

RITA LEE: AUTOFIÇÃO E AUTOBIOGRAFIA COMO COMPLEMENTARES ESCRITAS DE SI

RITA LEE:
AUTOFICTION AND AUTOBIOGRAPHY AS COMPLEMENTARY WRITINGS OF THE SELF

HELOISA MARIA SILVEIRA PONTELⁱ

<https://orcid.org/0009-0006-1109-1149>

Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, RS, Brasil

MÁRCIO MIRANDA ALVESⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-6455-7332>

Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, RS, Brasil

Resumo: O artigo analisa *O mito do mito: de fã e louco, todo mundo tem um pouco* (2024), de Rita Lee, destacando os elementos de autoficção presentes na obra. A autora mistura realidade e ficção ao criar uma protagonista chamada Rita Lee, que explora suas inquietações em uma consulta terapêutica. O estudo aplica conceitos de biografia e autoficção de autores como Serge Doubrovsky (1977) e Virginia Woolf (1958), comparando o quadro teórico com as autobiografias de Rita Lee. A análise propõe uma reflexão sobre a fusão entre vida pública e privada, especialmente no contexto das redes sociais. A obra da compositora é vista como um exercício literário que antecede suas autobiografias, explorando as ambiguidades entre verdade e ficção.

Palavras-chave: autoficção; Rita Lee; autobiografia; literatura contemporânea

Abstract: This article analyzes *O mito do mito: de fã e louco, todo mundo tem um pouco* (2024), by Rita Lee, highlighting the elements of autofiction present in the work. The author blends reality and fiction by creating a protagonist named Rita Lee, who explores her anxieties in a therapeutic session. The study applies concepts of biography and autofiction from authors such as Serge Doubrovsky (1977) and Virginia Woolf (1958), comparing them with Rita Lee's autobiographies. The analysis proposes a reflection on the fusion of public and private life, especially in the context of social media. The songwriter's work is seen as a literary exercise that precedes her autobiographies, exploring the ambiguities between truth and fiction.

Keywords: autofiction; Rita Lee; autobiography; contemporary literature

Considerações iniciais

Ainda nas primeiras páginas de *O mito do mito: de fã e louco*, todo mundo tem um pouco (2024), Rita Lee escreve que iniciou em 2005 o esboço dessa obra, guardando-a por uma década e meia para focar-se em outros projetos literários, como as autobiografias *Rita Lee: uma autobiografia* (2016) e *Rita Lee: outra autobiografia* (2023), com seu parceiro criativo, Guilherme Samora (Lee, 2024, p. 9). Ao terminar a escrita de *O mito do mito*, entregou-a a Guilherme para que ele desenvolvesse os detalhes de publicação, porém sob a condição de publicá-la apenas *post mortem*. Nas palavras da própria autora:

Terminei de mexer no que ele havia sugerido — me empolguei e mudei mais coisas. Escritora-fominha. Lemos juntos, em abril, em uma noite de lua cheia. Achei que ficou engraçado. [...] Artista morto vale mais, tem uns que viram até mito. Além do mais, não quero ninguém me perguntando de meras coincidências com fatos ou pessoas reais. Escritora-mistério. (Lee, 2024, p. 10)

Na obra, a autora traz, como protagonista de uma aventura, uma personagem também chamada Rita Lee, que sai às escondidas da família, com ajuda de sua irmã Vivi, até o centro de São Paulo para uma consulta com um psicólogo misterioso, que atende à noite em um casarão, prometendo revelar e resolver as inquietações de qualquer um em apenas uma sessão. Naquele *setting* terapêutico, Rita Lee — a personagem — narra histórias que depois compõem também as duas autobiografias da cantora e compositora, assim como outras anedotas inéditas, de cuja veracidade não quer ser questionada.

Rita Lee Jones — a autora — nasceu em São Paulo, em 31 de dezembro de 1947, e teve uma infância feliz e marcada pela presença de mulheres influentes em sua família. Conforme conta nas duas autobiografias, *Rita Lee: uma autobiografia* (2016) e *Rita Lee: outra autobiografia* (2023), desde cedo demonstrou talento artístico e amor pelos animais. Começou jovem sua carreira musical, destacando-se com Os Mutantes, com quem participou de apresentações inovadoras, como no Festival de Música Popular Brasileira de 1967. Após deixar a banda, formou o grupo Tutti Frutti, lançando o icônico álbum *Fruto Proibido*, misturando diversos gêneros musicais. Além de viver

momentos de grande sucesso, Rita enfrentou dificuldades pessoais, incluindo a dependência de álcool e drogas, e uma emboscada armada no período da ditadura militar, que a levou presa. Em sua vida pessoal, teve três filhos com o músico Roberto de Carvalho e passou por várias recaídas em sua dependência de substâncias durante sua carreira. Nos últimos anos, além de escrever suas autobiografias, lançou alguns *singles*, inclusive, em francês. Rita Lee faleceu em 2023, após um período de luta contra o câncer de pulmão.

