de muitas intérpretes cuja legitimidade era mediada pela autoria masculina ou pelo alinhamento explícito ao discurso político hegemônico da MPB, Rita produz uma poética própria que desloca o foco da denúncia direta para a subversão dos costumes, do corpo e da linguagem. Sua atuação artística não se organiza prioritariamente pela centralidade da letra engajada, mas pela articulação entre ironia, deboche, teatralidade e uma performance que reinscreve o feminino como protagonista de desejo e de enunciação. Sobre essa questão, vale citar Lyra (2018), quando diz que

mesmo que transgredindo regras sociais, as mulheres compositoras dos anos 1940 e 1950 não abordavam questões polêmicas em suas letras. Foi somente com Rita Lee no início das décadas de 1970 e 1980, que temas considerados proibidos como a liberdade sexual, a vida política entre outros, surgiram de maneira tão direta e aberta. É o caso de Rosa choque escrita em 1982: “Mulher é bicho esquisito / Todo o mês sangra / Um sexto sentido / Maior que a razão / Gata borralheira / Você é princesa / Dondoca é uma espécie / Em extinção”. Talvez o fato de viver em uma época pós-movimento feminista tenha facilitado a composição e a produção de sua obra como um todo. (LYRA, 2018, p. 93)

É nesse entrechoque que o apelo ao sensual assume relevância. As composições e performances de Rita Lee — cênicas, vocais, corporais — rompem com a expectativa da mulher recatada e maternal, tensionando os modos pelos quais o feminino poderia/deveria ser significado no espaço nacional ditatorial. Ao mesmo tempo, revela como o dispositivo censório operava não apenas sobre a letra escrita, mas também sobre a possibilidade de circulação desses discursos na cena pública. O “perigo”, entrevistado pelos censores, estava na mudança de posição:

a mulher deixava de ser objeto de olhar e passava a ser enunciadora de si, deslocando o feminino para o campo da enunciação política. Uma mudança como essa, à época, não poderia ser significada senão como um ultraje, mas ultraje a quê? A quem? Por quê?

Ainda bem que nem todas as mulheres se adequaram facilmente ao sistema. Sempre germinava uma ou outra semente de rebeldia, adubada pelo desejo de liberdade. Insistentemente foi nascendo, crescendo, florescendo e frutificando no país uma nova forma de pensar feministicamente a mulher, na luta por um mundo mais justo. E, no meio musical, houve as que insurgiram teimosamente contra tudo e todos os que tentassem abraçar a profissão para a qual se sentiam vocacionadas. Auto-impulsionadas para conquistar a independência, graças a um novo posicionamento perante a vida, algumas mulheres exigiram passagem para investir plenamente no desenvolvimento de suas potencialidades. Só desse jeito puderam revelar seus talentos na arte de compor. (SANTA CRUZ, 1992, p. 19)

Rita Lee foi uma destas mulheres... daí ser denominada “Rita perigosa”!

5.2 Espaço socioeconômico

A constituição do arquivo censório que incide sobre as produções artísticas da década de 1970 e início dos anos 1980 deve ser compreendida no interior do espaço socioeconômico estruturado pela Ditadura Militar (1964 – 1985). O regime promoveu um processo de modernização acelerada baseado na expansão industrial, na abertura ao capital estrangeiro e na consolidação de um modelo de capitalismo dependente. O chamado “milagre econômico” produziu crescimento do PIB, ampliação do parque industrial e intensificação da urbanização, mas esteve acompanhado por forte concentração de renda, precarização do trabalho e aprofundamento das desigualdades sociais. Trata-se de um processo que pode ser caracterizado como modernização conservadora: transformação estrutural da economia sem ruptura das hierarquias sociais e de gênero.

Nesse contexto, a reorganização da economia implicou também a reorganização da reprodução social. A crescente inserção feminina no mercado de trabalho urbano não significou emancipação, mas sobreposição de funções. A mulher passa a compor a força de trabalho assalariada, sobretudo em setores de menor remuneração, ao mesmo tempo em que permanece responsável pelo trabalho doméstico não remunerado e pela criação dos filhos. A economia capitalista depende simultaneamente da exploração produtiva e da reprodução cotidiana da força de trabalho, sendo esta última sustentada majoritariamente pelo trabalho invisibilizado das mulheres. Assim, o corpo feminino torna-se elemento central na engrenagem econômica, como força produtiva e como condição de possibilidade da própria reprodução social.

As reflexões de Rose Marie Muraro, em *Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil* (1983), iluminam essa articulação entre economia e sexualidade. Ao afirmar que “procriar ou não procriar, embora fenômenos coletivos, são mascarados como

fenômenos de escolha individual”, Muraro evidencia que a experiência corporal feminina é atravessada por determinações estruturais. A maternidade, apresentada discursivamente como destino natural ou decisão privada, inscreve-se, na realidade, em um campo de forças socioeconômicas em disputa. O número de filhos, o momento da gestação e o acesso a métodos contraceptivos variam conforme a posição de classe, (re)velando que o corpo da mulher opera como variável demográfica e como suporte da reprodução da força de trabalho.

Ao mesmo tempo, a expansão urbana e o crescimento dos meios de comunicação produziram novas imagens de mulher — moderna, consumidora, trabalhadora — articuladas ao aumento do consumo e à consolidação de uma cultura de massa. Contudo, essa modernização imagética convive com a manutenção de expectativas tradicionais: maternidade como destino, casamento como realização, recato como virtude moral. A mulher é convocada a ocupar o espaço público produtivo, permanecendo simbolicamente vinculada à função doméstica e à estabilidade da família, núcleo ideológico central do regime. Essa ambivalência produz tensão discursiva: a mulher deve ser produtiva, mas não plenamente autônoma; visível na publicidade, mas contida moralmente; moderna no consumo, mas tradicional na sexualidade e nas práticas sociais.

A família nuclear, elevada à condição de fundamento moral da nação, constitui peça-chave dessa organização socioeconômica. A estabilidade econômica é discursivamente associada à estabilidade familiar, e a mulher é significada como guardiã dos valores, responsável pela educação moral dos filhos e pela manutenção do equilíbrio doméstico. Paralelamente, o crescimento populacional e a pobreza urbana passam a ser tematizados como problemas econômicos, reafirmando o feminino como responsável pela natalidade. Nesse duplo movimento de sentidos, a mulher é interpelada como agente moral e como variável estatística, evidenciando a sua centralidade na articulação entre economia, política e ideologia.

Nesse espaço socioeconômico, a sexualidade feminina é concebida como dimensão funcional à ordem social. Quando vinculada à reprodução e ao matrimônio, ela é legitimada; quando associada ao prazer, à autonomia ou à exposição do corpo, torna-se potencialmente desestabilizadora dos discursos socialmente legitimados pelo regime ditatorial. O controle simbólico da sexualidade integra, portanto, o próprio funcionamento do modelo econômico, uma vez que a naturalização da distribuição das práticas sociais de gênero garante a manutenção da divisão sexual do trabalho e da organização da reprodução social.

Desse modo, o arquivo estabelecido não pode ser lido apenas como instrumento político de repressão ideológica. Deve ser analisado como dispositivo que atua na manutenção de uma determinada economia simbólica. Ao vigiar e interditar enunciados que evocam o feminino, explicitam sua fisiologia ou tensionam sua função social, o aparelho censório intervém na circulação de sentidos capazes de desestabilizar a articulação entre capitalismo dependente, moral patriarcal e organização familiar. O feminino, nesse contexto, é produzido discursivamente como lugar de domesticação: simultaneamente produtivo, reprodutivo e regulado. Compreender esse espaço socioeconômico é, portanto, reconhecer as disputas em

torno do feminino como integrantes das próprias condições de produção e leitura dos discursos que compõem o arquivo analisado, os quais são inscritos sob a dialética de classes⁷.

5.3 Espaço médico e religioso

No interior das condições de produção que atravessam este arquivo analisado, o espaço discursivo médico e religioso também se configura como instância significativa na normatização da sexualidade e na distribuição das práticas sociais de gênero. A partir da década de 1960, em um contexto marcado por transformações sociais aceleradas (urbanização, ampliação do acesso à informação e debates sobre planejamento familiar), estabeleceu-se um conjunto de discursos que buscava conciliar modernização social e manutenção da ordem moral vigente. A articulação discursiva entre saber médico, orientação pedagógica e matriz religiosa desempenhou papel decisivo na (re)produção de sentidos sobre o corpo, a família e, especialmente, sobre o feminino.

Nesse cenário, a coleção *Sexo, amor e família* (s.d.)⁸, composta por três volumes e elaborada por professores vinculados a uma perspectiva pedagógica de orientação médica, moral e familiar, constitui material particularmente relevante para esta investigação. Nela são sistematizadas diretrizes sobre matrimônio, vida conjugal, sexualidade e organização familiar, mobilizando argumentos de natureza biológica, religiosa e psicológica para sustentar uma concepção normativa de família e de práticas sociais de gênero. O feminino é ali significado prioritariamente em relação à função conjugal e reprodutiva, inscrito em uma relação significativa de complementaridade hierarquizada entre homem e mulher.

Cada volume da coleção é desenvolvido por autores (professores) especializados no assunto. O primeiro volume inclui o capítulo *A sociedade moderna e a planificação da família*, de autoria do Prof. Ivo Carlos Arnt, médico especialista em reprodução, que aborda as transformações sociais e o planejamento familiar sob perspectiva normativa. O segundo

⁷ A noção de dialética de classes fundamenta-se no materialismo histórico de Karl Marx e Friedrich Engels, especialmente nas obras *Manifesto do Partido Comunista* (1848) e *O Capital* (cujo primeiro volume foi publicado em 1867). Nessas obras, a história das sociedades é atravessada por contradições estruturais entre classes sociais constituídas em relações desiguais de produção, apropriação e poder. A dialética marxiana não opera como um esquema linear ou meramente econômico, mas como um princípio explicativo da historicidade, segundo o qual as formas sociais se produzem e se transformam por meio do conflito. Em *O Capital*, é demonstrado que tais contradições extrapolam a esfera produtiva, manifestando-se também nas instituições jurídicas, morais e culturais, produzindo efeitos ideológicos que tendem a naturalizar relações historicamente determinadas. Assim, a dialética de classes compreende a luta de classes como processo histórico dinâmico, no qual os sentidos se estabilizam provisoriamente e entram em crise, sendo a ideologia uma mediação central na produção das evidências que sustentam essas formações sociais.

⁸ Essa coleção foi identificada como leitura obrigatória em documentos oficiais de formação de sargentos e cabos da Polícia Militar na década de 1970, conforme registro em um boletim institucional de 25 de fevereiro de 1977, do Ministério do Exército (Cf. anexo 12). Tal inserção desloca a coleção do estatuto de publicação sobre sexualidade para o de instrumento formativo integrado à estrutura disciplinar do Estado. Ao compor o currículo de formação de agentes públicos, passa a operar como referencial legitimado institucionalmente, contribuindo para a estabilização de determinados discursos sobre família, sexualidade e feminino.

volume, dedicado praticamente em sua totalidade ao tema *Natureza e Leis do Matrimônio*, é de autoria do Prof. João C. Mezzomo, formado em filosofia, teologia e administração hospitalar, centrando-se na fundamentação moral e institucional do casamento. O terceiro volume, *Encontros e Desencontros*, do Prof. Paulo Tarso Monte Serrat, psiquiatra, dedica-se às relações afetivas e conjugais, combinando aconselhamento psicológico e orientação moral. Considerada em conjunto, a obra configura-se como dispositivo pedagógico que participa da (re)produção e circulação de sentidos normativos sobre o feminino, embasando parte significativa das condições históricas que sustentam o arquivo analisado nesta pesquisa.

Nesse conjunto, é observável uma preocupação com a “recente” desagregação da instituição familiar e as principais dificuldades para mantê-la como “célula constitutiva” da nação. No capítulo *A sociedade moderna e a Planificação da família*, Arnt (s/d) inscreve a discussão da sexualidade no horizonte das transformações sociais da modernidade, apresentando a planificação familiar como resposta necessária às tensões produzidas pelo crescimento populacional, pela urbanização e pelas mudanças nos costumes. O texto expõe a “angústia” das famílias diante de gestações indesejadas, construindo um cenário em que a desorganização reprodutiva aparece como ameaça ao equilíbrio doméstico e à estabilidade social.

Nesse enquadramento, o abortamento é nomeado como “epidemia que ameaça a família”, formulação que desloca a prática para o campo do risco coletivo e da desordem moral, produzindo efeito de patologização e urgência social. A defesa da procriação responsável surge, então, como efeito de um discurso ético e racional, associada diretamente ao “bem-estar familiar” e à manutenção da harmonia conjugal. Contudo, essa responsabilização — culpabilização — recai principalmente sobre a mulher, cujo corpo é significado como lugar privilegiado da administração demográfica e moral. Leiamos sobre essa questão três formulações presentes na referida obra:

Neste desorientado caminho que a população tenta trilhar encontra-se a abominável e degradante fórmula que a mulher dá à superpopulação dos lares. Oprimida pelos problemas econômicos, despojada do conforto que a vida moderna oferece, rodeada por numerosa prole, a mãe de menores recursos não quer admitir um novo rebento. A uma gestação não desejada, a mulher sul-americana em geral, e a brasileira em particular, busca a mais perigosa e humilhante solução: o abortamento. (Arnt (s/d), p. 10)

É interessante observar-se que os dados referentes aos abortos espontâneos podem ser falsos porque muitas mulheres, mesmo às portas da morte por complicações deste crime, negam ter provocado o abortamento, o que faz aumentar as cifras de aborto provocado. (Arnt (s/d), p. 17)

O desconhecimento e a falta de orientação sobre métodos anticoncepcionais fazem com que as mulheres exponham-se ao risco de uma gravidez indesejada a cada relação sexual. (Arnt (s/d), p. 22)

A sexualidade feminina, nessas formulações, é concebida como dimensão que deve ser regulada em nome da família, da ordem, da estabilidade social e da religião, evidenciando uma articulação discursiva entre modernização, controle, patologização e normatização institucional do feminino. Nessa perspectiva, recai sobre a mulher a responsabilização sobre o controle familiar e o abortamento.

No segundo volume da coleção, no capítulo intitulado *Natureza e Leis do Matrimônio*, de autoria do Prof. João C. Mezzomo, o eixo argumentativo desloca-se de discursos sociológicos e biológicos sobre a modernidade para discursos teológico-jurídicos sobre o casamento. Já no primeiro capítulo, o matrimônio é apresentado como instituição de origem divina, anterior às convenções sociais e, por isso, inscrever-se-ia na própria ‘natureza’ humana. Referências ao Antigo e ao Novo Testamento são mobilizadas para sustentar, discursivamente, a unidade e a indissolubilidade da união conjugal, reafirmando o princípio da complementaridade entre homem e mulher e a condenação do divórcio como desvio da intenção original de Deus.

A sexualidade, nessa perspectiva, é legitimada exclusivamente no interior do vínculo matrimonial e orientada à procriação, concebida como finalidade intrínseca da união. Ao articular natureza, lei divina e ordem social, o texto (re)produz o efeito discursivo de naturalização da família heterossexual e patriarcal, inscrevendo o feminino na lógica da maternidade, da fidelidade e da sustentação moral do lar. Assim, o discurso religioso opera como fundamento normativo que sustenta e reforça as prescrições sociais e morais delineadas na coleção, estabilizando um regime de verdade sobre casamento, sexualidade e práticas sociais de gênero no contexto histórico de circulação da obra.

No terceiro volume, por sua vez, o texto *Encontros e desencontros*, do professor e psiquiatra Paulo de Tarso Monte Serrat, vincula a desintegração familiar à outra “causa grave”, o desagregamento sexual, evidenciando a Educação Sexual como urgência para sanar as controvérsias do homem moderno. Desloca-se, nesse sentido, o foco do debate para o discurso da afetividade, da sexualidade e das dinâmicas conjugais, mobilizando um léxico psicológico que confere cientificidade às orientações morais já delineadas nos volumes anteriores.

Os discursos assumem tonalidade terapêutica, abordando conflitos, frustrações e incompatibilidades como manifestações de imaturidade emocional, falhas de ajustamento sexual ou desordens no exercício adequado das práticas conjugais. A autoridade médica passa a legitimar, sob a aparência de neutralidade técnica, uma concepção normativa de relacionamento, na qual harmonia e estabilidade dependem da adequação dos sujeitos às funções previamente definidas para homem e mulher. Vejamos alguns recortes do texto, para melhor compreendermos a formação que a obra (re)produz:

Muitas jovens ficam indignadas com o fato de as mães liberarem mais o namoro dos rapazes do que o delas. A posição do homem na vida social está mais relacionada com o exercício da sua profissão e, portanto, os possíveis desvios afetivos não terão grandes consequências negativas para o homem. Isso despreocupa as mães em relação ao namoro dos filhos. A mulher sendo

o eixo afetivo da família poderá sofrer consequências perturbadoras se não for orientada desde seu período de namoro. É isso que explica o maior zelo das mães em relação às suas filhas” (Monte Serrat, (s/d), p.21)

O instinto sexual é mais intenso na personalidade masculina e frequentemente, para os rapazes o namoro é inicialmente inspirado nas perspectivas de gratificação desse instinto. A moça normal deve ajudar o rapaz a se libertar desse ponto de vista mais primitivo. E isso enriquece sobremaneira a personalidade de ambos. Se, acreditando atrair pelas concessões instintivas, a moça cede intimidades além daquelas admitidas pelos seus preceitos morais, acaba causando uma natural repulsa do namorado que teme a sua insuficiência afetiva no destino conjugal. (Monte Serrat, (s/d), p.23)

Os três traços de personalidade da moça são os seguintes: 1) Deve ser uma boa filha. A moça que rompe com os seus pais revela um grave sinal de imaturidade para o matrimônio. É evidente que as desculpas que em psicologia são chamadas "racionalizações" surgem em grande quantidade nessas circunstâncias. É necessário que a moça não se deixe iludir por esse mecanismo psicológico de defesa e procure um recurso psicoterápico para libertar-se desse comportamento infantil. [...] O segundo sinal será o relacionamento da moça com os seus irmãos e colegas. O seu propósito fraterno deve se exteriorizar em atos de cooperação harmônica. [...] O terceiro traço diz respeito ao relacionamento com os menores. A natureza feminina, desde a infância já se inclina espontaneamente no sentido de amparar os menores simbolizados pelas bonecas. A moça, portanto, deve estar disposta a atender com simpatia as crianças de um modo geral e desejar ter filhos. A reação contrária à procriação sob o pretexto de que a criança dá muito trabalho, ou de que deforma o corpo, devem ser tomados como sinais evidentes de insuficiência para a vida conjugal. (Monte Serrat, (s/d), p.37)

Nos recortes supracitados, observa-se que os chamados “desencontros” conjugais são frequentemente interpretados como consequência da incompreensão das diferenças “naturais” entre os sexos ou da recusa em assumir responsabilidades afetivas e familiares. A mulher aparece, reiteradamente, associada à sensibilidade, à necessidade de segurança emocional e à vocação para o cuidado, enquanto o homem é significado como racional, ativo e orientado à liderança e ao trabalho remunerado. Tal distribuição de atribuições (re)produz um efeito de naturalização das hierarquias de gênero, deslocando para o plano psicológico aquilo que é, de fato, construção social. Ao enquadrar tensões conjugais como falhas individuais de adaptação, o texto obscurece as dimensões estruturais das desigualdades e reitera discursos que assumem, aceitam e reconhecem que o êxito da vida a dois depende da internalização dos papéis tradicionais.

Nas páginas finais do referido capítulo, a questão da emancipação feminina é mencionada como fenômeno incontornável da modernidade. Contudo, tal emancipação é ressignificada: não se trata de ruptura com a ordem familiar ou de redefinição estrutural das relações de poder, mas da “aceitação” consciente da condição feminina, compreendida como reconhecimento de suas especificidades naturais e de sua função no interior da família. A

emancipação é, assim, apresentada como integração equilibrada ao modelo conjugal proposto, afastando-se daquilo que o texto sugere como risco de alienação ou desvio. Desse modo, o discurso psiquiátrico opera como mecanismo de reacomodação simbólica das demandas femininas emergentes na década de 1970, incorporando o léxico da modernização para, paradoxalmente, reafirmar a distribuição tradicional das práticas sociais de gênero e a centralidade da família heteronormativa como horizonte de realização do feminino.