Apesar do sucesso de sua trajetória pessoal e profissional, Rita Lee decide pelo mistério na escrita de sua ficção, rompendo com o que Lejeune (2013, p. 538) determina como pacto autobiográfico, em que leitor e autor concordam que o texto exprime a verdade sobre a figura biografada. Em um contexto contemporâneo transformado pela mistura indissociável de aspectos de intimidade com vida pública através da exposição nas redes sociais, a reflexão acerca dos elementos autoficcionais presentes na obra *O mito do mito* abre questionamentos sobre a mistura do público, privado e do ficcional nas escritas de Rita Lee.

Neste artigo, procura-se responder ao questionamento da autoficção que a obra *O mito do mito*: de fã e louco, todo mundo tem um pouco (2024) apresenta. Para isso, convocam-se os principais elementos que caracterizam as biografias e as autoficções de Serge Doubrovsky (1977), Virginia Woolf (1958), Anna Faedrich (2015), Lejeune, (2013), entre outros, bem como uma análise desses conceitos aplicados à obra *O mito do mito* e comparações breves às duas autobiografias da autora, *Rita Lee*: uma autobiografia (2016) e *Rita Lee*: outra autobiografia (2023). Pretende-se, então, tecer uma reflexão acerca do público, do privado e do ficcional presente na obra de Rita Lee.

A biografia, a autoficção e a intimidade no fazer literário

Apesar de não ser caracterizada como gênero literário propriamente dito, a autoficção trabalha de forma completamente diferente de outros formatos literários, narrando fatos e imaginação para tecer uma escrita em que impera a dúvida. O conceito de autoficção proposto por Serge Doubrovsky, a fim de qualificar seu livro *Fils* (1977), está presente no prefácio da obra, em que se lê:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (Doubrovsky *apud* Figueiredo, 2010, p. 92)

A conceituação de Doubrovsky corrobora algumas observações sobre o gênero de biografias propostas por Virginia Woolf na época em que estava criando uma obra destinada a representar a personalidade de Vita Sackville-West, *Orlando: uma biografia* (1928). No ensaio publicado em 1927, intitulado “The New Biography”, ela discorre sobre a incapacidade dos biógrafos de seu tempo transmitirem algo para além do que é factual em relação à figura biografada. Ela ainda compara os fatos biográficos com granito, e a personalidade do biografado, com o arco-íris (Woolf, 1958, p. 149) defendendo no ensaio que, a partir da dosagem correta entre personalidade e fatos, faz-se arte ao biografar:

Quer seja um amigo ou inimigo, admirador ou crítico, ele [o autor] é um igual. Em qualquer circunstância, ele preserva sua liberdade e seu direito de julgar independentemente. [...] Ele escolhe, ele sintetiza; em resumo, *ele para de ser um cronista e se torna um artista*. (Woolf, 1958, p. 152, grifo nosso)

Por não ser um gênero literário *per se*, a autoficção tem características próprias de diferenciação. Conforme anteriormente mencionado, o não estabelecimento de autoficção como gênero literário resulta na identificação de obras de forma equivocada, como, por exemplo, em *O mito do mito*, de Rita Lee, em que “ficção brasileira” consta nas classificações da obra, a fim de, como destaca Faedrich (2015, p. 53) evitar a associação direta entre autoficção e autobiografia, ainda proeminente no mercado literário. Tais decisões editoriais e de mercado, ao esconderem a autoficção das prateleiras e dos registros, trabalham ativamente para a manutenção da dúvida em relação a estes três conceitos: autobiografia, ficção e autoficção.

Para Lejeune (2013, p. 538), o gênero autobiográfico é constituído de um pacto autobiográfico. Nesse pacto, feito entre autor e leitor, subentende-se que o que está escrito na obra é inquestionavelmente verdadeiro, fruto da confissão escrita do biografado. O interesse do leitor na escolha de uma biografia está na curiosidade sobre aquela personalidade, geralmente famosa ou historicamente relevante, e na busca por

detalhes sobre sua intimidade, infância ou, talvez, havendo escândalos conhecidos, uma nova versão sobre os fatos. Recentemente, o lançamento de *Spare* (2023), a autobiografia do Príncipe Harry da Inglaterra, foi catalisador dessa curiosidade, transformando-se em um sucesso editorial por apostar na revelação de segredos sobre a família real britânica, as polêmicas envolvendo seu casamento com Meghan Markle e detalhes íntimos, como a lembrança do recebimento da notícia da morte de sua mãe, a Princesa Diana.