Além disso, esse discurso psiquiátrico opera em consonância com o discurso religioso presente nos volumes anteriores: a realização afetiva é concebida como plenitude alcançada no interior do matrimônio estável, e qualquer ruptura ou questionamento a esse discurso é tratado como sintoma de crise pessoal ou moral. A sexualidade, embora abordada em sentido psicológico, permanece circunscrita ao espaço conjugal legítimo, reafirmando a centralidade da família como núcleo regulador da vida íntima. Assim, o terceiro volume não rompe com o projeto normativo da coleção; ao contrário, complementa-o ao fornecer sustentação científica à moral conjugal defendida anteriormente, estabelecendo um regime discursivo em que medicina, psicologia e religião convergem na produção de sentidos sobre o feminino, o casamento e a ordem familiar.

Logo, o espaço médico e religioso, tal como discursivizado na coleção *Sexo, amor e família* (s.d.), evidencia o estabelecimento de um regime discursivo que articula ciência, moral e religião na normatização/institucionalização da sexualidade e na definição e distribuição das práticas sociais de gênero durante a Ditadura Militar. Ao patologizar o abortamento, moralizar a planificação familiar, sacralizar o matrimônio e psicologizar os conflitos conjugais, a obra cauciona (re)produção de um feminino regulado — reprodutivo, conjugal, afetivamente disponível e moralmente responsável pela estabilidade da família.

A autoridade médica, a fundamentação teológica e o aconselhamento psicológico articulam, discursivamente, uma relação de complementaridade, (re)produzindo, como efeito, a evidência, a naturalização, daquilo que é construção sócio-histórica e político-ideológica. Nesse contexto, o corpo e a sexualidade femininos tornam-se territórios privilegiados de intervenção discursiva, integrando um dispositivo mais amplo de manutenção da ordem social. É precisamente contra — e a partir — desse horizonte normativo que podemos compreender a emergência de discursos outros, como aqueles presentes nas composições de Rita Lee, que tensionam, ironizam e deslocam tais sentidos, materializando, no espaço artístico, a disputa discursiva em torno do feminino que atravessa o período.

6. O FEMININO NAS COMPOSIÇÕES DE RITA PERIGOSA: DITADURA, CENSURA, CONTRA-DISCURSOS

A análise desenvolvida neste trabalho ancora-se nos pressupostos teóricos e metodológicos da Análise do Discurso de filiação francesa, especialmente nas formulações de Michel Pêcheux e Eni Orlandi, compreendendo o discurso como efeito de sentidos entre interlocutores, produzido historicamente nas relações entre língua, sujeito e ideologia. Nesse quadro teórico-metodológico, a linguagem não é concebida como transparente nem neutra; ao contrário, ela se constitui como espaço de disputa, atravessado por memórias discursivas, silenciamentos e contradições.

A análise aqui produzida não busca apreender um suposto “sentido” das composições, tampouco pretende esgotar suas possibilidades interpretativas. Trata-se, antes, de um gesto de interpretação que considera as condições de produção dos discursos — sociais, históricas e institucionais — e observa como determinados sentidos se estabilizam ou se deslocam em função das formações discursivas em jogo. Nesse sentido, a censura estatal às composições de Rita Lee é compreendida como parte constitutiva do arquivo, funcionando também como textualidade⁹, gesto de interpretação que regula e que tenta fixar sentidos.

Seguindo a orientação metodológica proposta por Orlandi (1984), o material de análise não é tomado como um conjunto fechado e homogêneo de textos, mas como um arquivo atravessado por diferentes materialidades discursivas. Assim, além das composições censuradas, consideramos documentos oficiais da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), pareceres técnicos e registros institucionais que evidenciam os critérios morais e ideológicos mobilizados pelo Estado. Esses documentos são lidos como textos - compreendidos como a contraparte material de discursos - que direcionam sentido(s) sobre o feminino.

Os procedimentos de análise mobilizados ao longo do capítulo envolvem a observação do funcionamento da paráfrase e da polissemia, entendidas como processos fundamentais na (re)produção e circulação dos sentidos. A paráfrase é tomada como o mecanismo que reinscreve o já-dito, atualizando sentidos estabilizados na memória discursiva; a polissemia, por sua vez, evidencia os pontos de falha, de deslocamento e de resistência, nos quais o discurso escapa às tentativas de domesticação e estabilização.

Outro aspecto importante do procedimento analítico diz respeito à relação entre o dito e o não-dito. Partimos do pressuposto teórico de que todo dizer é atravessado pelo silêncio constitutivo, que não corresponde a uma ausência de sentido, mas a um funcionamento discursivo que interdita, apaga ou desloca determinados sentidos em detrimento de outros sentidos possíveis. No caso das composições analisadas, os silêncios em torno do feminino, da

⁹ Orlandi (2001, p. 63-65) diz que “a interpretação [é um gesto que] torna visível a relação da língua com a história, o funcionamento da ideologia”. Nessa perspectiva, “a textualidade é feita destes gestos”, ou seja, refere-se ao “modo como a discursividade se textualiza”. Ainda de acordo com Orlandi (2001, p. 65), “a leitura é a aferição de uma textualidade no meio de outras possíveis.

sexualidade e da autonomia da mulher revelam-se fundamentais para compreender os discursos que sustentaram os pareceres censórios e os discursos de moralização dos costumes.

O recorte do arquivo em sequências analíticas não obedece a critérios temáticos prévios; resulta do próprio gesto de leitura do arquivo, conforme propõe Orlandi (1984), a qual defende que o recorte é um procedimento analítico que evidencia pontos de tensão e contradição no funcionamento discursivo. O “perigo” atribuído à Rita Lee, nesse sentido, não é concebido como uma propriedade intrínseca das composições analisadas, e, sim, como efeitos de sentido produzidos na relação entre os discursos evocados nelas e os mecanismos institucionais de controle, que buscavam estabelecer e manter uma determinada ordem por meio da regulação do (in)dizível. Os recortes emergem dessa tensão discursiva e tornam visíveis os embates entre diferentes formações discursivas, especialmente aquelas relacionadas à moral dos bons costumes, à instituição familiar, aos discursos médico-religiosos e às construções históricas do feminino. Cada recorte, portanto, não funciona como uma categoria fechada, mas como um espaço de observação do jogo da FDs no processo de leitura empreendido.

No gesto de leitura do arquivo, analisamos três composições de Rita Lee, submetidas ao crivo do órgão censório: *As duas faces de Eva/ Cor-de-rosa choque* (1980/1981) (cf. anexo 1), *Afrodite/ Banho de espuma* (1981) (cf. anexos 3 e 4) e *Papai me empresta o carro* (1978) (cf. anexo 6). A análise foi distribuída em três sessões, a fim dar ao leitor uma melhor dimensão do trabalho analítico: estereótipos de gênero; a instituição familiar; o efeito de rupturas libertárias e o jogo das “posições” sexuais.

6.1 Estereótipos de gênero

O recorte dos estereótipos de gênero permite observar como as composições analisadas (re)produzem sentidos sobre o feminino em relação a estereótipos sobre o masculino. Na Análise do Discurso, os estereótipos são compreendidos como efeitos de sentido historicamente (re)produzidos, que organizam posições-sujeito e regulam modos de existência e práticas sociais e discursivas. Assim, falar do feminino implica, necessariamente, considerar o masculino como parâmetro implícito, uma vez que a distribuição das práticas sociais de gênero estão sustentadas, em nossa sociedade, nos estereótipos do masculino e do feminino.

Nos discursos hegemônicos que atravessam a moral dos bons costumes, o feminino é historicamente significado a partir da falta, da fragilidade e da instabilidade, enquanto o masculino ocupa a posição significativa da razão, da ação e do controle. Essa assimetria organiza um regime de sentidos no qual a mulher aparece como (des)equilíbrio e o homem como medida normativa. Os estereótipos de gênero, nesse funcionamento, descrevem diferenças e hierarquizam sujeitos, naturalizando, como efeito, a autoridade masculina e a submissão feminina.

Nas composições de Rita Lee analisadas neste trabalho, esse jogo discursivo é reiteradamente tensionado. O feminino é significado como objeto privilegiado da interdição censória justamente porque rompe com os lugares que lhe são historicamente atribuídos pelos discursos socialmente legitimados pelo regime ditatorial. Ao falar de desejo, corpo, instinto e autonomia, as composições desorganizam os estereótipos que sustentam oposições como mulher passiva vs. homem ativo, mulher emocional vs. homem racional, mulher doméstica vs. homem público. No entanto, esses deslocamentos não operam sem referência ao masculino: é em contraste com ele que o feminino se torna “perigoso” do ponto de vista do órgão censório.

O masculino, ainda que nem sempre explicitado como posição significativa nas composições, funciona como horizonte de comparação e medida normativa de sustentação discursiva. Quando a mulher *não foge à luta*, quando *não vive só de cama* ou quando assume o desejo e a iniciativa, ela ocupa posições discursivas tradicionalmente significadas como masculinas. É esse atravessamento de fronteiras simbólicas dos estereótipos socialmente estabilizados que produz o efeito de ameaça. O “perigo” não reside apenas na mulher que fala, mas na mulher que fala a partir de um lugar que não lhe foi historicamente destinado.

Esse funcionamento se repete, com variações, nas três composições analisadas. Em *As duas faces de Eva/ Cor-de-rosa choque* (1980/1981), o feminino oscila entre *bela* e *fera*, desestabilizando o ideal de docilidade feminina e aproximando-se de atributos associados ao estereótipo dominante do masculino, como a luta, a força e a reação. Em *Afrodite/ Banho de espuma* (1981), a mulher assume explicitamente o desejo e a sexualidade, deslocando o homem do lugar exclusivo de sujeito desejante. Já em *Papai me empresta o carro* (1978), o jogo dos estereótipos de gênero se organiza a partir da juventude e da transgressão, evidenciando como o controle do feminino passa também pela mediação masculina — o pai, o irmão, a autoridade, o detentor da permissão.

Dessa forma, o recorte dos estereótipos de gênero permite compreender que o feminino, embora esteja em evidência, só se torna discursivamente “perigoso” porque tensiona o lugar do masculino. A censura incide sobre as composições por aquilo que dizem sobre as mulheres e, principalmente, por aquilo que desorganiza a ordem simbólica que sustenta a masculinidade como centro, norma e medida. Ao deslocar essa hierarquia, as composições (re)produzem um feminino que existe, age, deseja e (se) enuncia — e é justamente esse movimento que as torna intoleráveis à ordem moral vigente.

6.1.1 *As as duas faces de Eva/ Cor-de-rosa choque* (1980/1981)

Na composição *As duas faces de Eva* (1980/1981) (cf. anexo 1), composta e interpretada por Rita Lee, a construção discursiva do feminino organiza-se a partir de uma dicotomia que atravessa toda a letra: a oposição entre *bela* e *fera*. Tal oposição não se apresenta como uma divisão estável entre dois modos identitários, mas como um dispositivo discursivo que mobiliza estereótipos de gênero historicamente sedimentados para, em seguida, tensioná-los e desorganizá-los. A própria noção de *duas faces* antecipa esse funcionamento

contraditório, indicando que o feminino não se deixa apreender por uma identidade una, coerente ou pacificada.

Na *face* materializada discursivamente como *bela*, inscrevem-se sentidos associados à delicadeza, à passividade e à domesticidade. A expressão *sexo fraco*, por exemplo, ativa uma memória discursiva estabilizada e dominante, que posiciona a mulher como física e moralmente inferior ao homem, socialmente significado como “sexo forte”. É significativo que a composição mobilize essa formulação — “sexo fraco” — e não “sexo frágil”, expressão que, embora também hierarquizante, não aciona de modo tão direto sentidos relacionados à sexualidade. O termo “fraco” pode deslizar para uma formação discursiva que associa o feminino à debilidade, à dependência e, implicitamente, à vulnerabilidade corporal. No entanto, esse já-dito é imediatamente atravessado por um gesto de ruptura, ao ser seguido pela afirmação de que esse *sexo fraco não foge à luta*, deslocando o estereótipo de sua posição de evidência. Essa afirmação, ao mesmo tempo, nega discursos estabilizados de que a mulher fugiria à luta, luta essa que, normalmente, é dita assumida pelo homem, como aquele que *vai à luta* pela sobrevivência, por exemplo.

Ainda na perspectiva da *bela*, o verso *Nem só de cama vive a mulher* opera como um enunciado denegativo. Ao negar que a mulher viva *só de cama*, o enunciado se divide e, assim, expõe, pela negação, a existência de discursos segundo os quais a mulher — sobretudo a mulher idealizada, *bela* — estaria restrita ao espaço da cama, seja como objeto sexual, seja como figura ociosa, improdutiva ou destinada exclusivamente à procriação, por exemplo. O funcionamento da denegação revela, assim, o não-dito que sustenta o enunciado: a associação entre feminilidade, passividade e inutilidade social. Ao negar esses lugares, a composição, além de expor, (re)produz o efeito de resistir a eles.

Outras imagens femininas tradicionalmente vinculadas à *bela* também são mobilizadas. A *gata borralheira* remete a sentidos relacionados ao trabalho de cuidado, à sobrecarga doméstica e ao desgaste físico e emocional que essa sobrecarga produz. Diferentemente da princesa idealizada, a gata borralheira é aquela que trabalha incessantemente, sem reconhecimento, revelando uma contradição interna ao próprio estereótipo da mulher dócil e submissa: sua docilidade é sustentada por um trabalho invisibilizado. Já a imagem da *princesa* reinscreve o imaginário da mulher pura, ociosa, frágil e dependente, cuja existência se define pela espera e pela salvação por um príncipe/homem. A *dondoca*, por sua vez, atualiza o estereótipo da mulher fútil e sustentada, mas a afirmação de que se trata de uma *espécie em extinção* introduz um deslocamento significativo, evocando sentidos de esgotamento histórico desse modelo de feminilidade.

Esses estereótipos associados à *bela*, contudo, não são evocados para serem endossados discursivamente. Eles são progressivamente atravessados pelos sentidos de *fera*, que opera como força de desorganização dos sentidos estabilizados. A *fera* é aquela que *não foge à luta*, formulação que contrasta diretamente com o imaginário segundo o qual quem “vai à luta” é o homem. Esse deslocamento reinscreve a mulher em um espaço historicamente masculino — o da ação, do enfrentamento e do conflito — rompendo com a expectativa de passividade e contenção.

A animalização presente na designação *fera* também merece destaque. Se, por um lado, dialoga com discursos patriarcais que associam a mulher ao instinto e ao descontrole, por outro, a composição ressignifica essa animalidade como potência produtiva. A significação de “instinto” deixa de evocar apenas “irracionalidade” para evocar um *sexto sentido maior que a razão*, movimento de sentido que alça o feminino a um patamar mais importante/alto que o masculino, metaforizado pela *razão*. Essa formulação confronta, discursivamente, a exigência social de que a mulher seja equilibrada, estável e santa, ao mesmo tempo em que questiona a supremacia da racionalidade — historicamente associada ao masculino — como único modo legítimo de existência de conhecimento. Esse confronto coloca em evidência um jogo da FDs que constituem o gesto de interpretação analítico. A FD dominante da moral dos bons costumes é confrontada pelos contra-discursos que a constituem, que a fazem funcionar na contradição constitutiva.

O enunciado *É cor-de-rosa choque* reforça esse movimento de ressignificação. A cor rosa, tradicionalmente vinculada, em nossa sociedade, à pureza, à inocência e à delicadeza, ou seja, em última instância, ao feminino, é atravessada pelo(s) sentido(s) de *choque*, produzindo um efeito de ruptura simbólica. O feminino se contradiz como espaço da suavidade e da sacralidade (*bela*) para significar também intensidade, impacto e risco (*fera*). Nesse sentido, o rosa-choque aproxima-se das discursividades de *fera*, afastando-se das de *bela*. Consequentemente, produz-se o efeito de que o feminino desloca-se do lugar de contenção para o de ameaça, para o de resistência a discursos ancorados na moral dos bons costumes.

Esse efeito é acirrado pelo enunciado *Por isso não provoque*, que pode ser lido como um alerta. Nele, a mulher não aparece significada como objeto passivo da ação alheia/da ação masculina, mas como protagonista e, por isso, capaz de, por exemplo, impor limites, reagir e atacar. Trata-se de uma inversão significativa dos estereótipos de gênero, na qual o “perigo” deixa de estar na mulher provocada e passa a residir na mulher que reage. É justamente essa possibilidade de reação que ajuda a compreender o efeito de perigo atribuído à composição pelo discurso censório.

Nesse ponto, com evidência, a análise da composição se articula discursivamente ao laudo da censura. Conforme registra o parecer da Divisão de Censura de Diversões Públicas (cf. anexo 2), a composição havia sido anteriormente liberada quando circulava sem a estrofe que inclui os seguintes versos: *Mulher é um bicho esquisito / todo mês sangra / um sexto sentido maior que a razão / gata borralheira / você é princesa / dondoca é uma espécie em extinção*. A inserção dessa estrofe é interpretada pelo censor como um trecho que, em relação ao todo da composição anterior, agrava o conteúdo, tornando a obra inadequada a público irrestrito.

Esse gesto de interpretação institucional revela que o ponto de intolerância não está na dicotomia bela/fera em si, mas na explicitação do corpo feminino como materialidade significante. Ao afirmar que a estrofe, embora colocada de maneira dúbia, pode referir-se ao ciclo menstrual da mulher, o parecer evidencia o limite do (in)dizível (im)posto ao discurso sobre o feminino. A menção ao sangue rompe com o regime de silêncio historicamente (im)posto ao corpo da mulher e aciona sentidos relacionados ao sexo, à concepção, à gravidez

e ao desejo — sentidos que não podem circular sem ameaçar aos estereótipos estabilizados de feminilidade recatada, pura e domesticada.

Além disso, a articulação entre sangue, animalização e instinto desorganiza de modo incisivo os discursos médico-religiosos e familiares que historicamente sustentam a moral dos bons costumes. No discurso médico, o corpo feminino é tradicionalmente tratado como objeto de vigilância, normalização e controle, sendo o ciclo menstrual frequentemente medicalizado, patologizado ou reduzido a um fenômeno biológico a ser silenciado no espaço público. No discurso religioso, esse mesmo corpo é atravessado por uma lógica de pureza e impureza, na qual o sangue menstrual figura como marca de pecado, desordem ou fragilidade moral. Já no âmbito familiar, esses discursos se articulam para produzir, o efeito de vergonha como mecanismo de regulação/domesticação do feminino, confinando o corpo da mulher ao espaço do não-dito, do íntimo e do escondido, do privado.

Ao referir-se ao ciclo menstrual e associá-lo a um saber outro — o *sexto sentido maior que a razão* —, a composição rompe com esse regime de silenciamento. O corpo feminino deixa de ser objeto de um discurso produzido por outras formações discursivas (médica, religiosa ou familiar) para tornar-se lugar de convergência de contra-discursos. Trata-se de um deslocamento fundamental: a mulher não é mais apenas falada, descrita ou regulada; ela fala de si, nomeia seu corpo e reinscreve seus processos fisiológicos em formações discursivas que se opõem aos discursos da moral dos bons costumes. Esse gesto desloca o feminino do lugar do “discurso sobre”, marcado pela objetificação e pela tutela, para o lugar do “discurso de”, no qual a mulher se autodenomina como sujeito de saber e de experiência.

É precisamente esse deslocamento que faz do efeito de vergonha um ponto de ruptura. Aquilo que deveria permanecer silenciado — o sangue, o ciclo, o instinto, a animalização — passa a circular como enunciável, produzindo um efeito de desestabilização da ordem simbólica dominante. O efeito de vergonha, como mecanismo discursivo de controle, perde sua eficácia quando o corpo feminino deixa de se apresentar como falta ou desvio e passa a afirmar-se como textualidade para outros gestos de interpretação possíveis. Nesse sentido, o incômodo não reside apenas na referência ao ciclo menstrual, mas no fato de que ele é nomeado pela própria mulher, em contra-discursos aos discursos autorizados da ciência, da religião ou da família.

Esse funcionamento ajuda a compreender o gesto de interpretação do censor ao afirmar que a estrofe poderia suscitar indagações precoces. O que se tenta conter ultrapassa a curiosidade, evocando a circulação de sentidos que escapam aos discursos institucionais e colocam em risco o “monopólio” interpretativo desses discursos sobre o feminino. Ao referir-se ao ciclo menstrual em um espaço público de circulação cultural, a composição rompe silenciamento (im)posto pelos discursos da moral dos bons costumes.

Desse modo, a estrofe acrescentada efetivamente agrava o conteúdo, como afirma o laudo, pois desestabiliza os sentidos socialmente aceitáveis sobre a mulher pelo regime ditatorial. Ao fazer convergir, em um mesmo espaço discursivo, sangue, instinto, sexualidade e estereótipos de gênero, a composição torna visível aquilo que a censura busca manter no

silêncio. O gesto de interdição não neutraliza esse “perigo”; ao contrário, o confirma, revelando que é justamente a possibilidade de dizer o corpo da mulher a partir de si que torna o discurso intolerável para a ordem moral vigente.

6.1.2 *Afrodite/Banho de espuma (1981)*

Na composição *Afrodite/ Banho de Espuma* (1981) (cf. anexos 3 e 4), a análise dos estereótipos de gênero deve partir de sua trajetória censória, pois é nela que se tornam legíveis os limites discursivos (im)postos à representação do feminino. Em uma versão inicial, a composição foi liberada com as formulações *com toda disposição* e *esfregando com água e sabão*, enunciados que, embora já mobilizassem sentidos ligados à intimidade e ao erotismo, permaneciam ancoradas em uma ambiguidade considerada administrável pela censura. Nessa configuração, o erotismo podia ser neutralizado por leituras metafóricas que preservavam os estereótipos tradicionais: a mulher como figura disponível, mas contida; o homem como centro implícito da iniciativa e do desejo. É nesse ponto que se inscreve o que o próprio parecer (cf. anexo 5) denomina barreira da conveniência, isto é, o limite simbólico que permite a circulação de sentidos sensuais desde que a distribuição das práticas sociais de gênero permaneçam reconhecíveis e hierarquizados do masculino para o feminino.

A substituição posterior por *em qualquer posição* rompe essa barreira. Ao abandonar uma formulação passível de leitura afetiva e/ou lúdica, a composição passa a (re)produzir sentidos de indeterminação, suspendendo as posições fixas que organizam a lógica binária ativo/passivo, dominante/submisso, historicamente associada ao masculino e ao feminino, em ordem respectiva. Esse deslocamento não se limita à intensificação do erotismo, mas incide sobre os estereótipos de gênero, uma vez que retira da mulher a posição de contenção moral e do homem a centralidade da ação. É nesse sentido que se pode compreender a avaliação do censor segundo a qual, já em Afrodite e Barriga da Mamãe, a coisa muda de figura, pois é transposta a barreira da conveniência, com mergulho mais fundo no erotismo. Significativamente, muda também a organização discursiva dos estereótipos de gênero.

É importante destacar que a alteração do título da composição, de *Banho de Espuma* para *Afrodite*, constitui um gesto discursivo decisivo na reorganização dos sentidos que atravessam a composição. O título inicial aciona uma memória discursiva ligada à limpeza, à higiene e ao cuidado corporal, formação discursiva que associa essa memória ao feminino doméstico e à normatização da prática social em tela. *Banho de Espuma* permite uma leitura atenuadora do erotismo, contribuindo para (re)inscrever o corpo feminino na cena da assepsia e do cuidado, compatível com os estereótipos de contenção e pureza (im)postos pela moral dos bons costumes. A substituição por *Afrodite*, no entanto, rompe com essa possibilidade de domesticação do(s) sentido(s).

Ao recorrer a uma figura mítica, Afrodite, associada ao amor, à fertilidade, ao desejo e ao excesso, a composição sugere o deslocamento do feminino da memória discursiva da limpeza corporal para a memória discursiva da sexualidade. Além disso, a sexualidade não é

significada como desvio moral ou sujeira, mas como potência produtiva, por exemplo, de prazer. Esse gesto de interpretação amplia o campo da polissemia discursiva e autoriza leituras que escapam aos discursos estabilizados e em relação de dominância, colocando em circulação sentidos que tensionam os estereótipos de gênero que vinculam a mulher à moderação, à pureza e à contenção de si. Assim, o título passa a funcionar como marca discursiva do mergulho mais fundo no erotismo apontado pela censura, por reinscrever o feminino em discursos nos quais, por exemplo, o desejo, o sexo e a fertilidade são ditos, e não silenciados/censurados.

Esse funcionamento atravessa toda a cena enunciativa da composição. A formulação inicial *Que tal nós dois* funciona como um convite que já desorganiza as práticas sociais de gênero em vigência. A primeira pessoa do plural (re)produz o efeito de compartilhamento e corresponsabilidade no protagonismo da cena, afastando-se da lógica discursiva segundo a qual o homem convida, e a mulher aceita ou recusa. Nesse funcionamento, a iniciativa não é marcada como masculina, nem a adesão como feminina; ao contrário, o convite constrói um espaço relacional no qual os sujeitos aparecem em posição aparentemente equivalente. Esse efeito de simetria tensiona o estereótipo da mulher como sujeito passivo do desejo e do homem como agente exclusivo da ação.

Esse deslocamento se intensifica com o enunciado *dolce far niente*¹⁰. O ócio, tradicionalmente associado à improdutividade feminina — frequentemente lida como preguiça, futilidade ou inutilidade social —, é ressignificado como prática legítima e desejável. Ao reinscrever o “não fazer nada” como experiência compartilhada, a composição desloca o estereótipo da mulher ociosa de um lugar de culpa ou julgamento para sentidos de fruição e de prazer, por exemplo. O que antes era motivo de censura moral pode ser lido com valoração positiva, podendo, por isso, desorganizar e desestabilizar os discursos que responsabilizam prioritariamente a mulher pela improdutividade e pela desordem doméstica.

O enunciado *sem culpa nenhuma* evoca, por contraposição, os discursos da moral dos bons costumes, que (re)produzem, como efeito, a culpa. Esse efeito, historicamente mais incisivo sobre o feminino do que sobre o masculino, funciona, discursivamente, como mecanismo de controle que incide, sobretudo, nas práticas sociais, no desejo e nas “escolhas” (im)possíveis da mulher. Contrapor-se à culpabilização, pode desestabilizar os discursos da moral dos bons costumes, suspendendo a vigilância permanente do feminino sobre si mesmo. A culpabilidade não é redistribuída; ela é suspensa, produzindo um efeito de igualdade que tensiona os sentidos assimétricos dos estereótipos de gênero.

O enunciado *em qualquer posição*, por sua vez, acirra o efeito de desestabilização. Ainda que a análise das práticas sexuais seja aprofundada em outro recorte, já é possível observar aqui um efeito discursivo relevante: a suspensão das posições tradicionais, estabelecidas pelos discursos da moral e dos bons costumes. No plano dos estereótipos de

¹⁰ Esse enunciado pode ser compreendido em português como “o doce prazer de não fazer nada”. Vale destacar que essa composição dialoga, em certo sentido, com a composição intitulada “Mania de você”, também de Rita Lee em parceria com Roberto de Carvalho, lançada em 1979, no seu álbum de estúdio autointitulado *Rita Lee*, produzido pela gravadora Som Livre. Nessa composição, podemos ler os seguintes enunciados: “Nada melhor do que não fazer nada, só pra deitar e rolar com você”.

gênero, essa formulação pode desestabilizar a lógica binária ativo e passivo, dominante e submisso, discursivamente associada à distribuição das práticas sociais de gênero entre masculino e feminino. Essa desestabilização pode, ainda, afetar o efeito de naturalização (re)produzido pelos discursos da moral dos bons costumes sobre as práticas sociais de gênero.

A substituição de *esfregando com água e sabão* por *bolinando com água e sabão* desloca significativamente os efeitos de sentido evocados pela composição. A cena enunciativa representada na composição desloca-se da FD da higiene pessoal para outra FD marcada pelo erotismo sexual. Enquanto “esfregar” pode ser lido a partir de uma memória discursiva ligada à limpeza, ao cuidado e à higienização — atividades historicamente associadas ao feminino no espaço doméstico —, “bolinar” aciona sentidos relacionados ao toque intencional, à malícia e à provocação corporal e sexual.

Essa alteração lexical intensifica o discurso erótico e, por isso, pode desestabilizar os estereótipos de gênero ao retirar a mulher do lugar da tarefa doméstica e reinscrevê-la em um espaço de experimentação e iniciativa sexual. O gesto de “bolinar” rompe com a lógica segundo a qual o corpo feminino é passivamente tocado ou disciplinado, sugerindo, ao contrário, uma participação ativa no jogo do desejo. É justamente essa passagem do cuidado higienizador para o toque erotizado/sexual que contribui para a interpretação censória exposta pelo enunciado mergulho mais fundo no erotismo, pois suspende os mecanismos simbólicos que tornam aceitável a associação entre feminino, limpeza e contenção. Ao alterar o verbo, a composição reitera sentidos eróticos/sexuais e expõe a fragilidade da fronteira imaginária entre o doméstico e o erótico, (in)visibilizando a fronteira significativa em que os estereótipos de gênero passam a (re)produzir o efeito de perigo atribuído à composição.

Esse movimento de sentidos culmina nos enunciados *o amor passa dos limites e o que não falta é appetite*. Ambos (re)produzem um efeito de excesso erótico/sexual que incide sobre os sentidos de contenção atribuídos ao feminino. Os discursos da moral dos bons costumes (im)põe que cabe à mulher conter a si mesma e, muitas vezes, conter também os “instintos” masculinos, funcionando como guardião da moral, da moderação e do equilíbrio. Ao afirmar o excesso como experiência compartilhada, a composição pode desestabilizar socialmente essa responsabilidade, liberando a mulher da posição de freio moral do desejo alheio e de si própria.

No processo discursivo da composição, o desejo (erótico/sexual) deixa de ser atribuído prioritariamente ao masculino. O “apetite” não é nomeado como masculino; ele circula entre os dois protagonistas da enunciação, dissolvendo a hierarquia tradicional entre quem deseja e quem é desejado. Trata-se, portanto, de uma possibilidade de desestabilização das fronteiras discursivas que sustentam a distribuição das funções masculina e feminina nas práticas sociais de gênero.

Assim, *Afrodite/ Banho de Espuma* (1981) constrói um feminino que não se define pela contenção, pela culpabilidade ou pela passividade, e um masculino que não ocupa, de forma exclusiva, o lugar da iniciativa e do controle da relação amorosa. É justamente essa desestabilização dos estereótipos de gênero — antes mesmo de qualquer explicitação corporal ou sexual — que produz o efeito de perigo atribuído à composição pelo órgão censório. Ao

suspender os mecanismos simbólicos que regulam quem pode desejar, convidar, descansar e exceder, a composição desestabiliza a moral dos bons costumes e torna (in)visível a historicidade das funções de gênero que a censura intenta normatizar.

6.1.3 Em *Papai me empresta o carro* (1978)

Em *Papai me empresta o carro* (1978) (cf. anexo 6), a análise dos estereótipos de gênero se complexifica pelo fato de a composição ser interpretada por Rita Lee, ainda que divida o palco com Roberto de Carvalho, seu parceiro. Isso faz com que uma mulher, na execução da composição, assuma vocalmente uma posição discursiva tradicionalmente associada à masculinidade juvenil. Esse aspecto da execução já produz um efeito de instabilidade: práticas, desejos e modos de falar socialmente reconhecidos como masculinos passam a circular na voz feminina, podendo romper o imaginário de adequação entre gênero biológico, posição discursiva e comportamento moral. Nessa perspectiva, a representação do masculino pelo feminino pode desestabilizar a evidência dos discursos da moral dos bons costumes em relação à distribuição das práticas sociais de gênero em dominância.

É importante dizer que há a possibilidade de uma leitura em que o enunciador seja uma mulher, pois não há evidência gramatical que marque o gênero. É discursivamente que as referências socialmente estabilizadas designam o masculino. Ainda assim, dada a inscrição sócio-histórica, são mais marcados os sentidos que o evocam, haja vista a sua dominância discursiva, o que promoveria certo silenciamento de leituras, que dadas as conjunturas atuais, mostram-se mais possíveis hoje, como uma leitura atravessada por discursos acerca da sexualidade, admitindo uma enunciadora lésbica, por exemplo.

Nesse sentido, a cena enunciativa centra-se na relação entre juventude, masculinidade e autoridade paterna. A letra projeta um enunciador que pode ser lido como um rapaz em diálogo com o pai, a fim de obter a permissão de uso do carro. Ainda que performado por Rita Lee, o enunciador assume uma posição significativa historicamente atribuída à masculinidade juvenil: iniciativa, insistência, desejo de autonomia e naturalização da experiência sexual como prerrogativa masculina. É justamente essa posição que permite compreender por que a composição é interpretada pelo órgão censório como atentatória à moral e aos bons costumes.

Os enunciados que estruturam a composição dão visibilidade a práticas sociais que o órgão censório significa como “perigosas” à moral dos bons costumes. Sob pretextos socialmente legitimados à época, como *levar minha garota ao cinema*, a composição faz significar, implicitamente, outros sentidos, sentidos que referem a possibilidade de uma relação sexual fora do casamento e entre pessoas jovens e imaturas. Há, nesse processo discursivo, um jogo de paráfrase e polissemia: o dito — o convite ao cinema — podendo fazer significar um não-dito - a intenção de manter relações sexuais. É esse jogo entre o dito aceitável e o não-dito socialmente reconhecível que (re)produz o efeito de ameaça percebido pelo censor.

Em relação aos estereótipos de gênero, esse jogo reforça a posição masculina como orientadora da relação. É o homem quem convida, quem planeja, quem negocia com a autoridade paterna e quem instrumentaliza o espaço do carro como extensão de sua autonomia. A mulher, referida como *meu bem* ou *minha garota*, aparece como acompanhante do percurso e do desejo, ocupando um lugar secundário e passivo na cena enunciativa representada na composição. A centralidade masculina na iniciativa e na condução da experiência amorosa se alinha a estereótipos tradicionais, mas é justamente essa naturalização que incomoda a censura, pois torna o sexo fora das instituições formais algo banal e cotidiano.

Os enunciados denegativos desempenham papel central nesse processo. Ao afirmar *não tenho grana pra pagar um hotel e não sou do tipo que frequenta bordel*, o enunciador nega explicitamente determinadas condutas para, contraditoriamente, dizê-las/expô-las. Trata-se do funcionamento da denegação: ao negar, o discurso enuncia. Assim, práticas como pagar hotel ou frequentar bordéis, embora recusadas, são evocadas como possibilidades conhecidas e socialmente circulantes. Esse mecanismo evidencia um saber compartilhado sobre a sexualidade masculina e sobre os caminhos reconhecidos para sua realização.

A insistência do pedido dirigido ao pai opera como quebra simbólica da hierarquia familiar. O pai, como figura de autoridade moral e reguladora dos comportamentos nos discursos da moral dos bons costumes, é interpelado não como instância incontestável, mas como obstáculo a ser convencido. Essa relação tensiona o modelo de família como unidade estável, responsável pela transmissão dos valores morais, ponto explicitamente mencionado no veto (cf. anexo 7) ao afirmar que a estrutura familiar binômio pai/mãe são contestados pela falta de autenticidade. O questionamento dos comportamentos do pai (*na minha idade você pintava o sete e mamãe tem ódio de uma tal Bernadete/Elisete*) indiciam essa contestação, desestabilizando a imagem da autoridade paterna como representante legítimo da moral vigente.

Nesse contexto, a afirmação *não tenho medo de fazer o que gosto* assume relevância discursiva. Lida pela censura como exclusão da regulamentação sócio-comportamental, essa formulação evidencia um estereótipo de gênero associado à masculinidade: a coragem de agir segundo o próprio desejo, mesmo diante da norma. Diferentemente do feminino — historicamente vinculado à contenção, à vigilância e à culpa —, o masculino aparece como sujeito que legitima sua ação pela autenticidade do querer. A ausência de medo não é apresentada como defeito moral, mas como traço de caráter, reforçando o efeito de naturalização da transgressão masculina.

A chamada linguagem frouxa, apontada pelo censor em enunciados como *só quero um sarro*, também se inscreve nesse funcionamento. O termo “sarro” banaliza o encontro sexual, retirando-o do campo do pecado ou da gravidade moral e reinscrevendo-o no espaço do lazer masculino. Essa banalização opera como mecanismo de naturalização do sexo fora do casamento, o que coloca em evidência os costumes da época, conforme o próprio parecer censório reconhece. O problema, para a censura, não é apenas o conteúdo sexual, mas o fato de ele ser apresentado como prática comum, acessível e socialmente reconhecida.

Nesse funcionamento discursivo, o masculino não aparece apenas como sujeito do desejo e da iniciativa, mas como instância mediadora de diferentes modos de regulação do feminino. A figura do namorado — ainda que o foco da cena enunciativa seja o diálogo com o pai — atua como prolongamento simbólico da autoridade masculina, ocupando um lugar intermediário do controle familiar. É ele quem negocia, decide, planeja e administra o acesso ao espaço do encontro, assumindo a função de mediador legítimo do processo amoroso. Essa mediação masculina se inscreve em uma rede mais ampla de regulações que inclui o pai e, por extensão, outras figuras masculinas, como o irmão, frequentemente associado à vigilância do comportamento feminino no interior da família, como se pode ver no enunciado *na casa dela o irmão não deixa entrar*. Assim, o masculino se consolida como eixo organizador das relações afetivas, autorizando, interditando ou permitindo o acesso ao corpo e ao desejo da mulher.

Ainda que a composição desestabilize a autoridade paterna ao insistir no pedido e ao expor as contradições morais do pai, ela mantém operante o estereótipo segundo o qual cabe ao homem mediar o feminino — seja para protegê-lo, conduzi-lo ou, até mesmo, liberá-lo sob certas condições. Essa mediação não é apresentada como violenta ou excepcional, mas como prática social naturalizada, o que evidencia a assimetria de gênero que estrutura as relações amorosas no período. Contudo, ao insistir no pedido do carro e ao atravessar sucessivamente as instâncias de regulação (a moral familiar, a autoridade paterna e o discurso da conveniência), a composição também desafia essas tradições, expondo sua fragilidade e sua dependência da obediência voluntária. O gesto de insistência reafirma e desloca a dinâmica de poder masculina: ao mesmo tempo em que a reafirma, ao assumir a condução da relação, ele a tensiona, ao mostrar que essas instâncias reguladoras podem ser contornadas, negociadas ou mesmo desautorizadas no cotidiano. Desse modo, o discurso não rompe com os estereótipos de gênero, mas os faz operar em contradição, revelando que o controle do feminino é sustentado menos por uma autoridade absoluta e mais por pactos simbólicos institucionais e masculinos passíveis de desgaste.

A metáfora final — *meia hora no seu carro com meu bem* — condensa esse funcionamento discursivo. O dito permanece metafórico; o não-dito significa por meio do funcionamento do interdiscurso no discurso: trata-se do sexo no carro. A polissemia aqui faz circular sentidos interditos, não assumidos, indesejados. A evocação desse não-dito leva o censor a afirmar que não vamos endossá-lo para mais diluir os bons costumes. O efeito de perigo do discurso residiria, portanto, na sua eficácia simbólica, isto é, na capacidade de fazer circular, significativamente, práticas sexuais fora do controle familiar.

Portanto, *Papai me empresta o carro* (1978) (re)produz um quadro no qual os estereótipos de gênero operam em tensão com a ordem moral. Ao mesmo tempo em que reforça a masculinidade como lugar da iniciativa, do desejo e da transgressão, a composição desestabiliza a autoridade familiar e naturaliza práticas sexuais fora das instituições legitimadas socialmente. Ademais, o efeito de desestabilização se intensifica quando esses sentidos são vocalizados por Rita Lee, uma vez que a voz feminina pode fazer circular discursos estereotipadamente masculinos sem se submeter à lógica da adequação entre gênero e posição enunciativa. Ao assumir essa vocalização, a composição pode expor o caráter construído e

reiterável dos estereótipos, mostrando que a masculinidade não é um atributo natural, mas um conjunto de práticas discursivas que pode ser performado, deslocado e reinscrito em diferentes formações discursivas. Essa circulação deslocada — associada aos sentidos sexuais — amplia o potencial de desorganização da ordem simbólica, pois evidencia discursivamente que os papéis de gênero se sustentam por repetição e controle, e não por natureza. Nesse sentido, a composição reorganiza práticas interditas e fragiliza o próprio regime que regula quem pode desejar, pedir, insistir e transgredir.