A ficção, por outro lado, depende inteiramente do pacto ficcional, tal como estabelecido por Lejeune (2013), em que autor e leitor estão cientes de que o que está escrito, por mais verossimilhante que pareça, é resultado imaginativo do processo de escrita do autor. A curiosidade, nesse caso, incide na capacidade do autor em criar personagens e narrativas cativantes, não sobre aspectos de sua biografia ou de seu protagonista. Por óbvio, o conceito de ficção é amplo e abarca uma série de fazeres artísticos, formatos e conteúdos, mas, para fins dessa discussão, pode-se entender apenas que ela faz parte de outro tipo de pacto entre autor e leitor, menos interessado na verdade.

Na autoficção, o pacto autobiográfico é rompido, e a inventividade, ou seja, o pacto ficcional, não é estabelecido por completo entre autor e leitor. Da mesma forma que na metáfora de Woolf (1958) sobre o granito e o arco-íris, na autoficção, há o pacto oximórico (Jacomard, 1993, *apud* Faedrich, 2015, p. 56), em que há ambiguidade entre os fatos e a ficção no cerne dessa escrita do eu, como a mistura entre arco-íris e granito. Pode-se pensar, portanto, que a autoficção é essa ambiguidade da verdade, instaurada na escrita ao conversar com a intrínseca curiosidade do leitor, tanto no que diz respeito à personalidade e ao íntimo de uma pessoa real quanto na descoberta do processo imaginativo do autor, criando-se um leitor-detetive, que investiga por duvidar de ambos os pactos, do que o autor propõe na obra.

A própria Rita Lee já foi protagonista de uma dessas errôneas empregabilidades dos três conceitos, a partir de outra obra, *Rita Lee mora ao lado: uma biografia alucinada da rainha do rock* (2006), escrita por Henrique Bartsch. Na obra, o autor baseia-se nas escritas de diário de uma vizinha de Rita, Bárbara Farniente, dona de um *spa*, para contar sobre a vida da artista. Bárbara Farniente não é mencionada nas

autobiografias de Rita, sendo, portanto, um aspecto ficcional dentre os fatos biográficos representados na obra.

Na orelha do livro, assinada pela própria Rita, tem-se os dizeres: "[...] me emocionando com passagens de minha vida que eu nunca vivi". A obra foi adaptada para o teatro musical, protagonizada por Mel Lisboa. Trazendo as “memórias” de Bárbara e Rita, em uma fusão de ficção e realidade, o livro encontra-se nesse limiar de realidade e ficção anteriormente discutido nos conceitos de escrita de si.

Para Faedrich (2015, p. 47), originalmente o conceito de autoficção viria a responder a uma questão proposta por Lejeune (1996, p. 31) sobre a possibilidade de um herói possuir o mesmo nome de seu autor em uma obra do gênero literário romance. Entende-se, portanto, que essa é uma das principais características de uma escrita autoficcional, mas que, diferentemente das autobiografias, não necessita que esse herói seja particularmente famoso, pois “é sempre o texto literário que está em primeiro plano” (Faedrich, 2015, p. 48), já que a dúvida acerca da factualidade do que se escreve impera na curiosidade do leitor.

Dado que o texto tem maior importância, e que as informações presentes nele podem ser de caráter factual ou ficcional, o leitor, segundo Sébastien Hubier (*apud* Faedrich, 2015, p. 48), decide, por si próprio, o grau de veracidade do texto. Isso acontece a partir do potencial conhecimento extraliterário previamente adquirido por ele sobre aquele autor, através da mídia ou dos elementos de suporte da obra, como a orelha e contracapa do livro em questão. O acesso a tal conhecimento adicional possibilita a criação de um “espaço autobiográfico”, expressão criada por Lejeune (*apud* Oliveira, 2018, p. 94), que propicia o reconhecimento de semelhanças entre autor e personagem, alterando a recepção da obra.

Nesse sentido, entende-se que a escrita autoficcional pode ser uma subversão da ideia de compartilhamento da intimidade, principalmente em um contexto contemporâneo de superexposição da vida privada às mídias sociais. No capítulo introdutório de *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra* (2009), é discutida a dificuldade de abranger em uma obra todos os aspectos da intimidade. Perrot (2009, p. 12) declara que resta “a dificuldade de conhecer algo além da face externa e pública da vida privada”, ou seja, é possível estudar apenas até certo ponto a intimidade. Por isso, a busca do leitor por elementos que solidifiquem esse

“espaço autobiográfico” (Lejeune *apud* Oliveira, 2018, p. 94) em meios extraliterários nem sempre irá preencher todas as lacunas deixadas pelo autor, o que não necessariamente significará que a passagem seja uma invenção, podendo se tratar também de uma verdade não exposta ao público, algo do âmbito privado. Dessa forma, o fator intimidade se apresenta como uma peça atuante na dinâmica de leitura da autoficção, através do fomento da curiosidade, elemento substancial desse tipo de escrita.