6.2 A instituição familiar

O recorte da instituição familiar mostra-se fundamental à análise porque opera, nas condições sócio-históricas em tela, como eixo estruturante da ordem moral, sexual e social. Mais do que espaço privado de convivência, a família é significada como instância reguladora das práticas sociais, mediadora legítima da sexualidade e lugar privilegiado de (re)produção da distribuição tradicional das funções atribuídas ao masculino e ao feminino. É a partir dela que se organizam expectativas sobre desejo, afetividade, reprodução e autoridade, de modo que qualquer deslocamento em relação a esse modelo tende a ser lido como ameaça à estabilidade social.

Nas condições de produção que atravessam o arquivo censório, a família é concebida como “célula básica” da sociedade e fundamento da nação, responsável por conter excessos, disciplinar corpos e garantir a transmissão de valores morais. Essa centralidade faz com que práticas sexuais, especialmente aquelas desvinculadas do matrimônio e da lógica reprodutiva, sejam percebidas como perigosas por aquilo que colocam em risco: a autoridade paterna, a hierarquia entre os sexos e a função normativa da família como instância de controle social. Assim, o perigo atribuído às composições não se restringe à presença de erotismo ou à linguagem considerada imprópria, mas se relaciona diretamente à possibilidade de desestabilização da função mediadora da instituição familiar.

Nesse sentido, as três composições analisadas tensionam os sentidos dominantes de família ao deslocarem a sexualidade para fora de seus limites reguladores. Em diferentes níveis, fazem circular sentidos que naturalizam práticas sexuais fora do casamento, relativizam o controle familiar sobre o desejo juvenil e expõem a fragilidade da autoridade paterna. Ao tornar visíveis essas fissuras, os discursos das composições colocam em xeque a ideia de que a família seria capaz de organizar a moral sexual e garantir a conformidade dos sujeitos às normas vigentes. O que se produz, assim, é um efeito de desestabilização: a família deixa de aparecer como instância incontestável de regulação e passa a figurar como espaço tensionado, atravessado por negociações, conflitos e desvios.

Essa exposição sustenta a configuração do perigo no olhar censório. Ao evidenciar que o desejo pode escapar à dinâmica familiar, que a sexualidade pode ser vivida como experiência cotidiana e que a autoridade do pai pode ser questionada, as composições ameaçam o funcionamento simbólico da família como guardiã da ordem moral e social. O risco, portanto,

não está apenas nos sentidos explícitos ou implícitos das letras, mas na possibilidade de fazer circular modelos de experiência que prescindem da mediação familiar, enfraquecendo sua função como fundamento da disciplina social.

Por isso, tomar a instituição familiar como recorte analítico permite compreender que o gesto interpretativo censório se orienta menos pela repressão isolada do erótico e mais pela tentativa de preservar um modelo específico de organização social. As composições tornam-se perigosas porque revelam, por meio da linguagem e da cena enunciativa representada, que os limites impostos pela família são instáveis, negociáveis e, sobretudo, passíveis de deslocamento — o que a censura busca conter.

6.2.1 *As duas faces de Eva/ Cor-de-rosa choque* (1981/1982)

Ao analisar esta composição a partir da perspectiva da Instituição Familiar, é possível notar um funcionamento discursivo menos direto do que em outras composições do arquivo, mas não menos significativo. Já no enunciado inicial — *nas duas faces de Eva* — mobiliza-se uma figura mítica central para a tradição judaico-cristã: Eva como mulher criada a partir da costela de Adão, concebida como companheira, auxiliar e fundamento simbólico da família heterossexual originária. Essa Eva, historicamente significada como dócil, domesticada e orientada à complementaridade conjugal, constitui uma referência estruturante dos sentidos tradicionais de feminilidade associados ao casamento, à maternidade e à manutenção da ordem familiar. Ainda que marcada pela “falha” do fruto proibido, Eva permanece, nesse imaginário, como matriz significativa do feminino ajustado à instituição familiar.

A evocação dessa figura ganha densidade quando contrastada com leituras míticas alternativas, como as apresentadas em *Lilith, a lua negra*, de Roberto Sicuteri (2023). Nessa obra, Lilith aparece como a primeira mulher, formada de saliva e sangue, irredutível à submissão e recusando posições sexuais que simbolizam hierarquia e domínio. Ao trazer Eva como referência, a composição não apenas aciona o modelo feminino domesticado, mas deixa entrever, por contraste implícito, aquilo que foi expulso do horizonte da família legítima: o feminino lascivo, autônomo e não reprodutivo. Assim, a instituição familiar se sustenta também pelo apagamento dessas outras possibilidades de existência do feminino.

Esse funcionamento se materializa em enunciados como *nem só de cama vive a mulher, mulher é bicho esquisito e todo mês sangra*. Embora acionem sentidos ligados à sexualidade, à concepção e à materialidade do corpo, esses enunciados não se organizam em torno do prazer como experiência autônoma. Ao contrário, o corpo feminino aparece como corpo funcional, atravessado por ciclos biológicos e pela capacidade reprodutiva. Nesse enquadramento, o sexo tende a ser resignificado como etapa de um percurso normativo: sexo, amor e idealização feminina convergem para a procriação, que, por sua vez, encontra sua legitimidade apenas no interior do casamento e da família. A sexualidade, quando reinscrita nesse circuito, é tolerável; fora dele, torna-se excesso, risco ou pecado.

A censura percebe justamente o perigo de romper essa amarra simbólica. Quando a composição associa sexo à animalização (*bicho*), ao sangue e à recorrência do desejo, faz emergir sentidos que escapam à racionalização familiar do corpo feminino. O sangue menstrual, por exemplo, desloca o feminino do lugar idealizado e higienizado da mãe e da esposa para um corpo pulsante, instável e material, abrindo margem para leituras que não se subordinam à lógica significante da procriação. Esse deslocamento ameaça a família porque devolve à mulher uma relação direta com o próprio corpo, sem a mediação moral da instituição conjugal.

Os enunciados *gata borralheira / você é princesa* e *dondoca é uma espécie em extinção* intensificam esse tensionamento ao tocar diretamente no trabalho doméstico e nas hierarquias familiares. A figura da *gata borralheira* remete ao trabalho de cuidado invisibilizado — limpeza, manutenção da casa, atenção aos filhos e ao marido — funções historicamente naturalizadas como destino feminino no interior da família. A passagem à condição de *princesa* simboliza a ruptura com essa submissão silenciosa, sugerindo a possibilidade de libertação do lugar de servidão doméstica. Já a *dondoca*, mulher mantida financeiramente pelo marido, aponta para outro modelo igualmente hierarquizado, em que o poder masculino se sustenta pela provisão econômica. Ao afirmar sua extinção, a composição faz circular sentidos de desagregação da família tradicional fundada na divisão rígida entre provedor masculino e dependência feminina, convocando a possibilidade da inserção no ambiente de trabalho formal e da emancipação.

Esses deslocamentos dialogam com discursos normativos contemporâneos que, embora reconheçam a “emancipação feminina”, buscam reinscrevê-la nos limites da instituição familiar. Em textos como *Encontros e desencontros*, da série *Sexo, amor e família*, trazido previamente na seção Condições de Produção, a libertação da mulher é admitida apenas à medida que não comprometa seus “deveres” domésticos, conjugais e maternos. A autonomia feminina, quando ultrapassa o espaço da casa e da família, passa a ser significada como alienação ou desvio:

Ouvimos mulheres se queixarem dos seus deveres domésticos, da sua prisão junto aos filhos, da necessidade de estar atendendo a criança e a casa num trabalho que lhe parece monótono e cansativo. Haverá necessidade de emancipá-la disso? Emancipar do trabalho doméstico, emancipar da educação dos filhos porque prende muito a mulher à casa, aos deveres cotidianos? Ora, se houver um prolongamento do desejo de emancipação do nível doméstico relacionado com os filhos e com a casa, a partir desse instante a emancipação da mulher passa a ser um comportamento completamente alienado. [...] As circunstâncias concretas se apresentam com soluções quase sempre difíceis, mas não há dúvida que a mulher precisa ser emancipada cada vez mais na medida em que a civilização avançar. A mulher deverá ser mais emancipada do seu egoísmo, mais emancipada dos seus conflitos e mais emancipada do egoísmo e das opressões masculinas. Não dos deveres porque, sempre que os cumprimos, homens ou mulheres, nos libertamos.” (Monte Serrat, (s/d), p.55)

Nesse contexto discursivo, *As duas faces de Eva* torna-se incômoda justamente por expor a fragilidade dessa contenção: ao nomear o corpo, o sangue, o desejo e o trabalho doméstico, a composição evidencia que a instituição familiar, assim concebida, depende de silenciamentos constantes para se manter como ordem social naturalizada e dominante.

Logo, embora não ataque frontalmente a família, a composição desestabiliza seus fundamentos simbólicos ao fazer emergir sentidos que a ultrapassam. O perigo está na abertura a sentidos que permitem pensar o feminino para além da esposa, da mãe e da cuidadora — deslocamento suficiente para acionar o olhar vigilante da censura.

6.2.2 *Banho de espuma/ Afrodite* (1981)

Banho de espuma / Afrodite torna-se particularmente significativa porque o próprio exame censório identifica pontos de ruptura ao afirmar que é transposta a barreira da conveniência, com mergulho mais fundo no erotismo. A barreira da conveniência funciona aqui como limite discursivo que regula o que pode ou não circular publicamente sobre o corpo, o desejo e o prazer sem ameaçar a ordem familiar vigente. Trata-se de um limite que não opera apenas no plano do dito explícito, mas sobretudo no não-dito: a sexualidade é tolerável enquanto puder ser reinscrita na lógica da conjugalidade, da monogamia e da procriação. Quando essa reinscrição falha, o discurso passa a ser interpretado como perigo ao regime ditatorial.

A alteração do título, de *Banho de espuma* para *Afrodite*, evoca essa figura mítica, deusa da beleza, da fertilidade e da sedução, e, com isso, convoca uma memória discursiva incompatível com os pilares da instituição familiar tal como concebida pelo regime ditatorial. Afrodite, na mitologia, não se define pela contenção do desejo, pela fidelidade conjugal ou pela sexualidade orientada exclusivamente à procriação; ao contrário, é marcada pela multiplicidade de amantes, pela potência sedutora e pela circulação livre do prazer. Esse gesto de nomeação (re)inscreve no jogo das FDs que sustentam o processo discursivo da composição a oposição entre a FD da limpeza e do cuidado doméstico — possível em *Banho de espuma* — e a FD do erotismo sexual.

Essa operação se articula aos enunciados da composição, que constroem uma cena enunciativa centrada no prazer: *el cuerpo caliente, num dulce farniente, sem culpa nenhuma, relaxando a tensão, em qualquer posição*. Esses enunciados, isoladamente, poderiam ser absorvidos por leituras metafóricas ou afetivas. No entanto, em conjunto, eles produzem um efeito de excesso de sentido, no qual o prazer deixa de ser etapa ou consequência de um vínculo familiar legítimo e passa a constituir valor em si. A denegação de culpa é central nesse processo, pois suspende um dos principais mecanismos simbólicos de regulação da sexualidade feminina no interior dos discursos da moral dos bons costumes que regem essa concepção de família: a responsabilização moral da mulher pela contenção do desejo — próprio e alheio.

Nesse ponto, como observado anteriormente na seção Estereótipos de Gênero, o discurso desorganiza a lógica familiar segundo a qual a mulher deve funcionar como eixo de equilíbrio, moderação e controle dos “instintos” masculinos. Ao se colocar como sujeito que deseja, relaxa, goza e participa *em qualquer posição*, a mulher emerge como igual na experiência erótica sexual, e não como mediadora moral da relação. Esse deslocamento ameaça a instituição familiar porque rompe a divisão simbólica que sustenta sua estabilidade: ao homem, o desejo; à mulher, a contenção. Quando essa assimetria se desfaz, a sexualidade deixa de ser facilmente reinscrita no projeto conjugal e reprodutivo.

A noção de barreira da conveniência se fragiliza ainda mais quando a composição faz circular enunciados como *lá no reino de afrodite amor passa dos limites, o que não falta é apetite e quem quiser que se habilite*. Aqui, a polissemia opera de modo decisivo. O amor que *passa dos limites* pode ser lido não apenas como intensidade afetiva, mas como ruptura de fronteiras simbólicas: limites morais, conjugais e institucionais. A abertura para *quem quiser* introduz a possibilidade de terceiros, de exterioridade à relação, ou mesmo de uma sexualidade não circunscrita ao casal estável — sentidos que, embora não explicitados, emergem no interdiscurso e tensionam diretamente a monogamia como pilar da família. Também há a possibilidade de o enunciado *quem quiser que se habilite* ser lido como convite ou incitação a que outros casais ultrapassem a barreira da conveniência.

Dessa série de tensionamentos discursivos, há, então, caminhos para a desestabilização do institucional. O erotismo sexual deixa de ser paráfrase de amor conjugal e passa a produzir sentidos próprios, não domesticáveis. A família, embora ausente no plano do dito, é interpelada no plano do não-dito, pois sua função reguladora, una e estável, se vê ameaçada quando o prazer circula sem culpa, sem limite e sem finalidade reprodutiva explícita. O censor identifica essa perigosa desagregação e reconhece que já não se trata de erotismo sexual administrável, mas de uma cena que escapa à conveniência exigida pela ordem familiar, fazendo com que a barreira da conveniência se rompa e exponha a fragilidade dos limites que sustentam a instituição familiar como instância normativa. Em decorrência disso, a composição *Afrodite* se torna um *Banho de espuma* para, assim, ser aprovada pelo órgão censório. Esses sentidos outros, no entanto, não se apagam e permanecem significando como horizonte de possibilidade.

6.2.3 *Papai me empresta o carro* (1978)

Neste escopo analítico, a composição *Papai Me Empresta o Carro* (1978) apresenta o caso mais explícito entre as composições analisadas. Tanto é assim que a própria leitura institucional registrada no exame censório identifica nela um gesto de contestação direta à família, ao afirmar que a estrutura familiar binômio pai/mãe são contestados pela falta de autenticidade. Esse apontamento indica que o seu problema não se restringe à presença de referências sexuais, mas diz respeito à forma como a cena enunciativa representada reorganiza simbolicamente a autoridade familiar. A composição representa uma situação em que o filho interpela o pai não a partir da obediência, mas da argumentação e da insistência, instaurando

um espaço de negociação que pode afetar a eficácia discursiva da estabilidade hierárquica tradicionalmente atribuída à instituição.

Desde os primeiros enunciados, a letra organiza uma argumentação dirigida ao pai com o objetivo de convencê-lo a emprestar o carro. O enunciador justifica o pedido afirmando que precisa do veículo para *levar minha garota ao cinema*. A ida ao cinema mobiliza um já-dito socialmente legitimado, associado ao namoro e ao lazer juvenil. No entanto, a sequência discursiva joga com outros sentidos possíveis. Quando aparecem formulações como *não tenho grana pra pagar um hotel e não sou do tipo que frequenta bordel*, produz-se um funcionamento denegativo: ao negar determinadas práticas sociais, o enunciado faz com que elas circulem discursivamente como opções para a realização do sexo. Assim, aquilo que aparentemente é recusado — pagar hotel ou frequentar bordéis — surge como possibilidade reconhecida e socialmente conhecida. Nessa leitura, “ir ao cinema” produz, como efeito metafórico, “o encontro sexual”, funcionando como mecanismo discursivo de atenuação, que, contraditoriamente, expõe como práticas sociais comuns *pagar um hotel e frequentar bordel*.

Esse desarranjo torna particularmente significativo o fato de que o enunciador ainda depende da autorização paterna para realizar tal encontro. A cena representada evidencia, nesse sentido, um ponto de tensão: práticas sexuais anteriores ao casamento aparecem como experiências relativamente comuns no cotidiano juvenil, ainda que formalmente submetidas à autoridade familiar. O efeito de perigo apontado pela censura decorre de sentidos evocados com essa exposição. O problema não está na existência dessas práticas, e, sim, na sua naturalização e na sua publicização discursiva, que poderia indiciar que a sexualidade juvenil circula para além da mediação da família.

Outro aspecto que contribui para a possível (re)produção do efeito de desestabilização é a estrutura argumentativa da composição. Ao insistir reiteradamente no pedido, o enunciador coloca à prova a autoridade paterna. A insistência, associada ao tratamento informal e à linguagem coloquial — expressões como *quebrar esse galho* ou *só quero um sarro* — produz um rebaixamento simbólico da distância hierárquica entre pai e filho. Esse dizer juvenil não se apresenta como súplica respeitosa, mas como tentativa de negociação direta. Esse funcionamento contribui para aquilo que o censor descreve como linguagem frouxa, entendida institucionalmente como forma de desrespeito e de dissolução das normas que estruturam o convívio familiar.

Nesse ponto, o parecer censório identifica com maior clareza aquilo que considera problemático nas estrofes finais. Ao mencionar os enunciados *eu só quero um sarro e meia hora no seu carro com meu bem*, o censor afirma que a metáfora *traduz naturalmente que o sexo será no carro*. A observação revela como a composição é lida em sua textualidade. Embora não haja na letra da composição menção direta ao ato sexual, ela o faz significar por meio de efeitos metafóricos e não-ditos, evocando, por meio de paráfrases, o tensionamento polissêmico próprio do discurso. A leitura institucional reconhece esse deslizamento de sentidos e, ao fazê-lo, evidencia que o incômodo ultrapassa a sexualidade em si, indiciando a necessidade de interditar seu aparecimento como prática banalizada e cotidiana.

A argumentação dirigida ao pai torna-se ainda mais incisiva quando o enunciador evoca episódios da vida paterna. Nos versos *na minha idade você pintava o sete e mamãe tem ódio de uma tal Bernadete/Elisete*, introduz-se um novo tipo de argumento: a exposição das possíveis contradições morais do próprio pai. Esse movimento produz um deslocamento importante no interior da instituição familiar. A autoridade paterna, que deveria funcionar como fundamento legítimo da norma, passa a ser interpelada a partir de sua própria história de transgressões. A lembrança de comportamentos juvenis do pai indicia que ele também viveu experiências semelhantes às do filho. A menção ao nome de uma mulher reforça esse efeito, podendo, inclusive, dar margem a sentidos que insinuam relações sexuais precoces ou extraconjugais.

Esse gesto interpretativo ajuda a compreender a observação do censor sobre a falta de autenticidade do binômio pai/mãe. A família, tradicionalmente apresentada como espaço de estabilidade moral e afetiva, aparece na composição como lugar atravessado por histórias de desejo, conflito e possível infidelidade. A autoridade paterna deixa de parecer natural e passa a surgir como posição sujeita a questionamentos. Nesse sentido, os enunciados sugerem que a legitimidade da família depende do que discursivamente se concebe como um efeito de evidência, sustentado pela repetição de valores e normas. Quando esses valores são confrontados com memórias de práticas divergentes, a estabilidade simbólica da instituição se fragiliza.

O trecho final do exame censório reforça esse ponto ao afirmar que a metáfora coloca em evidência os costumes da época, acrescentando que tais costumes não deveriam ser endossados para não mais diluir os bons costumes. Essa formulação revela um aspecto importante das condições de produção do parecer. Ao reconhecer que a composição evidencia práticas sociais já existentes, o censor admite, pelo não-dito, que essas condutas circulavam socialmente. O esforço da censura consiste, então, em impedir que essa circulação seja legitimada ou naturalizada no espaço público. Em outras palavras, não se trata apenas de silenciar uma prática, mas de manter a imagem normativa da família como núcleo organizador da moral social, baseada nos discursos da moral dos bons costumes.