Além da curiosidade como traço propulsor de tais obras, existem elementos que caracterizam a escrita autoficcional, dentre os quais se destacam a ambiguidade, a escrita de si e do outro, a escrita literária e a terapêutica, que serão a seguir analisadas em detalhe. A ambiguidade da mistura entre fatos e ficção encontra-se em outras formas de escrita, porém, conforme entende Faedrich (2015, p. 50), a diferença está na forma como isso é executado na escrita de autoficção, em que, segundo ela:

Há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor. [...] A ambiguidade entre real e ficcional é potencializada pelo recurso frequente à identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, embora existam variações e nuances na forma como o pacto se estabelece. (Faedrich, 2015, p. 49–50)

Ao abordar a ideia de escrita de si e do outro, tem-se a consideração do impacto causado na exibição da intimidade de si e do outro, temática discutida anteriormente como ferramenta de produção da curiosidade pela vida privada e sua ficcionalização. Aqui, é necessário destacar o caso judicial que transcorreu a partir da publicação de *Divórcio* (2013) de Ricardo Lísias, em que a separação do autor é destrinchada e um suposto caso extraconjugal da então esposa de Lísias é apontado como pivô da separação. Não se sabendo quais fragmentos são ficcionalizados, o dilema ético está na decisão de expor detalhes comprometedores, ou mesmo de criar situações que podem ser entendidas como reais, manchando a reputação de pessoas comuns, como a ex-esposa do escritor, publicamente conhecida por sua carreira jornalística.

A terceira característica se dá a partir da preocupação com o rebuscamento do texto e da linguagem autoficcional, em que “os autores [...] procuram uma forma original de se (auto)expressar” (Faedrich, 2015, p. 53), o que pode ser confundido com o gênero romance ou com ficção, como abordado anteriormente. Padroniza-se pela

busca por contar uma história sem linearidade, o oposto do tipo de escrita associada à escrita autobiográfica e às biografias em geral.

A última das características que regem o conceito de autoficção é a relação direta feita por Doubrovsky (*apud* Faedrich, 2015, p. 55) com a psicanálise, a partir da ideia de escrever para entender o trauma. Para Faedrich (2015, p. 55): “Desnudar-se para se enxergar e se entender melhor. Escrever para aliviar. Fabular um sofrimento para elaborá-lo. Colocar na realidade das palavras uma experiência traumática para compartilhar o sofrimento e reestruturar o caos interno.”

Todos esses elementos estão presentes na escrita autoficcional, proporcionando uma experiência de recepção que difere de um romance, de uma ficção ou de uma biografia. Para além das características aqui citadas, pode-se pensar na ideia de Woolf (1958), segundo a qual o leitor não sabe — ou apenas pode desconfiar — o que é granito e o que é, de fato, arco-íris na narrativa. Esse recurso autoficcional foi usado de forma distinta por Rita Lee, como um exercício de mistura do público, do privado e do ficcional, a ser analisado a seguir a partir da teoria aqui proposta.

O mito do mito: análise autoficcional

Conforme mencionado, o livro *O mito do mito* começou a ser escrito em 2005 e ficou guardado até 2019, período em que voltou a ser editado (Lee, 2024, p. 10). Nesse ínterim, Rita Lee trabalhou em alguns livros infantis e na sua primeira autobiografia, que narra o período de sua infância até o ano de 2013, linearmente, em uma estrutura comum à maior parte das escritas autobiográficas.

Já *O mito do mito* trabalha sob outra lógica, não linear: a obra começa com a personagem Rita, que consegue uma consulta com um peculiar profissional de saúde mental, chamado doutor Eric von Kasperhauss, que trabalha durante a noite em um casarão na cidade de São Paulo, escolhe os pacientes que quer atender e lhes pede que venham sozinhos ao local da consulta. Essa premissa inicialmente confunde o leitor, que sabe que a obra é escrita e protagonizada por Rita — o nome do autor na protagonista, como aponta Lejeune (1996, p. 31) —, porém, dada a peculiaridade da situação entre o doutor e ela, entende que não parte de algo verossímil, instaurando-se a dúvida da autoficção.

Apesar da estranheza que emana da situação analítica proposta por doutor Kasperhauss, Rita decide consultar-se com ele. Contudo, para se sentir mais segura, leva a irmã, Vivi, que fica com uma escuta improvisada há alguns metros do local e, de vez em quando, quebra a dinâmica terapêutica médico-paciente, intrometendo-se na conversa através do aparelho de espionagem de Rita.

Eu sabia que estava adiantada, e já roía até as unhas dos pés. Minha irmã, Vivi, bem que me avisou sobre a estranheza do horário de atendimento. Outro ponto de atenção foi o fato de que ele atende somente quem ele quer. Deixei meu nome e só depois de algumas semanas fiquei sabendo que tirei a sorte grande na loteria do Dr. Kasperhauss e que ele me receberia. Preferi não contar nada para Rob e nem para os meninos. Vivi seria minha cúmplice. Uma cúmplice desconfiada, diga-se de passagem. (Lee, 2024, p. 11)

Rita, como autora, utiliza-se de diversas figuras de linguagem durante a obra, narrando não apenas o que se passa ao seu redor, mas também em seu íntimo, como na passagem anterior, roendo as unhas dos pés de ansiedade, na construção de um ambiente de horror e curiosidade acerca da consulta. Essa curiosidade é, também, a força motriz do leitor de narrativas autoficcionalis, apesar de ser fispado por diferentes motivos, como a dúvida sobre a veracidade dessa consulta macabra.