Nesse sentido, a textualidade da composição pode contestar a instituição familiar, tornando visíveis suas tensões internas. A sexualidade juvenil aparece como experiência que se desenvolve parcialmente à margem da regulação doméstica; a autoridade paterna surge como posição negociável; e a própria família é atravessada por memórias de comportamentos que contradizem o ideal de estabilidade moral. O efeito de perigo percebido pela censura emerge dessa visibilidade. Ao colocar em circulação tais sentidos, a composição pode fazer significar que a ordem familiar não é um dado natural, mas uma construção sustentada por práticas discursivas e sociais que podem ser questionadas no cotidiano.

6.3 O efeito de rupturas libertárias e o jogo das “posições” sexuais

Se, nas seções anteriores, observamos como os estereótipos de gênero e a instituição familiar funcionam como eixos de regulação da sexualidade e do comportamento, este recorte desloca o olhar para um outro movimento de sentidos presente no arquivo de pesquisa: a emergência de sentidos que insinuam rupturas libertárias, isto é, fissuras discursivas nas formas tradicionais de enquadrar o corpo, o desejo e o prazer. Nas composições analisadas, não se trata necessariamente de um discurso programático de libertação, mas da circulação de sentidos que tensionam a ordem moral vigente ao fazer significar, em diferentes níveis, experiências corporais e afetivas que escapam às formas de contenção historicamente atribuídas ao feminino e à sexualidade.

Essas rupturas se manifestam em vários níveis distintos. Em alguns momentos, aparecem como inflexões no modo de falar do corpo; em outros, como deslocamentos na forma de nomear o desejo ou de representar a experiência sexual. O que se observa, entretanto, é um movimento recorrente de reconhecimento do corpo como lugar de experiência, e não apenas como instrumento disciplinado pela moral dos bons costumes, pela família ou pela função reprodutiva. Consoante a isso, as composições fazem circular discursos que, em determinados momentos, não falam sobre o corpo e a sexualidade sob o olhar regulador das instâncias legitimadas. Fala do corpo como experiência de prazer sexual, abrindo a interpretação a outras FDs, a outros sentidos.

Esse deslocamento pode ser percebido em um jogo de imagens e de formulações que atravessam as composições. O ócio e o descanso, por exemplo, surgem como lugares de reivindicação simbólica, como em cenas de relaxamento e contemplação que suspendem a lógica produtiva e disciplinadora do cotidiano. O prazer aparece, discursivamente, associado à ausência de culpa, indiciando uma sexualidade que se experimenta como vivência possível, e não como transgressão moral a ser reprimida. O corpo feminino, por sua vez, deixa de ser exclusivamente idealizado ou higienizado e passa a ser nomeado em sua materialidade, como quando se evoca o sangue, o ciclo ou a estranheza atribuída à mulher — elementos que recolocam o corpo no centro da experiência.

Também se fazem presentes deslocamentos nas representações sociais do feminino. A *gata borralheira*, figura associada ao trabalho doméstico invisibilizado, é contraposta à possibilidade de tornar-se *princesa*, abrindo sentidos para uma ruptura com a condição de servidão cotidiana. A *dondoca*, como significante de dependência econômica e de submissão ao provedor masculino, aparece como espécie em extinção, sugerindo o esgotamento de um modelo de feminilidade fundado na passividade e na dependência. Em outros momentos, o simples gesto de *fazer o que se gosta* já produz um efeito de reivindicação, pois desloca o feminino do lugar da obrigação para o campo da escolha.

Essas diferentes inflexões convergem para uma FD em comum. Essa FD coloca em relação sujeito, corpo, prazer e sexo. Ao reconhecer o corpo como lugar de experiência sexual e não apenas como suporte de normas sociais, as composições acabam por significar o próprio ato sexual e as posições que nele podem ser assumidas. O corpo que sente, deseja e se reconhece

como fonte de prazer é também o corpo que participa ativamente da relação erótica sexual, rompendo com a lógica segundo a qual o feminino deveria ocupar um lugar passivo ou moderador do desejo masculino.

Nesse sentido, as rupturas libertárias que atravessam as composições não se restringem à tematização do erotismo sexual. Elas se produzem na forma como o prazer é significado, na ausência de culpa que o acompanha, na valorização do ócio, na nomeação do corpo e na reconfiguração das posições subjetivas assumidas na experiência sexual. As composições fazem emergir modos de viver a sexualidade que escapam à ordem moral estabilizada a partir de sentidos que movimentam rupturas, os quais serão trabalhados a seguir.

6.3.1 *As duas faces de Eva/ Cor-de-rosa choque* (1981/1982)

Na composição *As duas faces de Eva / Cor-de-rosa choque*, as rupturas libertárias começam a se delinear já no enunciado inicial, quando se afirma a existência de *duas faces* para Eva. Esse dizer (re)produz, como efeito, um desarranjo importante no imaginário tradicional que tende a fixar o feminino em uma identidade estável, dócil e moralmente controlada. Ao admitir a duplicidade, a composição abre espaço para que o feminino seja pensado como lugar de contradição, tensão e potência. A oposição implícita entre *a bela e a fera* inscreve, nesse sentido, uma autodeterminação simbólica: a mulher não é apenas a figura idealizada da feminilidade suave e conciliadora, mas pode também assumir a dimensão da fera — combativa, irreverente, resistente. A animalização presente em enunciados como *mulher é bicho esquisito*, que em outros contextos poderia operar como forma de desqualificação, é reapropriada aqui como possibilidade de potência instintiva e de enfrentamento, retirando o feminino da expectativa de docilidade permanente.

Essa dimensão combativa é reiterada por enunciados como *por isso não provoque e é cor-de-rosa choque*. O rosa, cor sócio-historicamente associada à delicadeza e à feminilidade domesticada, é ressignificado ao ganhar a intensidade do *choque*. A formulação produz um efeito de embate: o feminino aparece como força capaz de reagir, responder e resistir. Nesse ponto, a textualidade da composição permite construir uma ponte entre a afirmação da dualidade feminina e uma reivindicação libertária que passa pelo reconhecimento da capacidade de luta e de autodefesa. O feminino deixa de ser objeto de regulação moral e passa a significar como sujeito que se posiciona, que (se) protagoniza.

Essa potência ganha outras latitudes discursivas¹¹ quando articulada aos enunciados *mulher é bicho esquisito / todo mês sangra*. O sangramento menstrual, historicamente significado como tabu, (re)produzindo efeitos de vergonha e de ocultação, aparece nomeado

¹¹ Na perspectiva Pecheuxiana, latitude discursiva pode ser compreendida como o espaço de jogo, onde o sujeito, constituído como posição significativa pela ideologia, (re)produz sentidos que podem, por exemplo, “acomodar”, “resistir”, “dissimular” no interior da FD que o domina sentidos outros, instaurando uma margem de variação, de movimento de sentidos.

de forma direta. Ao fazê-lo, a composição desestabiliza a política do silêncio¹² sobre o feminino, reinscrevendo a menção ao “sangue”, à “menstruação” no espaço do dizível. Pelo funcionamento do não-dito, esse sangrar mensal pode ser lido como experiência de resistência: sangra-se, mas não se morre; ao contrário, continua-se existindo e lutando. Esse gesto interpretativo sugere uma reconciliação poderosa com o corpo feminino, que deixa de ser percebido como limite ou fragilidade e passa a funcionar como fonte de força. O corpo que sangra torna-se, simbolicamente, corpo que combate.

Essa reapropriação do corpo também se articula ao enunciado *nem só de cama vive a mulher*. Ao contrastar a dimensão biológica e corporal com a afirmação de que a mulher não se define apenas pelo espaço da cama — seja como objeto sexual, seja como esposa dondoca, por exemplo —, a composição amplia o campo de ação do feminino. O corpo da mulher passa a ser simultaneamente corpo de luta, corpo de desejo e corpo de autonomia. A sexualidade deixa de aparecer como destino ou obrigação e se transforma em possibilidade que pode ser assumida pela própria mulher.

Por fim, outras formulações reforçam esse movimento de ruptura com funções tradicionalmente atribuídas ao feminino. Nos enunciados *gata borralheira / você é princesa*, opera-se um deslocamento simbólico da mulher aprisionada ao trabalho doméstico invisibilizado para uma figura que se emancipa desse lugar de servidão cotidiana, uma vez que podem ser parafraseados por “princesa é a mulher que não foge à luta”. Já em *dondoca é uma espécie em extinção*, a composição questiona o modelo da mulher dependente do provedor masculino, sustentada economicamente em troca de submissão conjugal. A extinção dessa figura faz circular sentidos de libertação em relação a uma estrutura familiar rigidamente hierarquizada, abrindo espaço para outras formas de existência feminina.

Logo, ao articular dualidade, combate, corpo e sexualidade, *As duas faces de Eva / Cor-de-rosa choque* (re)produz sentidos libertários que contestam diferentes discursos sobre o feminino. Para além da denúncia dos estereótipos, são promovidos desestabilizações que permitem imaginar o feminino como sujeito de força, desejo e autodeterminação — movimento que começa a conectar o corpo ao feminino, à mulher e à sua força, tornando-o menos alheio a ela, menos institucionalizado e passível de regulação. Isso prepara o terreno para as disputas discursivas sobre as instâncias que serão aprofundadas nas análises seguintes.

6.3.2 Banho de espuma/ Afrodite (1981)

Nesta composição, as rupturas libertárias que começam a se delinear na composição anterior deslocam-se de modo mais direto para a FD da experiência sensível do corpo e do prazer sexual. Se em *As duas faces de Eva* o corpo feminino passa a ser reconhecido como

¹² A noção de política do silêncio foi formulada por Orlandi (2007). Em sua formulação, a política do silêncio refere-se ao mecanismo ideológico e discursivo que determina o que pode e o que não pode ser dito a partir da inscrição do dizer em um jogo de FDs no processo discursivo. Ou seja, para dizer x, é preciso deixar de dizer y, por exemplo.

força e potência de combate, aqui ele significa espaço de vivência do desejo, do relaxamento e da liberdade. Esse movimento pode ser percebido já no enunciado inicial *que tal nós dois numa banheira de espuma*, que inaugura a cena enunciativa representada a partir de um convite. Ao incluir *nós dois*, o discurso suspende a assimetria tradicional segundo a qual o homem ocuparia o lugar da iniciativa e a mulher o da contenção ou da resposta. A formulação constrói uma posição enunciativa compartilhada, em que ambos os sujeitos são convocados a participar da experiência proposta. Esse enunciado, aparentemente simples, (re)produz um deslocamento significativo: a sexualidade deixa de ser significada a partir do desejo masculino e passa a ser significada como experiência também assumida pela mulher.

Essa abertura se aprofunda no enunciado *el cuerpo caliente*, que reinscreve o corpo no domínio da sensação e da percepção do desejo sexual. O calor do corpo não aparece como algo a ser reprimido ou disciplinado, mas como estado sensível reconhecido e legitimado. A expressão em espanhol (re)produz ainda um efeito de intensificação simbólica do erotismo sexual, evocando sentidos ligados ao teso e à excitação. Esse efeito é construído por relação metafórico-metonímica, na qual o estereótipo “o espanhol é quente” pode ser parafraseado por “o espanhol é sensual”. Nesse ponto, o discurso rompe com a tradição que tende a negar ou silenciar o desejo feminino, permitindo que o corpo seja percebido como lugar legítimo de sensação e de prazer sexual.

Esse reconhecimento do corpo se articula ao enunciado *num dolce farniente*, expressão italiana que remete ao prazer de não fazer nada, ao descanso contemplativo e ao abandono das exigências produtivas. Ao trazer essa formulação para a cena enunciativa representada, a composição promove uma reivindicação libertária no plano do tempo e do cotidiano: o ócio é apresentado como espaço possível para a experiência do prazer sexual. Essa desestabilização discursiva ganha densidade quando se considera que, historicamente, o feminino foi associado ao trabalho doméstico contínuo e invisibilizado. Ao inscrever o corpo feminino no regime do ócio prazeroso, o discurso rompe com a lógica da obrigação permanente e abre espaço para a fruição.

A ruptura é reiterada e ressignificada no enunciado *sem culpa nenhuma*, que atua diretamente sobre um dos principais mecanismos de controle da sexualidade feminina. A culpa — construída socialmente por discursos religiosos, morais e institucionais — funciona como mecanismo de contenção do desejo, especialmente quando se trata do corpo da mulher. Ao declarar a ausência de culpa, a composição suspende esse mecanismo disciplinador e reinscreve o prazer sexual no campo da legitimidade. Trata-se de um gesto discursivo de força simbólica, pois desloca o sexo do espaço da transgressão moral para o da experiência vivida sem culpa e sem constrangimento.

Essa mesma lógica significativa atravessa o enunciado *relaxando a tensão*, que apresenta o prazer sexual como forma de liberação corporal. O corpo aparece aqui como lugar em que se acumulam tensões cotidianas — sociais, emocionais ou físicas — e que pode encontrar no prazer sexual um caminho de alívio. Essa perspectiva se intensifica quando associada à expressão *em plena vagabundagem*. Tradicionalmente usada como insulto moral para desqualificar comportamentos considerados desviantes ou improdutivos, a palavra

vagabundagem é ressignificada de forma positiva. Ao ser (re)inscrita em contexto de prazer sexual e relaxamento, ela deixa de funcionar como acusação e passa a designar um espaço de liberdade e de suspensão das normas disciplinadoras.

Nesse processo discursivo, um dos enunciados mais significativos é *em qualquer posição*, que permite a desestabilização das posições no ato sexual. A formulação rompe com imaginários normativos que regulam não apenas o fato do sexo, mas também a forma como ele deve acontecer. Ao afirmar a possibilidade de *qualquer posição*, a composição reivindica uma liberdade corporal que desestabiliza prescrições presentes no interdiscurso que constitui o intradiscorso sobre o comportamento sexual. As posições deixam de ser determinadas por hierarquias simbólicas e passam a ser apresentadas como campo aberto de experimentação.

Esse movimento de ampliação das possibilidades também se manifesta em *lá no reino de Afrodite o amor passa dos limites*. A expressão convoca sentidos de transgressão de fronteiras — morais, sociais e institucionais. O amor deixa de ser circunscrito às formas legítimas reconhecidas pela ordem social e passa a aparecer como experiência que pode exceder os contornos estabelecidos. Esse enunciado ganha continuidade em *o que não falta é apetite*, que reinscreve o corpo no regime do desejo e da sexualidade ativa. O apetite, aqui, desvincula-se do sentido de excesso perigoso e passa a significar impulso vital que sustenta a experiência do prazer sexual.

Ainda sobre o enunciado *lá no reino de Afrodite o amor passa dos limites*, vale trabalhar discursivamente o locativo que, nesse gesto de interpretação, evoca sentidos de protagonismo do feminino, já que Afrodite reina e, por isso, pode metaforizar supremacia. Ao evocar o *reino de Afrodite*, o enunciado aciona uma memória discursiva em que o mítico - referido pela deusa do amor -, encarna o desejo a partir dessa figura e atribui-lhe o domínio, a permissividade. Nessa perspectiva, há um diálogo, contra-discursivo, com os discursos da moral dos bons costumes, já que, de acordo com estes, caberia à mulher a contenção, o equilíbrio. Tratar-se-ia de um espaço regido pelo feminino, no qual as normas e os limites poderiam ser reorganizados sob uma lógica outra, a qual escapasse de instâncias sócio-históricas de controle. Nesse funcionamento metafórico, reinar pode significar deter supremacia simbólica capaz de autorizar o excesso, a transgressão e o atravessamento de fronteiras. Como consequência, passar dos limites pode evocar sentidos que provocam um efeito de legitimar um espaço discursivo em que o desejo feminino não é contido, silenciado ou culpabilizado. O locativo, portanto, situa a cena enunciativa representada e (re)produz efeitos metafóricos que (re)inscrevem o feminino em uma posição de protagonismo, autonomia e soberania, tensionando os regimes de contenção.

Por fim, a formulação *quem quiser que se habilite* amplia ainda mais o horizonte libertário da composição. O convite deixa de se limitar à cena inicial entre dois sujeitos e passa a interpelar o público. No plano do não-dito, abrem-se possibilidades diversas de interpretação: desde o sentido de que qualquer pessoa pode se permitir viver o prazer sexual do reino de Afrodite até a sugestão de experiências que escapam ao modelo conjugal binário. Esse gesto discursivo faz circular sentidos de abertura e de experimentação que ultrapassam os limites da sexualidade regulada pela instituição familiar.

Assim, em *Banho de espuma / Afrodite*, as reivindicações libertárias se deslocam do reconhecimento do corpo feminino — iniciado na composição anterior — para a afirmação de uma liberdade que envolve desejo sexual, prazer, ócio e experimentação sexual. O corpo aparece cada vez menos como território regulado por instâncias morais e institucionais e cada vez mais como espaço de experiência vivida. Ao fazer circular esses sentidos, a composição inscreve na textualidade uma concepção de sexualidade que escapa às formas tradicionais de contenção e amplia as possibilidades de pensar o feminino como instância de desejo e de liberdade.

6.3.3 *Papai me empresta o carro* (1978)

Na composição *Papai me empresta o carro*, as rupturas libertárias assumem uma configuração distinta das observadas nas duas anteriores. Se em *As duas faces de Eva* e em *Banho de espuma / Afrodite* o deslocamento se (re)produz principalmente pela reapropriação do corpo feminino e pela legitimação do prazer sexual, aqui o movimento libertário significa, sobretudo, pela exposição discursiva da sexualidade como prática social cotidiana, retirando-a do silenciamento social. O que se coloca em jogo não é o desejo em si, mas o gesto de dizê-lo, já que dizê-lo faz circular sentidos que a ordem moral procura manter no não-dito.

No início da composição, a sexualidade aparece como pano de fundo da argumentação dirigida ao pai. O enunciador afirma precisar do carro para *levar minha garota ao cinema*, mobilizando um pretexto socialmente aceitável para justificar o pedido. Contudo, a sequência discursiva desloca esse sentido inicial quando surgem enunciados como *não tenho grana pra pagar um hotel e não sou do tipo que frequenta bordel*. Nesse ponto, o funcionamento da denegação torna-se evidente: ao negar determinadas práticas, o discurso faz com que elas se tornem presentes na cena enunciativa representada. O que aparece como recusa é, na verdade, a evocação de um conjunto de práticas socialmente conhecidas. Assim, práticas associadas à sexualidade masculina — pagar hotel ou frequentar bordéis — entram no discurso como referências naturalizadas no imaginário social.

Esse movimento (re)produz um primeiro gesto de ruptura libertária: o sexo deixa de ser sugerido ou dissimulado por pretexto e passa a ser tematizado, ainda que de forma indireta. Ao fazê-lo, a composição retira essas experiências do silêncio que as envolve e as reinscreve no campo do debate público. Trata-se de um gesto significativo porque, nas condições de produção do período, a sexualidade juvenil — especialmente fora do casamento — deveria permanecer velada para preservar a aparência de conformidade com os valores familiares. A composição, ao colocar essas práticas em circulação, rompe esse regime de silenciamento.

Essa ruptura se intensifica no enunciado *meu único defeito é não ter medo de fazer o que gosto*, apontado explicitamente pelo parecer censório como problemático por representar a afirmação de que não tem medo de fazer o que quer, naturalmente excluindo a regulamentação sócio/comportamental. A formulação constrói uma posição subjetiva que reivindica a legitimidade do desejo individual frente às normas sociais. Ao definir a ausência

de medo como “defeito”, o discurso censório (re)produz um efeito irônico: aquilo que deveria ser condenado aparece como prática social efetiva. O desejo, nessa conjuntura, deixa de ser algo a ser controlado pela moral e passa a ser apresentado como parte naturalizada da experiência de vida.

Ao naturalizar o desejo, a composição também evidencia as contradições do próprio regime moral que tenta reprimi-lo. O censor reconhece esse risco ao afirmar que a composição coloca em evidência os costumes da época e que tais costumes não devem ser endossados para evitar a diluição dos bons costumes. A formulação revela um funcionamento discursivo importante: o problema não é exatamente a existência dessas práticas, mas o fato de que elas sejam tornadas visíveis e tratadas como comuns. O gesto censório busca impedir essa naturalização, mantendo a aparência de uma ordem moral mais rígida do que a realidade social efetivamente comporta.

Nesse ponto, a composição realiza outro deslocamento libertário ao romper a política de silêncio que costuma reger as relações masculinas. A cena enunciativa representada coloca frente a frente duas figuras masculinas — o jovem e o pai — que compartilham um saber social sobre sexualidade. No entanto, em vez de manter esse saber na ordem do implícito, o discurso o explicita. O diálogo privado entre pai e filho passa a circular publicamente por meio da composição. Esse gesto expõe o que deveria se restringir às relações masculinas: a coexistência entre normas morais rígidas e práticas cotidianas que as contrariam.

Essa exposição torna-se ainda mais incisiva quando o enunciador evoca o passado do próprio pai nos enunciados *na minha idade você pintava o sete e mamãe tem ódio de uma tal Bernadete/Elisete*. Aqui, os sentidos se movimentam em uma direção delicada: a lembrança de experiências juvenis do pai e a sugestão de relações afetivas ou sexuais anteriores — ou possivelmente paralelas — ao casamento. Ao trazer essas memórias para o discurso, a composição evidencia a distância entre o ideal moral representado pela família nos discursos da moral dos bons costumes e as práticas efetivas que atravessam a vida dos sujeitos.

Esse gesto (re)produz um efeito libertário importante: a família deixa de aparecer como instituição incontestável e passa a ser vista como espaço atravessado por contradições. Ao revelar possíveis incoerências morais do pai, o discurso retira a família do pedestal simbólico em que costuma ser colocada como núcleo moral perfeito. A instituição surge, então, como construção social marcada por tensões, desejos e conflitos — e não como modelo de estabilidade.

Ao mesmo tempo, essa exposição (re)produz um efeito particular na dinâmica de gênero. Embora o enunciador pareça ocupar uma posição masculina — o jovem que reivindica o direito de viver sua sexualidade —, o gesto de tornar essas contradições visíveis também abre espaço para outras leituras. Quando o masculino expõe publicamente suas próprias incoerências e práticas sociais não-ditas, torna-se possível que o feminino perceba essas dinâmicas e reconheça os mecanismos de silenciamento que sustentam a moral sexual dominante.

Logo, em *Papai me empresta o carro*, as rupturas libertárias não se organizam prioritariamente pela reivindicação direta do corpo feminino ou pela celebração explícita do prazer sexual, como nas composições anteriores. Elas se (re)produzem, sobretudo, pela quebra do silêncio que envolve a sexualidade, pela naturalização do desejo como experiência comum e pela exposição das contradições que atravessam a moral familiar. Ao fazer circular esses sentidos, a composição (re)vela que os limites (im)postos à sexualidade não são absolutos, mas construções sociais sustentadas por regimes de silêncio — regimes que começam a se fragilizar quando o discurso passa a nomear aquilo que permanecia não-ditas.

6.4 Sentidos em disputa nas composições de Rita Lee

O percurso analítico desenvolvido neste capítulo permitiu observarmos que as composições, como materialidades discursivas, (re)produzem sentidos em disputa que tensionam os regimes de regulação sobre o feminino. Mais do que tematizar experiências ligadas ao prazer (sexual) ou à liberdade, os enunciados analisados colocam em circulação deslocamentos que incidem sobre os modos de significar o corpo, o desejo e a posição da mulher no período ditatorial.

Nesse sentido, a análise evidenciou que os pontos de tensão identificados pelo órgão censório não se restringem aos sentidos erótico sexual das letras. A censura recai, no interior do arquivo censório, sobre a possibilidade de que determinados enunciados produzam rupturas e desestabilização nos discursos da moral dos bons costumes, na instituição familiar e nos discursos médico-religiosos sobre a sexualidade. Quando as composições reclamam o corpo feminino como materialidade discursiva — marcada por sangue, instinto, desejo e prazer (sexual) —, deslocam-no do lugar idealizado e disciplinado que historicamente lhe foi atribuído, abrindo espaço para a circulação de sentidos que rivalizam e que disputam com sentidos estabilizados e legitimados pelo regime ditatorial.

Um dos movimentos mais recorrentes observados na análise diz respeito à relação entre sujeito, corpo e experiência sexual. Em diferentes momentos, nas composições, o corpo deixa de aparecer como objeto de vigilância moral ou como suporte de funções sociais previamente definidas e passa a ser reconhecido como lugar de vivência sexual. Esse deslocamento se manifesta discursivamente, por exemplo, na legitimação do prazer sexual, na valorização do ócio, na suspensão da culpa moral e na possibilidade de experimentar a sexualidade para além das formas tradicionais de controle.

Esse movimento (re)produz efeitos no plano das posições-sujeito. Ao reconhecer o corpo como fonte de experiência e de prazer sexual, as composições insinuam, a partir de efeitos metafóricos, uma reorganização das posições assumidas na relação erótica sexual e na própria vida cotidiana. O feminino sai do lugar de contenção, moderação ou passividade associado aos discursos da moral dos bons costumes, para se inscrever em uma posição de participação ativa na experiência sexual. Assim, o corpo que sente, relaxa, experimenta e

nomeia o prazer (sexual) pode se tornar também o corpo que reivindica a possibilidade de existir para além das expectativas normativas que lhe são (im)postas.

Outro aspecto relevante evidenciado pela análise refere-se ao modo como determinadas imagens e formulações operam na desestabilização de representações tradicionais do feminino. Figuras como a *gata borralheira*, a *princesa* ou a *dondoca* mobilizam memórias discursivas associadas ao trabalho doméstico invisibilizado, à dependência econômica ou à idealização da feminilidade. No entanto, quando (re)inscrites nas composições, essas imagens passam a funcionar como pontos de deslocamento, (re)produzindo, como efeito, a ruptura com posições historicamente naturalizadas. O que observamos, portanto, não é a negação de tais imagens, mas sua (re)inscrição em um jogo discursivo que torna visíveis suas contradições e limites.

Articulam-se, ainda, questões mais amplas que atravessam discursivamente as obras: a circulação de sentidos que relativizam a função social da família como mediadora legítima da sexualidade. Isso é evocado, por exemplo, pela emergência de um feminino que escapa à função doméstica, pela valorização do prazer desvinculado da conjugalidade e pela exposição das tensões da autoridade paterna e das extensões familiares do masculino como detentoras de controle do feminino. Por conseguinte, as composições tornam perceptível que os limites (im)postos pela instituição familiar são historicamente produzidos e discursivamente negociáveis.

Além disso, a análise permitiu perceber que as rupturas libertárias que atravessam as composições são heterogêneas. Em algumas composições, elas se manifestam discursivamente pela explicitação do corpo e pela legitimação do prazer sexual; em outras, pela ruptura do silenciamento que, tradicionalmente, envolve a sexualidade no espaço social e familiar. Ao trazer para o campo do dizível práticas sociais, desejos e tensões não-ditos, ou melhor, interditos, o discurso musical expõe as contradições entre a moral proclamada e os comportamentos efetivamente vividos no cotidiano social.

Consideradas em conjunto, essas diferentes inflexões permitem compreender que o “perigo” identificado pela censura se materializa na circulação de sentidos que tornam visíveis as rupturas da ordem moral vigente. Ao deslocar a sexualidade do campo da interdição para o da experiência narrável, as composições evidenciam que os limites (im)postos ao corpo e ao desejo são efeitos de regimes discursivos que procuram estabilizar determinados sentidos e controlar sua circulação. Evocam o fato de que essas composições fazem circular modos de existência em que o corpo, o desejo e a sexualidade “rompem” e expõem a regulação do feminino, constituindo-se como contra-discurso à ordem moral vigente e, por isso, contribuindo para tornar visíveis processos de desestabilização que atravessam a conjuntura social ditatorial, expondo suas contradições constitutivas.

Desse modo, a análise realizada permite compreender as composições de Rita Lee como um espaço privilegiado de disputa simbólica pelos sentidos do feminino. Nas composições analisadas, o corpo, o prazer e a sexualidade constituem territórios de tensão entre diferentes FDs em jogo na textualidade, expondo o que a censura tenta estabilizar como desvio, ameaça, perigo à moral dos bons costumes, à instituição familiar e à regulação social dos sujeitos.

7. RELEVÂNCIA DA LEITURA DISCURSIVA PARA O ENSINO

Pensar o ensino de língua portuguesa a partir da Análise do Discurso implica deslocar a compreensão da linguagem como instrumento de comunicação para entendê-la como espaço de (re)produção de sentidos atravessado por história, ideologia e relações de poder. Nesse quadro teórico, ler e escrever ultrapassam operações cognitivas ou técnicas, incorporando práticas interpretativas que exigem do sujeito a capacidade de perceber como determinados sentidos se estabilizam socialmente, enquanto outros são silenciados, deslocados ou interditados.

Essa perspectiva torna-se particularmente relevante quando observamos as temáticas mobilizadas por propostas contemporâneas de redação em vestibulares brasileiros. Longe de se restringirem à avaliação de competências gramaticais ou argumentativas, esses exames frequentemente convocam os candidatos a se posicionar diante de problemáticas sociais complexas, exigindo gestos de interpretação que articulam linguagem, memória histórica e disputas ideológicas.

Um exemplo significativo pode ser observado na proposta de redação de 2023 do ENEM (Cf. anexo 8), a qual mobiliza a temática dos **desafios para o enfrentamento da invisibilidade do trabalho de cuidado realizado pela mulher no Brasil**. Ao tematizar o trabalho de cuidado — historicamente naturalizado como extensão das atribuições femininas no espaço doméstico —, o exame convoca o candidato a refletir sobre processos discursivos que produzem a desvalorização e o apagamento simbólico dessas práticas sociais. A problemática evidencia como determinadas atividades essenciais à reprodução da vida social são significadas como “não trabalho” ou como responsabilidade privada das mulheres, efeito de uma memória discursiva marcada pela divisão sexual do trabalho. Ao exigir a formulação de uma proposta de intervenção, a redação não apenas demanda competências argumentativas, mas também um gesto de interpretação capaz de reconhecer que a invisibilidade do cuidado não é um dado natural, e sim o resultado de condições históricas, ideológicas e discursivas que sustentam relações assimétricas de gênero na sociedade brasileira.

Consoante a isso, a proposta de 2023 da UFRGS (Cf. anexo 9), que toma como ponto de partida a discussão sobre **o apagamento das mulheres na história e o direito à memória**. Essa problemática proposta, para além da recuperação historiográfica, coloca em evidência o funcionamento seletivo da memória social e os mecanismos discursivos que tornam certas presenças históricas visíveis enquanto relegam outras ao esquecimento. Ao convidar o candidato a posicionar-se diante desse debate, a proposta exige que ele perceba que a história se apresenta como narrativa atravessada por processos de seleção, legitimação e apagamento.

Em direção semelhante, a proposta de redação de 2025 da UERJ (Cf. anexo 10) formula a seguinte questão temática: **o governo de uma nação pode exercer controle sobre o corpo feminino com base em princípios religiosos?** Essa pergunta desloca o debate para o campo das relações entre moralidade, política e corpo, convocando o candidato a refletir sobre como determinadas interpretações religiosas podem funcionar como mecanismos de legitimação de práticas de controle social. Nesse caso, a problemática não se restringe ao universo ficcional

mobilizado pela obra *O conto da Aia*; ela remete a processos históricos de regulação do corpo feminino, nos quais discursos religiosos, jurídicos e morais se articulam para estabelecer limites sobre o que pode ou não ser dito, vivido ou decidido pelas mulheres.

A proposta da 2026 da UNICAMP (Cf. anexo 11), por sua vez, inscreve a discussão em um cenário contemporâneo marcado pela circulação digital de discursos misóginos. Ao abordar a chamada “machosfera”, ambiente virtual no qual se disseminam ideologias de ódio contra mulheres, o exame solicita que o candidato narre e argumente criticamente sobre a violência simbólica presente nesses espaços discursivos. Nesse caso, a problemática evidencia como as tecnologias digitais de comunicação ampliam a circulação de discursos e, ao mesmo tempo, favorecem a reorganização e a intensificação de sentidos historicamente associados à desigualdade de gênero.

Observadas em conjunto, essas três propostas revelam um movimento significativo: temas relacionados ao feminino aparecem articulados a diferentes dimensões de poder — a memória histórica, a regulação moral dos corpos e a disseminação contemporânea de discursos de ódio. Para responder a tais problemáticas, não basta ao candidato recorrer a opiniões pessoais ou informações isoladas; torna-se necessário compreender que essas práticas sociais se inscrevem em processos históricos e discursivos amplos de (re)produção e de disputa de sentidos.

É nesse ponto principalmente que a contribuição da Análise do Discurso se torna particularmente fecunda para o ensino de língua portuguesa. Ao propor a dessuperficialização do discurso, e, conseqüentemente, da leitura, isto é, o deslocamento do olhar para além da evidência imediata do texto, a AD permite compreender que os sentidos não são dados naturalmente pela linguagem, mas se constituem em determinadas condições sócio-históricas. Ler discursivamente significa interrogar aquilo que parece evidente: perguntar por que certos modos de significar se tornam hegemônicos, quais memórias discursivas os sustentam e quais relações de poder se inscrevem em sua circulação.

No contexto escolar, essa perspectiva possibilita formar sujeitos capazes de perceber que debates sobre apagamento histórico, controle do corpo feminino ou violência simbólica não emergem de forma isolada no presente. Eles se inscrevem em uma longa cadeia de discursos que, ao longo do tempo, (re)produziram determinados modos de conceber e de significar o feminino — ora silenciando-o, ora regulando-o, ora (re)inscrevendo-o como objeto de disputa ideológica.

Essa discussão ganha contornos ainda mais urgentes quando observada à luz da realidade social contemporânea. Nos últimos anos, dados amplamente divulgados pela imprensa têm evidenciado o crescimento preocupante da violência contra mulheres no Brasil. Informações recentes indicam que o país registrou, em 2025, números recordes de feminicídio, com uma média aproximada de quatro mulheres assassinadas por dia, segundo a Agência Brasil, em matéria publicada dia 5 de fevereiro de 2026, o que se configura como um dos índices mais elevados desde a tipificação desse crime na legislação brasileira. A gravidade

desses dados tem sido reiterada por diferentes levantamentos jornalísticos e institucionais, que apontam para um cenário persistente de violência estrutural contra mulheres.

Esses números não podem ser compreendidos apenas como estatísticas isoladas. Eles apontam para a dominância de discursos e práticas que historicamente naturalizaram relações desiguais entre homens e mulheres. Ao longo do tempo, diferentes FDs forneceram evidências para (re)produzir imagens do feminino associadas à subordinação, à tutela e ao controle masculino. Nesse sentido, a violência de gênero emerge como um fenômeno que se inscreve em uma rede histórica de sentidos que legitima determinadas hierarquias sociais.

É justamente nesse ponto que a dimensão social do ensino de língua portuguesa e produção textual, ancorados em procedimentos da Análise do Discurso, torna-se ainda mais evidente. Se os sentidos circulam socialmente e participam da organização das relações de poder, então a escola também ocupa um lugar estratégico na formação de sujeitos capazes de reconhecer e problematizar esses processos. Trabalhar maneiras de ler e de interpretar, nesse quadro, não significa apenas preparar estudantes para responder adequadamente a exames vestibulares; significa possibilitar que eles percebam como certos discursos se estabilizam e passam a operar como evidências, como sentidos naturalizados.

Nesse contexto, a “escolha” de temáticas relacionadas ao feminino por vestibulares como ENEM (2023), UFRGS (2023), UERJ (2025) e UNICAMP (2026) pode ser interpretada como um gesto que ultrapassa a avaliação. Ao convocar os candidatos a refletirem sobre o apagamento histórico das mulheres, sobre o controle político e religioso dos corpos femininos ou sobre a circulação de discursos misóginos em ambientes digitais, essas instituições mobilizam problemáticas presentes na vida social contemporânea. Mais do que avaliar competências linguísticas, essas propostas parecem apostar na formação de sujeitos capazes de interpretar criticamente os discursos que organizam e que significam a realidade.

Assim, a relevância deste trabalho para o ensino de língua portuguesa se projeta na formação do sujeito-leitor. Ao articular linguagem, história e ideologia, a análise discursiva contribui para que os estudantes desenvolvam uma relação analítica com os discursos que concorrem por significar a vida social. Ensinar a ler discursivamente é desenvolver gestos de interpretação que possibilitam a participação em um processo mais amplo de formação social. Em um contexto marcado pela intensificação da violência contra mulheres e pela circulação de discursos que frequentemente a naturalizam ou a relativizam, formar sujeitos capazes de interrogar os sentidos em circulação torna-se uma tarefa ética e política.

Nessa perspectiva, portanto, o investimento na formação de leitores atentos à historicidade da linguagem, além de uma preocupação pedagógica, trata-se do reconhecimento de que os modos de dizer e de interpretar participam da constituição da própria realidade social. Se os discursos podem contribuir para sustentar desigualdades, eles também podem abrir espaço para sua problematização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso desenvolvido ao longo da realização deste trabalho permitiu compreender que os sentidos sobre o feminino se apresentam como efeitos de processos discursivos historicamente situados, atravessados por disputas ideológicas, morais e políticas. Ao mobilizar o quadro teórico-metodológico da Análise do Discurso de linha francesa, tornou-se possível observar como diferentes materialidades — documentos censórios da Ditadura Militar, composições musicais e propostas contemporâneas de redação em vestibulares — participam de uma rede de (re)produção e circulação de sentidos que, ao longo do tempo, busca regular o que pode ou não ser dito sobre o corpo, o desejo e a experiência (sexual) feminina.

A análise dos pareceres censórios evidenciou o funcionamento de um dispositivo estatal que operava na tentativa de controlar a circulação de discursos considerados ameaçadores à ordem moral e social vigente. Nesse contexto, as composições de Rita Lee revelaram-se espaços privilegiados de tensão simbólica, nos quais imagens, metáforas e deslocamentos discursivos expõem fissuras nos sentidos dominantes sobre o feminino. Aquilo que os censores identificavam como “imoral” ou “perigoso” correspondia à emergência de outras formas de significar o corpo e o desejo, capazes de desestabilizar estereótipos e de tornar visíveis contradições da moralidade patriarcal.

Ao contrastar esse arquivo censório com materialidades discursivas contemporâneas — como as propostas de redação dos vestibulares ENEM (2023), UFRGS (2023), UERJ (2025) e UNICAMP (2026) — tornou-se possível perceber que os discursos sobre o feminino não desaparecem com o fim de regimes autoritários. (Re)organizam-se e assumem novas/outras formas de funcionamento. Se, no contexto da Ditadura Militar, a repressão se materializava frequentemente por meio do interdito explícito, no presente observa-se a atuação de mecanismos mais difusos de normalização e controle simbólico, que continuam a operar na (re)produção de sentidos sobre o lugar social das mulheres.

Esse batimento entre passado e presente permite compreender que os modos de regulação do feminino se transformam ao longo do tempo, mas permanecem inscritas em processos históricos de disputa pelo direito de significar. Nesse sentido, a investigação evidenciou que as problemáticas contemporâneas mobilizadas pelos vestibulares — como o apagamento histórico das mulheres, o controle moral de seus corpos ou a circulação de discursos misóginos em ambientes digitais — constituem reverberações de memórias discursivas que atravessam a história social brasileira.

Diante desse quadro, a pesquisa também buscou apontar para a relevância de tais reflexões no campo educacional. Ao propor uma leitura discursiva das materialidades analisadas, o trabalho reafirma a importância de desenvolver, no ensino de língua portuguesa, práticas pedagógicas que ultrapassem a abordagem puramente normativa da linguagem. Ler e escrever, nesse horizonte, significa aprender a reconhecer os processos históricos que sustentam determinados modos de dizer e de interpretar o mundo. A escola, nesse sentido, assume uma função fundamental na formação de sujeitos capazes de interrogar a evidência dos

discursos e de perceber como linguagem, história e poder se entrelaçam na constituição da realidade social.

Assim, mais do que investigar episódios do passado ou analisar produções culturais específicas, este trabalho buscou evidenciar que os sentidos sobre o feminino constituem um espaço permanente de disputa simbólica. Ao tornar visíveis as continuidades e deslocamentos desses discursos, contribui para ampliar a compreensão das formas pelas quais desigualdades de gênero se (re)produzem e se transformam no seio da vida social.