Durante a história, determina-se a dinâmica das três personagens principais: Rita, como a analisanda famosa, traz diversas histórias — reais ou não — sobre sua trajetória pessoal e profissional, além de opiniões bem marcadas acerca de temas polêmicos para a época: uso de drogas, feminismo e, principalmente, a relação fã-famoso; sua irmã, Vivi, por vezes, encara a tarefa de aliviar passagens densas da narrativa de Rita ou corrigi-la quando necessário; doutor Kasperhauss, que se porta como profissional recluso, misterioso e sombrio. Essa tríade quase psicanalítica tem Rita como narradora de prazeres e de uma impulsividade nata, como o id, Vivi como um superego consciente da moral de Rita e doutor Kasperhauss como um ego mediador das impulsividades da cantora, fazendo com que o *setting* analítico ficcional tenha um formato curioso na narrativa.

É necessário ressaltar que, apesar de Rita Lee ser o nome da protagonista, corroborando a ideia de Lejeune (1996, p. 31) sobre o herói poder ser homônimo de seu autor, nada garante ao leitor que essa consulta terapêutica aconteceu nem mesmo que Dr. Kasperhauss de fato existe, pois seu nome não é identificável e nem seus métodos conhecidos. Porém, a personagem de Vivi também tem o mesmo nome da irmã de Rita

Lee, a autora, tendo rompido com o pacto biográfico, mas sem estabelecer completamente o ficcional.

Nesta análise, é interessante tecer uma relação entre o sobrenome do profissional e seu macabro escritório com a figura de Kaspar Hauser, jovem alemão do século XIX que afirmava ter passado a vida em uma masmorra, sem contato humano. Encontrado em uma praça pública de Nuremberg em 1828, sem habilidades de fala e com alguns objetos pessoais, dentre eles uma carta endereçada ao capitão da cidade, foi adotado pela comunidade alemã. Inspirou, séculos mais tarde, o filme *O enigma de Kaspar Hauser*, de Werner Herzog. A personagem do profissional de saúde mental propõe uma metáfora sobre a relação médico-paciente, em que um profissional que vive isolado, com pouco traquejo social, trata uma paciente que vive da fama, portanto, do convívio com o outro. No entanto, não fica claro se Hauser, uma figura reclusa e de hábitos pouco familiares aos do atendimento psicológico, é um psicanalista, terapeuta ou profissional de outra especialidade.

A narrativa segue a ideia de uma sessão de terapia, em que paciente e terapeuta discutem diversas questões de interesse da vida de Rita. Cada capítulo compreende uma hora de sessão. Por isso, das seis horas da tarde às 6 horas da manhã do dia seguinte, Rita e o doutor elaboram sua relação com uma ideia fixa: a de ser fã de alguém.

— Já enlouqueci muitos de seus coleguinhas. Nenhuma entidade protetora de psiquiatras lhe mandou algum aviso alertando sobre minha pessoa?

— Só enlouquece quem tenta decifrar. Melhor tentar entender. Mas gostaria de saber os detalhes daquilo que imagino ter trazido você até aqui. E é o que deve estar enlouquecendo você. O enigma do fã. Do mito. (Lee, 2024, p. 15)

Aqui, é possível identificar a primeira característica da obra que pode ser atribuída aos elementos de autoficção: o estilo não linear de escrita, no qual o *setting* terapêutico é usado como pano de fundo para a contação de diversas histórias sem ordem cronológica, até porque, como leitor, não é possível saber se aconteceram com Rita — a autora — ou se foram inventadas para o propósito da obra. Isso pode ser apontado como uma mudança de estilo literário, como as descritas por Faedrich (2015, p. 53), além da inserção da figura do terapeuta, que coloca o leitor como espectador dessa interação, característica estilística incomum em outros tipos de escrita.

Nas primeiras horas da sessão de terapia, a personagem de Rita comenta sua primeira vulnerabilidade: “E eu acho que posso estar enganando meus fãs. Pronto, falei”

(Lee, 2024, p. 16). A partir dessa confissão, as histórias da personagem-cantora ficam detalhadas, sensíveis e profundas. Nesse sentido, outra característica da autoficção trabalha no que tange ao conteúdo da narrativa: a escrita terapêutica. Nesse caso, diferentemente de outras obras em que os autores se utilizam da escrita para elaborar casos traumáticos ou entender situações da própria vida, Rita, como autora, traz a escrita terapêutica de forma metalinguística: além de se utilizar da escrita para propósitos analíticos, expõe ao leitor um *setting* terapêutico em que ele espia, secretamente, as conclusões feitas naquela consulta. Aqui, pode-se pensar novamente na ideia da curiosidade que abarca as definições de autobiografia e autoficção, pois, mesmo que vulneráveis, as histórias narradas por Rita enquanto personagem não necessariamente são problemáticas do seu ser como indivíduo, mas, de qualquer forma, atijam a curiosidade do leitor por detalhes íntimos, como na autobiografia, e a característica investigativa que submerge da autoficção, por meio da dúvida.