Por fim, esperamos que os caminhos aqui traçados possam colaborar para os estudos em Análise do Discurso e para práticas pedagógicas comprometidas com a formação de leitores e cidadãos críticos. Em um contexto histórico marcado pela persistência de violências e pela circulação intensificada de discursos que procuram naturalizá-las, produzir gestos de interpretação que questionem tais evidências torna-se não só um exercício intelectual, mas também uma tarefa social e política. Nesse sentido, compreender como os discursos significam o feminino é também uma forma de abrir espaço para outras possibilidades de significar, dizer, interpretar e existir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS CITADAS

ARNT, Ivo Carlos. *A sociedade moderna e a planificação da família*. In: *Sexo, amor e família*, s.d. v. 1.

BOEHM, Camila. *Brasil atinge recorde de feminicídios em 2025: quatro mortes por dia*. Agência Brasil, São Paulo, 5 fev. 2026. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br>. Acesso em: 11 mar. 2026.

BOEHM, Camila. *Vítimas de feminicídio aumentaram 96% no estado de SP, em quatro anos*. Agência Brasil, São Paulo, 4 mar. 2026. Atualizado em: 4 mar. 2026. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br>. Acesso em: 11 mar. 2026.

BRASIL. Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. *Processo de censura da música “Banho de Espuma” (título original: “Afrodite”)*. Autores: Rita Lee; Roberto de Carvalho. Brasília, 9 out. 1981. Notação: BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU 8237. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/>. Acesso em: 10 mar. 2026.

BRASIL. Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. *Processo de censura da música “As duas faces de Eva”*. Autora: Rita Lee Jones. Rio de Janeiro, 16 mar. 1981. Notação: BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU 5775. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/>. Acesso em: 10 mar. 2026.

BRASIL. Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Serviço de Censura de Diversões Públicas. *Parecer nº 3245: exame da letra musical “Papai me empresta o carro”*. Autores: Rita Lee Jones; Roberto de Carvalho. Rio de Janeiro, 12 dez. 1978. Notação: BR RJANRIO TN.CPR.LMU 10251. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/>. Acesso em: 10 mar. 2026.

CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964–1985)*. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Orientador: Carlos Fico.

EXAME NACIONAL DO ENSINO MÉDIO (ENEM). Proposta de redação do ENEM 2023: *Os desafios para o enfrentamento da invisibilidade do trabalho de cuidado no Brasil*. Brasília, 2023. Disponível em: <https://enem.inep.gov.br/>. Acesso em: 01 mar. 2026.

LEE, Rita. *Favorita*. São Paulo: Globo Livros, 2017.

LYRA, Elizabeth Rizzi. *Música, retórica e leitura: a mulher na MPB e a constituição do ethos feminino*. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Programa de Estudos PósGraduados em Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

MEZZOMO, João C. *Natureza e leis do matrimônio*. In: *Sexo, amor e família*, s.d. v. 2.

MONTE SERRAT, Paulo Tarso. *Encontros e desencontros*. In: *Sexo, amor e família*, s.d. v. 3.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *A formação da MPB e sua trajetória histórica (1965-1982)*. Revista Humania del Sur. v. 9, p. 51-63, 2014.

ORLANDI, Eni P. Recortar ou segmentar? In: *Linguística: Questões e Controvérsias. Série Estudos*. Uberaba: Faculdades Integradas de Uberaba, 1984.

ORLANDI, Eni P. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2001.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2009.

PARÁ. Polícia Militar do Estado do Pará. *Boletim Geral n° 037*. Belém: Quartel em Belém, 25 fev. 1977. 11 p. Disponível em: <https://www.pm.pa.gov.br/phocadownload/userupload/userupload/davys/BG-N-37.-25-FEV-1977.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2026.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni P. Orlandi et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1988. Edição original: 1975.

PÊCHEUX, M. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

PÊCHEUX, Michel. *Análise automática do discurso*. In: Gadet, Françoise; Tony, Hak.(orgs) *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990b.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. *As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo*. Tempo Social, São Paulo, v. 2, n. 2, jul.-dez. 1990

RITA LEE; ROBERTO DE CARVALHO. *Banho de Espuma* [Faixa]. *Saúde*. Som Livre, 1981. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HieqZ6M4Jzc>. Acesso em: 26 set. 2025.

RITA LEE; ROBERTO DE CARVALHO. *Cor de Rosa Choque* [Faixa]. Rita Lee e Roberto de Carvalho. Som Livre, 1981. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a9ElBc0VPzY>. Acesso em: 26 set. 2025.

RITA LEE; ROBERTO DE CARVALHO. *Papai Me Empresta o Carro* [Faixa]. Rita Lee. Som Livre, 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GFlepRU7x2k>. Acesso em: 26 set. 2025.

RODRIGUES, Eduardo Alves; AGUSTINI, Cármen Lúcia Hernandes; ARAÚJO, Érica Daniela de. *(Des)figação discursiva em disputa: censura e resistência entre grafites e pichações – “Marielle, presente!”*. In: *Discurso & Sociedad*, v. 16, n. 4, p. 819–849, 2022.

SANTA CRUZ, Maria Áurea. *A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1992.

SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra: história, imagem e representação do mito da primeira mulher e a origem de um dos arquétipos mais incompreendidos da grande mãe*. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Editora Cultrix, 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS). *Proposta de redação do Vestibular 2023: O apagamento das mulheres na história e o direito à memória*. Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://onestudy.com.br/provas-antiores-vestibular-ufrgs/>. Acesso em: 01 mar. 2026.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UERJ). *Proposta de redação do Vestibular 2025: O governo de uma nação pode exercer controle sobre o corpo feminino com base em princípios religiosos?*. Rio de Janeiro, 2025. Disponível em: <https://onestudy.com.br/provas-antiores-vestibular-uerj/>. Acesso em: 01 mar. 2026.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP). *Proposta de redação do Vestibular 2026*. Campinas, 2026. Disponível em: <https://www.comvest.unicamp.br/vestibular/2026/provas-antiores>. Acesso em: 01 mar. 2026.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGUSTINI, Cármen. (N)as dobraduras do dizer e (n)o não-um do sentido e do sujeito: um efeito da presença do interdiscurso no intradiscurso. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Org.). *Análise do Discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites*. São Carlos: Claraluz, 2007. p. 303-312.

AGUSTINI, Cármen. Processos de identificação e modos de subjetivação pelo Outro: a mulher na mídia. In: *ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 20., 2006, São Paulo*. Anais... São Paulo: PUC, 2006. (Comunicação oral).

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Trad. Port. 3 ed. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

BARBOSA FILHO, Fábio Ramos. Ler o arquivo em Análise de Discurso: observações sobre o alienismo brasileiro. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 64, n. 00, p. e 022019, 2021.

BECK, Maurício; FONSECA, Rodrigo Oliveira; SANTOS, Aretuza Pereira dos. Recortes discursivos, paradigma indiciário e procedimentos contraindutivos. *Estudos Linguísticos*, v. 48, n. 1, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-4017-190102-DO0219>.

BRASIL. Ministério da Educação. *Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) 2023: desafios para o enfrentamento da invisibilidade do trabalho de cuidado realizado pela mulher no Brasil*. Brasília, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mec/pt-br/assuntos/noticias/2023/novembro/tema-da-redacao-desafios-para-o-enfrentamento-da-invisibilidade-do-trabalho-de-cuidado-realizado-pela-mulher-no-brasil>. Acesso em: 26 set. 2025.

CAZARIN, Ercília Ana. A leitura: uma prática discursiva. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v. 6, n. 2, p. 299-313, maio/ago. 2006.

FERNANDES, Luana Aparecida Matos Leal; AGUSTINI, Cármen Lucia Hernandes. O regime enunciativo na prova de redação do ENEM. *Revista do SELL*, Uberaba, MG, v. 10, n. 01, p. 01-20, 2021.

GIANORDOLI-NASCIMENTO, I. F.; SILVA, S. A. T. C.; CRUZ, J. P. D.; OLIVEIRA, F. C.; VELOSO, F. G. C.; RABELO, L. B. C. *Promessas de vida em tempos de ameaça: mulheres, música e resistência durante a ditadura militar no Brasil*. *Memorandum*, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais; Ribeirão Preto: Universidade de São Paulo, n. 24, p. 29–58, abr. 2013. Disponível em: <https://seer.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6936>. Acesso em: 10 mar. 2026. ISSN 1676-1669.

LIMA, Norma. *Ditadura no Brasil e censura nas canções de Rita Lee*. Editora Appris, 2020.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Tradução de Maria Lucia Como. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Livro I: o processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MOTTA, Rodrigo P. S. *Passados presentes: o golpe de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NUNES, José Horta. *Leitura de arquivo: historicidade e compreensão.* Seminário de Estudos em Análise do Discurso (SEAD): UFRGS, 2005.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura.* 8. ed. São Paulo: Cortez Editora; Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico.* Petrópolis: Vozes, 1996.

PÊCHEUX, Michel. *Papel da memória.* In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória.* Campinas: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony. *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux.* 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 163-252.

ROBIN, Régine. *A memória saturada.* Tradução: DIAS, Cristiane e COSTA, Greciely. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

RODRIGUES, Eduardo Alves; AGUSTINI, Cármen; BRANCO, Luiza Castello. A enunciação na prática da desterritorialização: uma metáfora – "estupro culposos" – em disputa. *Conexão Letras*, Porto Alegre, v. 16, n. 25, p. 44-69, jan./jun. 2021.

ANEXO 1 - LETRA DE *AS DUAS FACES DE EVA* (1981)



BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU. 5775, p. 4

SOM LIVRE

"AS DUAS FACES DE EVA"

Rita Lee Jones (Rita Lee)

NAS DUAS FACES DE EVA,
A BELA E A FERA,
UM CERTO SORRISO DE QUEM NADA QUER
SEXO FRACO, NÃO FOGE A LUTA
E NEM SÓ DE CAMA VIVE A MULHER

POR ISSO NÃO PROVOQUE, } Refrão
É COR DE ROSA CHOQUE

MULHER É UM BICHO ESQUISITO,
TODO MES SANGRA,
UM SEXTO SENTIDO MAIOR QUE A RAZÃO
GATA BORRALHEIRA
VOCÊ É PRINCESA
DONDOCA É UMA ESPÉCIE EM EXTINÇÃO.

POR ISSO NÃO PROVOQUE, } Refrão
É COR DE ROSA CHOQUE

V E T A D O

ANEXO 2 - RECORTE DO PARECER CENSÓRIO DE AS DUAS FACES DE EVA
(1981)

BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU.5775, p. 5/5

 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 4282 / 81

TÍTULO: "AS DUAS FACES DE EVA"

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: NÃO LIBERAÇÃO

Autora: Rita Lee Jones

Com título idêntico, a composição musical em epígrafe foi liberada por esta DCDP. Apresentada para novo exame, acrescentou-se-lhe mais uma estrofe que lhe agravava o conteúdo. Essa inserção, embora colocada de maneira dúbia, poderá também referir-se ao ciclo menstrual da mulher, o que suscitará indagações precoces em torno do assunto.

Considerando a abrangência das execuções fonográficas, a audição da obra torna-se inadequada para um público irrestrito. Assim sendo, opinamos pela NÃO LIBERAÇÃO.

Brasília, 17 de março de 1981.

Maria Angélica R. de Resende
Técnica de Censura
Mat. 2.405.208

Jeanete M. de Oliveira Farias
Técnica de Censura
Mat. 2.404.845

De acordo com o parecer,
pelo voto
A consideração do Sr. Diretor
da DCDP.
E - 18.3.81
Arlete Teixeira Dantas
Técnica de Censura

De acordo
Em 17.03.81
João Veira Madun
MAT. 2.404.845

DPF-742

ANEXO 3 - LETRA DE *BANHO DE ESPUMA* (1980) APROVADA (VERSÃO 1)

BRDFANBSB NS.CPR.MUI.LMU 8237, p.4

BANHO DE ESPUMA

Música: Roberto de Carvalho

Letra: Rita Lee

Que tal nós dois,
Numa banheira de espuma
El cuerpo caliente
Num dulce far niente
Sem culpa nenhuma
Fazendo massagem
Relaxando a tensão,
Em plena vagabundagem,
Com toda disposição

Falando muita bobagem,
Esfregando com água e sabão

Lã no reino de Afrodite,
O amor passa dos limites
Quem quizer que se habilite
O que não falta é apetite



ANEXO 4 - LETRA DA MÚSICA *AFRODITE* (1981) VETADA (VERSÃO 2)

BRDFANBSB NS.CPR.MUI.LMU 8237 p.3

AFRODITE

Roberto de Carvalho

Rita Lee

Que tal nós dois,
Numa banheira de espuma
El cuerpo caliente
Num dulce farniente
Sem culpa nenhuma
Fazendo massagem
Relaxando a tensão,
Em plena vagabundagem,
Em qualquer posição
Falando muita bobagem,
Bulinando com água e sabão

MODIFICADO

Lá no reino de Afrodite,
O amor passa dos limites
Quem quizer que se habilite
O que não falta é apetite

ANEXO 5 - RECORTE DO PARECER CENSÓRIO DA MÚSICA AFRODITE (1981)

BRDFANBSB NS.CPR.MUI.LMU8237, p.18

ASSUNTO : Parecer sobre Música
OBJETO DO RECURSO : Liberação para execução musical em rádio e televisão
Nº DO PROCESSO : 011034
TÍTULOS : UAI, UAI, FAVORITA, AFRODITE, BARRIGA DA MAMÃE
COMPOSITORES : RITA LEE e ROBERTO CARVALHO

Nessas quatro composições da dupla ROBERTO CARVALHO - RITA LEE, que me permito analisar num único parecer, estão sempre presentes a mesma temática e as mesmas colocações brejeiras e maliciosas que identificam o trabalho dos dois compositores, por sinal vivendo fase de aplaudida criatividade.

O "double sens", marca de uma de nossas mais autênticas formas de expressão popular, a música sertaneja, está presente em um dos versos de "UAI, UAI" sem, no meu entender, criar empecilhos à sua divulgação normal.

Em "FAVORITA", por sua vez, a temática - nitidamente sensual - também não me parece discrepar em nada de tantas composições em permanente execução nas rádios e televisões, sem provocar quaisquer reações dos ouvintes mais conservadores. Citaria, por exemplo, "PONTO DE VISTA", de Gonzaguinha e "DESABAFO", de Roberto e Erasmo.

Já em "AFRODITE" e "BARRIGA DA MAMÃE", a coisa muda de figura, pois é transposta a barreira da conveniência, com um mergulho mais fundo no erotismo ("... nós dois, numa banheira de espuma ... fazendo massagem ... relaxando a tensão, em plena vagabundagem ... em qualquer posição, falando muita bobagem, bulinando com água e sabão") ou na chulice ("desconfio que banquei o trouxa, quando perguntaram se eu conhecia o Loxas").

Por coerência com posições já assumidas por este Conselho, opino pela liberação do disco, com execução proibida em rádio e televisão de "AFRODITE" e "BARRIGA DA MAMÃE".

Quilín, 18.3.81


PEDRO PAULO WANDECK DE LEONI RAMALHO

ANEXO 6 - LETRA DA MÚSICA *PAPAI ME EMPRESTA O CARRO* (1978)

BRAN, RIO TN, CPR, LMU 30251 60.838
M/CW (1)

29 NOV 14 18 78 022122

SOM/41RE

PAPAI ME EMPRESTA O CARRO
RITA LEE JONES (Rita Lee)
C.Ident.: - RG-3.826.535-SP
ROBERTO ZENOBIO AFFONSO DE CARVALHO (Roberto de Carvalho)
C.Ident.: - 2.732.421-I.F.P.

Papai me empresta o carro
Tô precisando dele pra levar minha garota ao cinema
Papai não cite um problema
Não tenho grana pra pagar um hotel,
Não sou do tipo que frequenta bordel
Você precisa me quebrar esse galho
Então me empresta o carro
Papai me empresta o carro
Prá poder tirar um sarro com meu bem

Papai eu não fumo
Papai eu não bebo
Meu único defeito é não ter medo de fazer o que gosto
Papai eu aposto
Na minha idade você pintava o sete
Mamãe tem ódio de uma tal Bernardete
Aqui em casa é impossível namorar
Na casa dela o irmão não deixa entrar
Você precisa me quebrar esse galho
Então qual é a sua
Eu só quero um sarro
Meia hora no seu carro com meu bem!

SIGLA SISTEMA GLOBO DE GRAVAÇÕES AUDIO-VISUAIS LTDA
AV. BORGES DE MEDEIROS 2331 RIO DE JANEIRO RJ CEP 20 000 TELEFONES 246 9357 E 246 2931

ANEXO 7 - RECORTE DO PARECER CENSÓRIO DA MÚSICA *PAPAI ME EMPRESTA O CARRO* (1978)

BRAN, RIO TN. CPR. LMU 10251 (3)

 SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER, nº 3256

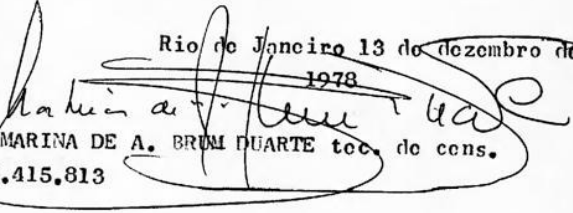
LETRA MUSICAL
TÍTULO: PAPAI ME EMPRESTA O CARRO
AUTORES: RITA LEE JONES E ROBERTO ZENOBIO A. CARVALHO.
CLASSIFICAÇÃO: V E T A DA (em revisão)

EXAME CENSÓRIO

De acordo com o veto pelas razões abaixo:

- a) a estrutura familiar binômio pai/ mãe são contestados pela falta de autenticidade;
- b) a afirmação de que " não tem medo de fazer o que quer" naturalmente excluiu a regulamentação sócio/ comportamental
- c) a linguagem frouxa (desrespeitosa): " só quero um sarro"
- d) mensagem final em metáfora: " meia hora no seu carro com meu bem. Que traduzido diz naturalmente que o sexo será no carro; o que coloca em evidência os costumes da época. Não vamos endossá-lo para mais diluir os bons costumes. Vetada pelo Art. 41 alíneas " A " e " C ".

Rio de Janeiro 13 de dezembro de 1978


MARINA DE A. BRUM DUARTE tec. de cens.
mat. 2.415.813

ANEXO 8 - PROPOSTA DE REDAÇÃO DO ENEM (2023)



INSTRUÇÕES PARA A REDAÇÃO

1. O rascunho da redação deve ser feito no espaço apropriado.
2. O texto definitivo deve ser escrito à tinta preta, na folha própria, em até 30 (trinta) linhas.
3. A redação que apresentar cópia dos textos da Proposta de Redação ou do Caderno de Questões terá o número de linhas copiadas desconsiderado para a contagem de linhas.
4. **Receberá nota zero, em qualquer das situações expressas a seguir, a redação que:**
 - 4.1. tiver até 7 (sete) linhas escritas, sendo considerada "texto insuficiente";
 - 4.2. fugir ao tema ou não atender ao tipo dissertativo-argumentativo;
 - 4.3. apresentar parte do texto deliberadamente desconectada do tema proposto;
 - 4.4. apresentar nome, assinatura, rubrica ou outras formas de identificação no espaço destinado ao texto.

TEXTO I

O trabalho de cuidado não remunerado e mal pago e a crise global da desigualdade

O trabalho de cuidado é essencial para nossas sociedades e para a economia. Ele inclui o trabalho de cuidar de crianças, idosos e pessoas com doenças e deficiências físicas e mentais, bem como o trabalho doméstico diário que inclui cozinhar, limpar, lavar, consertar coisas e buscar água e lenha. Se ninguém investisse tempo, esforços e recursos nessas tarefas diárias essenciais, comunidades, locais de trabalho e economias inteiras ficariam estagnados. Em todo o mundo, o trabalho de cuidado não remunerado e mal pago é desproporcionalmente assumido por mulheres e meninas em situação de pobreza, especialmente por aquelas que pertencem a grupos que, além da discriminação de gênero, sofrem preconceito em decorrência de sua raça, etnia, nacionalidade e sexualidade. As mulheres são responsáveis por mais de três quartos do cuidado não remunerado e compõem dois terços da força de trabalho envolvida em atividades de cuidado remuneradas.

Documento informativo – Tempo de Cuidar. Disponível em: <https://www.oxfam.org.br>. Acesso em: 18 de jul. de 2023 (adaptado).

TEXTO II

Média de horas dedicadas pelas pessoas de 14 anos ou mais de idade aos afazeres domésticos e/ou às tarefas de cuidado de pessoas, por sexo

Brasil - 2019	
Sexo	Horas Semanais
Homens	11,0
Mulheres	21,4

Fonte: IBGE - Pnad continua anual

Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br>. Acesso em: 18 de jul. 2023 (adaptado).

TEXTO III

A sociedade brasileira tem passado por inúmeras transformações sociais ao longo das últimas décadas. Entre elas, as percepções sociais a respeito dos valores e das convenções de gênero e a forma como mulheres têm se inserido na sociedade. Algumas permanências, porém, chamam a atenção, como a delegação quase que exclusiva às famílias – e, nestas, às mulheres – de atividades relacionadas à reprodução da vida e da sociedade, usualmente nominadas trabalho de cuidado.

Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br>. Acesso em: 24 maio 2023 (adaptado).

TEXTO IV



Capa da revista **Pesquisa**. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br>. Acesso em: 23 maio 2023 (adaptado).

PROPOSTA DE REDAÇÃO

A partir da leitura dos textos motivadores e com base nos conhecimentos construídos ao longo de sua formação, redija texto dissertativo-argumentativo em modalidade escrita formal da língua portuguesa sobre o tema "Desafios para o enfrentamento da invisibilidade do trabalho de cuidado realizado pela mulher no Brasil", apresentando proposta de intervenção que respeite os direitos humanos. Selecione, organize e relacione, de forma coerente e coesa, argumentos e fatos para a defesa de seu ponto de vista.

ANEXO 9 - PROPOSTA DE REDAÇÃO VESTIBULAR UFRGS (2023)

REDAÇÃO

Considere, abaixo, o texto "**O apagamento das mulheres na história e o direito à memória**", de autoria da Juíza do Trabalho Daniela Valle R. Muller, escrito para o blog Sororidade em Pauta, e publicado na Revista Carta Capital, em 12.04.2019.

Às vezes acontece bem na nossa frente, de supetão. A verdade é que passamos a enxergar o que já acontece faz tempo, afinal, o apagamento da mulher na história e/ou a diminuição do seu papel eram tidos como "naturais" e só passaram a ser percebidos como problema há pouco tempo. Uma situação da qual nos damos conta aos poucos, percebendo que nos relatos oficiais nós, as mulheres, sumimos e, quando mencionadas, aparecemos apenas em papéis coadjuvantes – amantes, esposas, mães, enfim, como um detalhe pitoresco e de menor relevância da narrativa.

Discutimos e pensamos nisso, normalmente, de forma abstrata, mas a vida não acontece apenas no plano das ideias, a realidade é caprichosa e um dia ela teima de acontecer assim, na nossa frente, e de um modo semiexplícito para não deixar dúvida do que se passa. Mais do que entender, nesse momento sentimos o que é a memória negada e distorcida em relação às mulheres, em especial quanto a sua atuação na esfera pública.

Comigo esse flagrante aconteceu durante uma aula sobre Lênin e a Revolução Russa. O professor relatava detalhadamente os acontecimentos entre 1914 e 1920 e a certa altura mencionou uma importante reunião de governo, realizada pouco depois da vitória revolucionária.

Nesse momento, uma aluna interpelou sobre a participação de uma determinada mulher na referida reunião. O professor confirmou, mas disse que essa participação, essa mulher, o fato em si, nada daquilo era significativo e seguiu a aula sem dar detalhes sobre nossa revolucionária, que permaneceu nas sombras da história. Nesse exato momento, aquela mulher foi simplesmente apagada da narrativa histórica, e isso aconteceu através de um gesto singelo, cotidiano: avaliação como irrelevante dessa presença feminina.

É um poder grande esse de selecionar o que é importante e o que não é digno de registro e nota, o que pode ser apagado, esquecido.

Até hoje não sei quem era a pioneira, seu nome não foi anotado no quadro, nem mesmo foi ditado claramente, apenas mencionado *en passant* pela colega de turma. E isso em relação a um movimento protagonizado por mulheres que, em 23 de fevereiro de 1917 (dia 8 de março no nosso calendário), iniciaram um protesto e uma greve que foram o estopim da Revolução Russa de outubro de 1917. Mesmo assim, pouco ou nada sabemos acerca de revolucionárias como Inês Armand, Natália Sedova, Rosalia Zemlyachka, Alexandra Kollontai e Nadêjda Krúpskaia.

Esse é apenas um de infinitos casos. Mesmo em relação à Revolução Francesa, detalhada, descrita e narrada *ad nauseam* nos últimos duzentos anos, raramente se menciona a existência de Olympe de Gouges que, em 1791, escreveu a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, além de peças teatrais que explicavam os princípios da Revolução Francesa à enorme massa de analfabetos; nem Sophie de Condorcet e tantas outras que já questionavam a desigualdade opressora entre homens e mulheres.

A história do Brasil não é exceção. Aqui, tantas outras mulheres são igualmente esquecidas, classificadas como desimportantes.

Desse jeito ficamos sem acesso a uma parte importante da nossa memória, das origens que nos constituíram como sociedade, porque pouco ou nada conhecemos sobre figuras como Dandara dos Palmares, Luísa Mahin, Mariana Crioula, Myrthes Campos, Alzira Soriano, Nísia da Silveira.

Ou então são desqualificadas como figuras tristes, loucas ou más. Essa desqualificação, aliás, é uma constante, basta lembrar a vereadora Marielle Franco que, poucas horas após seu brutal assassinato, sofre uma nova tentativa de homicídio, dessa vez, simbólico, moral. Para que o crime seja perfeito sua morte tem que ser completa, para impedir a continuidade da sua luta, das suas ideias, da sua representatividade, enfim, para que ela se torne uma pessoa que ninguém conhece e, portanto, sem importância, senha para desaparecer dos registros históricos oficiais.

E muito antes dela aprendemos: D. Carlota Joaquina era louca, D. Leopoldina, melancólica e mal-amada, Domitila de Castro, apenas uma mundana e por aí vai. Será mesmo? Mulheres que participaram tão ativamente de acontecimentos políticos tão relevantes na história do Brasil?

Um país que nasceu de um decreto assinado por uma mulher, onde a escravidão foi extinta por lei assinada também por uma mulher, a primeira escola pública gratuita foi instituída por uma mulher, a primeira greve geral foi iniciada por mulheres, operárias da indústria têxtil de São Paulo, não tem como contar sua história por inteiro excluindo as mulheres da narrativa e dos registros oficiais.

Consequência dessa falta de registro é a impressão, fortemente instalada no senso comum, de que a participação das mulheres na história, na sociedade e na política é nula ou bastante secundária e reforça a premissa patriarcal de que a mulher deve se restringir ao ambiente e às questões domésticas, civis, particulares.

Entretanto, a memória das conquistas, das realizações e também das injustiças sofridas por nossas ancestrais que foram massacradas e/ou silenciadas, que não tiveram oportunidade de ter seu ponto de vista considerado, é a chave para interromper essa lógica, sendo um componente essencial para compreender o presente e confrontar uma visão de “natureza” quanto ao protagonismo dos homens na construção do processo histórico.

Tal quadro desafia a compreensão da realidade para além dos feitos narrados pelos vencedores, registrados nos livros e documentos oficiais, e recomenda uma aproximação do passado que fica oculto, de expedientes que a história oficial deu por arquivados, mas estão guardados em fragmentos como roupas, canções, corpos, depoimentos, ruínas, prédios. Olhar com atenção esses fragmentos permite “escovar a história a contrapelo”, conhecer e cultivar a memória daquelas que lutaram e trazê-las a público para dar nova vida às mulheres que ficaram escondidas nas sombras da história.

Porque a memória é assim, um jogo de luz e sombras, seletiva: enquanto traz à luz alguns fatos e aspectos, obscurece tantos outros, que se apagam, caem no esquecimento.

Resgatar a memória de luta das mulheres é uma necessidade para enfrentar, hoje, o retrocesso representado pela opressão machista e patriarcal; portanto, conhecer, registrar e divulgar os feitos das mulheres, suas lutas, suas ideias, suas estratégias de solidariedade e enfrentamento é dar nova vida a essas guerreiras, evitando que fiquem nos registros históricos como derrotadas e insignificantes.

Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/sororidade-em-pauta/o-apagamento-das-mulheres-na-historia-e-o-direito-a-memoria/>

Você, com certeza, percebeu: o texto é contundente! Ele expõe com clareza a opinião da Juíza a respeito do assunto. Para argumentar, a autora faz uso de conhecimento histórico, de experiências pessoais e de exemplos conhecidos, ou não, por nós. Realmente, o tema **“O apagamento das mulheres na história e o direito à memória”** merece discussão ampla e aprofundada.

A partir da leitura do texto, considere a seguinte situação: você faz parte de um grupo universitário que estuda e debate assuntos da contemporaneidade, atividade muito comum dentro das universidades. Normalmente, esses grupos são coordenados por um ou dois professores e contam com a participação de alunos de iniciação científica, alunos de diferentes semestres da faculdade, outros professores etc. Ou seja, são, por natureza, bastante heterogêneos.

O fato é que o professor coordenador do seu grupo leu o texto da Juíza durante uma reunião e, como era de esperar, o tema suscitou forte debate. Alguns colegas concordaram completamente com a autora; outros, dela discordaram veementemente. Enfim, instaurou-se uma forte polêmica!

Tendo em vista essa situação, o professor coordenador solicitou a membros do grupo a redação de textos dissertativos que apresentem claramente um posicionamento acerca das opiniões lançadas pela Juíza. Esses textos representarão as ideias daqueles que concordaram ou daqueles que discordaram da autora.

Você foi um dos escolhidos pelo professor nesta importante tarefa: escrever um dos textos!

Observe que você será porta-voz de uma coletividade: seu texto, além de apresentar um posicionamento qualificado sobre as ideias da Juíza, deverá representar a opinião de seus colegas de grupo.

Enfim, você deverá escrever uma **dissertação** que, ao ser lida no grupo de estudos ao qual você pertence, apresentará seu **ponto de vista** sobre o texto da Juíza e representará a **opinião daqueles com os quais você se identificou durante o debate**.

Bom trabalho!

Instruções

A versão final do seu texto deve:

- 1 - conter um título na linha destinada a esse fim;
- 2 - ter a extensão mínima de 30 linhas, excluído o título – alguém disso, o texto não será avaliado –, e máxima de 50 linhas. Segmentos emendados, ou rasurados, ou repetidos, ou linhas em branco terão esses espaços descontados do cômputo total de linhas.
- 3 - ser escrita, na folha definitiva, com caneta e em letra legível, de tamanho regular.

ANEXO 10 - PROPOSTA DE REDAÇÃO DO VESTIBULAR DA UERJ (2025)

Redação

Proposta de Redação



google.com

Vendo, pois, Raquel que não dava filhos a Jacob,
teve Raquel inveja de sua irmã, e disse a Jacob:
Dá-me filhos, ou senão eu morro.

Então se acendeu a ira de Jacob contra Raquel e disse:
Estou eu no lugar de Deus, que te impediu
o fruto de teu ventre?

E ela lhe disse: Eis aqui a minha serva, Bilha;
Entra nela para que tenha filhos sobre os meus joelhos,
e eu, assim, receba filhos por ela.

Gênesis, 30:1-3

O trecho acima é uma das epígrafes do romance *O conto da Aia*, de Margaret Atwood. No romance, as Aias têm a obrigação de se deixarem fecundar pelos Comandantes, em rituais que contam com a presença das esposas desses Comandantes. Isso acontece porque o governo da ficcional Gilead se baseia em interpretações do texto bíblico, em especial do Antigo Testamento.

A partir da leitura do romance de Margaret Atwood, escreva uma redação dissertativo-argumentativa, em prosa, com 20 a 30 linhas, em que discuta a seguinte questão:

O governo de uma nação pode exercer controle sobre o corpo feminino com base em princípios religiosos?

Seu texto deve atender à norma-padrão da língua portuguesa, conter um título, além de ser inteiramente escrito com caneta. Não assine nem identifique a redação de forma alguma.

ANEXO 11 - PROPOSTA DE REDAÇÃO DO VESTIBULAR DA UNICAMP (2026)



REDAÇÃO

PROPOSTA 1

Muitos adolescentes têm sido atraídos por comunidades em redes sociais conhecidas como “machosfera” ou “manosfera”, nas quais circulam discursos de ódio e incita-se a violência contra mulheres. Você é um jovem jornalista que se propôs a participar de uma dessas comunidades com o objetivo de reunir informações sobre aquele ambiente virtual perverso e produzir uma série de reportagens a ser publicada em um jornal da mídia impressa. Concluída a pesquisa, você deu início à série escrevendo seu primeiro texto: um **depoimento pessoal**. Nele, você: **a)** narra um episódio violento que testemunhou nessa comunidade virtual e **b)** argumenta no sentido de combater discursos de ódio, que circulam no ciberespaço, dirigidos às mulheres. Para cumprir essas tarefas, você deve, *obrigatoriamente*, apropriar-se de elementos da coletânea a seguir, demonstrando *leitura crítica* dela na elaboração de seu texto.

1. A comoção causada pela série *Adolescência*, da Netflix, é sintoma de uma revelação inconveniente: a de que o perigo está dentro de casa. No enredo, o adolescente Jamie Miller (Owen Cooper), 13 anos, é autor de um homicídio. Ele esfaqueou Katie, 13 anos, sua colega de classe. E não se trata de um *spoiler*: a informação é apresentada logo no primeiro episódio. A questão que a série levanta não é quem nem como, mas por quê. E não há resposta simples nem única. *Online* e sem conhecimento dos seus pais, Jamie sofria *bullying* de Katie e acessava conteúdos *redpill* e *incel*, duas subculturas violentas da internet que compõem a chamada *machosfera* ou *manosfera*. *Redpill* é o termo usado para designar indivíduos e grupos que pregam uma superioridade masculina radicalizada e que compartilham conteúdos misóginos, de ódio e submissão de mulheres. Já *incel*, flexão em inglês das palavras involuntário e celibatário, indica pessoas que não conseguem encontrar um par romântico ou sexual. Majoritários entre os *incels*, os meninos culpam as mulheres por seu celibato involuntário e, em muitos casos, pregam a violência como uma vingança. Especialistas alertam que este tipo de conteúdo é cada vez mais comum na internet, atraindo adolescentes vulneráveis em busca de pertencimento e tem potencial para radicalizá-los a ponto de discursos de ódio *online* se concretizarem em crimes cometidos no mundo real.

(Adaptado de Fernanda Mena. Radicalização de jovens é gradual e afeta vulneráveis, dizem especialistas. *Folha de São Paulo*. 25/03/2025.)

2. Em 2014, em Isla Vista, na Califórnia (EUA), Elliot Rodger, um jovem de 22 anos que se autodenominava *incel*, matou seis pessoas e feriu 14 em uma tentativa de “punir” as mulheres que o rejeitaram. Rodger gravou um vídeo antes do ataque e afirmou que cometeu os assassinatos porque as mulheres não queriam fazer sexo com ele. Depois, ele mesmo se matou. Em 2018, dez pessoas morreram atropeladas em Toronto, no Canadá, por um automóvel dirigido por Alek Minassian. Dias antes, Minassian havia publicado em sua conta no Facebook diversas mensagens sobre sua frustração: “A Rebelião *Incel* já começou!”, escreveu. Em 2021, foi a vez de Jake Davison, que divulgava muitas ideias associadas aos *incels* em suas redes sociais, matar cinco pessoas no norte da Inglaterra. Após o ataque de Davison, as autoridades do Reino Unido manifestaram a intenção de declarar os grupos *incels* como “organizações terroristas”.

(Adaptado de BBC News Mundo. Quem são os *incels*, o movimento sombrio retratado na aclamada série “Adolescência”. 21/03/2025.)

3. A expansão da *machosfera* exige uma resposta coordenada entre poder público e sociedade civil. A atuação precisa combinar mecanismos legais já existentes, projetos de educação e iniciativas voltadas à prevenção da violência de gênero e da radicalização masculina. No campo jurídico, quatro leis brasileiras já são aplicadas em casos de violência *online*:

- A Lei Maria da Penha, de 2006, passou a proteger não só vítimas de violência doméstica, como também de agressões digitais.
- A Lei Lola Aronovich, de 2018, permite à Polícia Federal investigar conteúdos misóginos que incentivem o ódio contra mulheres.
- A Lei do Sinal Vermelho, de 2021, passou a reconhecer a violência psicológica como crime, com punição para situações que envolvam ameaças, perseguições ou manipulação emocional, tanto *online* quanto presencialmente.
- A Lei 15.123/25, conhecida informalmente como “Lei dos Deepfakes”, de 2025, reconhece a violência psicológica contra mulher praticada com uso de inteligência artificial ou qualquer outro recurso tecnológico.

(Adaptado de Sara Coutinho. Machosfera: a violência de gênero no ambiente digital. *Nexo Jornal*. 19/06/2025.)

4. Segundo Christian Dunker, professor de Psicologia Clínica da USP, os sentimentos expostos pelo *red pill* revelam dificuldades enfrentadas pelos próprios homens, que se veem com culpa e vergonha. “Sofrem porque se sentem criminosos sociais, porque são obrigados a transformações que têm efeitos depressivos. E a violência, muitas vezes, é efeito colateral disso. É um sofrimento mal reconhecido, negado e invisível socialmente. Evolui, em tese, para formação de sintomas, para violência e disruptividade social.”

(Adaptado de Leon Ferrari. *Red Pill*: O que ‘coaches’ de masculinidade, como ‘Calvo do Campari’, têm a ver com machismo? *Estadão*. 12/03/2023.)

ANEXO 12 - RECORTE DE DOCUMENTO OFICIAL PM (1970)

LEITURA OBRIGATÓRIA DA COLEÇÃO *SEXO AMOR FAMÍLIA* NA SEÇÃO 3

(Continuação do BG nº 037 de 25 de fevereiro de 1.977) 233

c) Carga de Material: - Seja feito carga na 3ª Seção do EMG, o material abaixo discriminado:

nº de Ordem	D i s c r i m i n a ç ã o	Quantidade
01	- A História Secreta da Máfia 03 (Três) Vol. a) A Grande Negociata, Autor: John Gerstine; b) O Chefão, Autor: Mario Puzo; c) Os Honrados Mafiosos, Autor: Gay Talese (Editora Expressão e Cultura)	
02	- Obras de Lima Barreto 04 (Quatro) Vol. a) Diário Intimo; b) Vida Urbana; c) Histórias e Sonhos; d) Impressões de Leitura. (Autor: Lima Barreto, Editora Brasiliense)	
03	- Sexo Amor Família 03 (Três) Vol. a) A Sociedade Moderna e a Planificação da Família, Autor: Prof. Ivo Carlos Arnt; b) Natureza e Léis do Matrimônio, Autor: Prof. João G. Mezzomo; c) Encontros e Desencontros, Autor: Prof. Paulo de Tarso Monte Serrat. (Gráfica Editora Ltda)	
04	- História Crítica do Pensamento 04 (Quatro) Vol. a) A Batalha das Ideias na Religião; b) A Batalha das Ideias na Filosofia; c) A Batalha das Ideias na Ciência; d) Nas Asas da Armonia. (Autor: Louis Jacot, Editora M M)	
05	- Princípios de Relações Humanas 05 (Cinco) Vol. (Autor: Norman R. F. Maier, Distribuidora Record).	
06	- Português 04 (Quatro) Vol. (Autor: Osmar Barbosa, Editora Sil S/A).	
07	- Ciências Naturais 05 (Cinco) Vol. a) Invertebrados, Autores: M. Orieux, M. Everaere e J. A. Leite; b) Mamíferos, Autores: M. Orieux, M. Everaere e J. A. Leite; c) Plantas com Flor, Autores: M. Orieux, M. Everaere e J. A. Leite; d) Aves, Repteis, Anfíbios e Peixes, Autores: M. Orieux, M. Everaere e J. A. Leite; e) Rochas e Minerais, Autores: M. Orieux, M. Everaere e Ayrton G. da Silva. (Editora: Liceu)	
08	- Biblioteca de Matemática Moderna 04 (Quatro) Vol. (Autor: Agrícola Bethlem, Distribuidora Record)	