Ainda sobre a escrita terapêutica, isso pode ser visto durante as horas de sessão em que Rita e Kasperhauss discutem inúmeros possíveis diagnósticos para suas demandas psicológicas, como no trecho:

— Por várias informações, estou sabendo que você assume sua esquizofrenia na frente de qualquer pessoa ou em qualquer lugar, e disfarça isso se travestindo de personagens. Esses seus personagens também têm fãs, ou são ídolos de alguma alma desavisada?
— Muita gente diz que recebo o santo, mas eu fico com sua teoria de esquizofrenia pública. (Lee, 2024, p. 81)

Os relatos de Rita como personagem desse romance atingem inicialmente elaborações mais simples, como o amor de fã que ela e Vivi sentem por James Dean e as teorias conspiratórias de Rita: “Minha fã-interior, por exemplo, acredita que Jimi Hendrix foi abduzido e Carmen Miranda vive hoje em Shamballa” (Lee, 2024, p. 19) e, gradativamente, vão se complexificando, como no trecho em que declara sobre a relação fã-famoso:

Mas, com tanto pavão para pouco galinheiro, tenho um conselho para o fã moderno: tenha mais discernimento na escolha do seu famoso e exija o selo de garantia dele, ou alguma prova de que você está consumindo um produto cuja validade do talento ultrapasse os quinze minutos de fama, que hoje foram reduzidos para cinco. (Lee, 2024, p. 22)

A ideia do tanto de pavões em um galinheiro representa, em certa medida, a própria relação médico-paciente que ocorre no *setting* terapêutico da obra: Rita, como

autora e personagem, é extremamente famosa, ao passo que doutor Kasperhauss é um terapeuta recluso que precisa de explicações profundas sobre a vivência da fama, pois não pode se relacionar com essa vivência, ainda que queira, em diversas partes da história, intrometer-se nas escolhas de Rita. Da mesma forma, ela conta como fizeram donos de gravadora, seus pais ou mesmo Vivi, a irmã, que, como pavões, tentam cercear, rotular ou diagnosticar a arte da cantora. Essa crítica que Rita faz ao mercado da música fica subentendida na figura do terapeuta, dentre tantas dúvidas postas pela autora durante a sua obra.

Durante a narrativa, diversas definições de fã são adotadas por Rita para exemplificar e rotular casos dentro da indústria musical, como os pares “fã-solteiro, artista-casado”, em que o fã odeia o cônjuge da celebridade, e “fã-ET, artista-identificado” em que a relação se dá de forma telepática (Lee, 2024, p. 105). Essas definições vêm acompanhadas de histórias do meio da música, abusando da ideia de escrever sobre o outro:

— E as manias que só rolam nos bastidores?

— Conheço historietas folclóricas sobre grandes brasileiros. É sabido, por exemplo, *que Roberto Carlos não se sente confortável na presença da cor marrom e lava as mãos sempre que cumprimenta alguém*. Não sei como anda agora, depois de cuidar de seu toc. *Uma rainha-cantora não permite que se dê marcha a ré no carro onde ela é transportada, e nem que seus produtores conduzam shows de atrações que ela julga serem menores que ela*. Raul Seixas acreditava que nascer no Brasil era castigo divino e fazia questão de só falar em inglês comigo. Tom Jobim conversava compulsivamente com árvores e passarinhos. João Gilberto só falava ao telefone entre as quatro e as nove da manhã. Elba jura que foi chipada por ets. Uns só se vestem de branco, outros de preto. Fernanda Montenegro já declarou que precisa comer muito bem antes de entrar no palco. Diogo Vilela não toma nem água. Tem um roqueiro brazuca que entra no palco tão chapado que atropela músicos, letras e microfones. Bem, isso não é nenhum furo de reportagem. Artistas evangélicos oram antes, oram durante e oram principalmente depois que os bolsos já estão cheios de dízimo. O que tem de ex-peladonas e ex-drogados arrependidos que viram evangélicos não é bolinho. (Lee, 2024, p. 72, grifo nosso)

Nesse trecho, destaca-se a menção a Roberto Carlos e as consequências de seu conhecido Transtorno Obsessivo-Compulsivo (TOC), bem como a menção a outros artistas, também nomeados em suas excentricidades. Porém, no outro trecho em itálico, há apenas uma dica sobre a personalidade que não gosta da marcha a ré, não se revelando a identidade da pessoa, que fica aberta para as especulações. Tal recurso, usado em outros momentos na carreira de Rita, como em entrevistas e nas autobiografias, demonstra o controle do elemento autoficcional e o compromisso ético

assumido por quem o utiliza. Além disso, o recurso de escrita corrobora também a ideia de ambiguidade discutida anteriormente, já que o leitor não sabe se esses hábitos são verídicos ou inventados; ele necessita de recursos externos — caso existam — para sanar dúvidas acerca de tais excentricidades de seus ídolos.

A escrita de si feita pela autora não tem medo de narrar peripécias e imoralidades, como o roubo de duas cobras no camarim de Alice Cooper em 1975 (Lee, 2024, p. 33), que, supostamente, as maltratava em shows:

Chegando lá, sequestrei as duas bichinhas dele e saí à francesa. Eram meros objetos de cena, não rolava amor algum. Também não fiz a menor questão de conhecer tia Alice pessoalmente. Fã-decepcionado muda de ídolo. (Lee, 2024, p. 33)

Esse episódio também foi descrito em *Rita Lee, uma autobiografia*, o que ajuda na argumentação de que o trecho trata de um elemento verídico adicionado à narrativa:

Num dado momento do show, eu de fã passei a futura assassina, desejando que a guilhotina fosse de verdade. Tudo porque uma hora lá ele entra no palco chacoalhando violentamente uma cobra e depois de fazer seu número de fodão, atira a bichinha no chão e a pisoteia. [...] A sentença de morte na minha cabeça já estava escrita [...] De cara fui com a cara do *roadie*, um inglês chamado Andy Mills. Digamos que fomos com a cara um do outro e cinco minutos depois fugimos de lá levando a gaiola com a jiboia e de quebra outra jiboinha bebê que seria treinada também para atuar nas micagens grotescas do canalha. (Lee, 2016, posição 2011 - Kindle)

Nesse trecho, é possível identificar ambos os usos: o da escrita de si para narrar imperfeições e complexidades do caráter de Rita ao cometer um roubo para proteger um animal e o da escrita do outro como uma forma poderosa de expor os vícios de uma figura pública, a partir da ideia de ambiguidade que a autoficção promove. No caso de Alice Cooper, as denúncias de maus-tratos têm respaldo também na autobiografia de Rita, à disposição do leitor em acessar o espaço autobiográfico dessa obra, termo criado por Lejeune (*apud* Oliveira, 2018, p. 94), discutido anteriormente.

Outro episódio em que há uma correspondência entre *O mito do mito* e as autobiografias de Rita é um breve momento em que ela descreve sua infância. Ela, que já era apaixonada por apresentações, narra na autoficção:

Para garantir que eu sairia de lá [consulta com Dr. Kasperhauss] viva, bolamos [rita e Vivi] um plano que nos levou de volta à infância, quando inventávamos filmes e teatrinhos mirabolantes no porão da casa dos meus pais. (Lee, 2024, p. 10)

Na autobiografia, estes momentos são descritos da seguinte forma:

Ao lado do laboratório havia, ainda no porão, um palquinho montado onde nós três nos apresentávamos, Las Hermanas Sisters, em esquetes variados. O script mudava de acordo com nossas reivindicações, como, por exemplo, um manifesto contra a estética vigente que privilegiava crianças gorduchinhas, algo injusto para nós, as manas esqueléticas do bairro. Subíamos no palquinho encenando As magrelas felizes, exigindo o fim da obrigação de tomar óleo de fígado de bacalhau todas as manhãs, quando o Biotônico Fontoura era muito mais gostoso como ativador de apetite infantil. Fora que ainda dava um certo baratinho. Mary, dez anos mais velha do que eu e seis mais que Virgínia, era a diretora das peças e nos ensaiava muito bem. (Lee, 2016, posição 136 - Kindle)

Em contrapartida, a escrita literária, outro recurso da autoficção, leva o leitor ao absurdo. Desde o início, com a apresentação macabra do doutor Kasperhauss, a relação entre as três personagens cria uma tensão palpável, que faz desconfiar cada vez mais do suposto terapeuta. Rita, trancada no casarão para a sessão, fica desorientada ao final da obra, sentindo-se cada vez mais ameaçada por doutor Kasperhauss, que agora desconfia ser um ator. No ápice da cena final, ela, assustada, defende-se do terapeuta e o morde no pescoço:

O cara, que estava parado na minha frente, chegava cada vez mais perto. Eu só consigo concluir:

— Sou fã dos meus fãs.

Tudo ficou escuro. Uma mordida no pescoço. Uma poça de sangue no chão e o corpo estirado. (Lee, 2024, p. 88)

Dando um final ambíguo à narrativa, pois o leitor não sabe se Rita matou o doutor Kasperhauss, a obra se aproxima da máxima da definição de autoficcional: a dúvida que consome o leitor. Aqui, elementos autoficcionais, biográficos e literários se misturam, tendo a intimidade sido revelada apenas até onde era necessário para tecer uma obra sensível e impactante.

Pode-se pensar sobre o final da obra escrito por Rita como a unificação desses elementos autoficcionais. Após escrever, no início, em suas notas, que não queria ser questionada sobre a veracidade do que se desenrola em seu livro, assume a ambiguidade que levará até o fim, sempre sendo necessário recorrer ao espaço autobiográfico para distinguir fatos de ficção. Em suas elaborações finais sobre a relação fã-famoso, Rita conclui que é fã dos seus fãs (Lee, 2024, p. 88), em uma voz sensível, a partir da escrita de si e terapêutica decorrida ao longo da obra.

É a partir dessa experiência de escrita autoficcional que derivam as autobiografias de Rita Lee, que, apesar de lançadas cerca de quinze anos depois do primeiro rascunho

de *O mito do mito*, se complementam e seguem encantando leitores, mesmo *post mortem*. O exercício da escrita de si de forma ambígua, criativa, profunda, atenta a si e ao outro, ata o início e o fim da carreira de escritora de Rita de forma a poder traçar paralelos interessantes, criar espaços autobiográficos, duvidar e acreditar em Rita, tudo a partir da escrita de si.

Considerações finais

Este artigo analisou a obra *Mito do mito*: de fã e de doido todo mundo tem um pouco (2024), de Rita Lee, conforme perspectiva de Serge Doubrovsky (1977), Virginia Woolf (1958), Anna Faedrich (2015), Lejeune, (2013), entre outros autores, à luz dos conceitos de biografia, autoficção e intimidade aplicados à obra e de algumas comparações entre as autobiografias de Rita Lee. Nesse sentido, o artigo abordou a reflexão acerca dos elementos autoficcionais presentes na obra *O mito do mito* e sobre a mistura do público, privado e do ficcional nas escritas de Rita Lee.

Na obra, a autora, como protagonista, sai às escondidas para uma consulta com um psicólogo misterioso, que promete revelar e resolver as inquietações de qualquer um em apenas uma sessão. Nesse *setting* terapêutico, Rita elabora sua relação com a entidade do fã, narrando também histórias pessoais e da indústria da música, que, a partir dos elementos autoficcionais elaborados no artigo, entendeu-se que podem ser verdadeiras, a partir da criação do espaço autobiográfico e da consulta, ou ficcionais, feitas para despertar a ambiguidade da obra.

Nesse sentido, buscou-se estabelecer uma biografia da cantora, para, então, dissecarem-se os conceitos relacionados aos elementos autoficcionais de uma narrativa. Assim, analisou-se a obra em busca desses elementos e de comparações com as autobiografias escritas posteriormente ao início de *O mito do mito*. Conclui-se, portanto, que a escrita inicial dessa obra, ocorrida em 2005, serviu como um exercício para o desenvolvimento das autobiografias posteriormente elaboradas, podendo-se traçar paralelos e criar espaços autobiográficos consistentes acerca da vida e da carreira de escrita de Rita Lee, admirando-se também sua capacidade criativa, que se expande para além das composições musicais. Também pode-se mencionar que a autora se utiliza dos recursos da autoficção livremente na obra, trazendo à tona reflexões acerca da mistura

de aspectos de intimidade e vida pública, principalmente, sob o contexto das redes sociais e da fama.

Referências

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

DOUBROVSKY, S. *Fils*: roman. Paris: Éditions Galilée, 1977.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45–60, jan.–jun. 2015.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*, n. 4, p. 91–102, 2010. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pdf. Acesso em: 27 jul. 2024.

HARRY, Duque de Sussex. *Spare*. Nova York: Random House, 2023.

JACCOMARD, H. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genève: Droz, 1993.

LEE, Rita. *Rita Lee*: uma autobiografia. São Paulo: Globo Livros, 2016. Edição Kindle.

LEE, Rita. *Rita Lee*: outra autobiografia. São Paulo: Globo Livros, 2023.

LEE, Rita. *O mito do mito*: de fã e de louco, todo mundo tem um pouco. São Paulo: Globo Livros, 2024.

LEJEUNE, P. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 537–544, 2013.

OLIVEIRA, Pamella T. Souza de. “Um verdadeiro judeu não esquece seu passado”: a autoficção de *A chave da casa*, de Tatiana Salem Levy. *Revista Garrafa*, v. 16, n. 46, p. 82–100, out.–dez. 2018.

WOOLF, Virginia. The New Biography. In: WOOLF, Virginia. *Granite and Rainbow*. Harcourt, Brace and Company, 1958. Disponível em: <https://archive.org/details/graniterainbowes00wool/page/n6/mode/1up>. Acesso em: 27 jul. 2024.

Recebido em: 27/01/2025

Aceito em: 19/04/2025

ⁱ **Heloisa Maria Silveira Pontel** é mestranda em Letras e Cultura pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). **E-mail:** hmspontel@ucs.br

ⁱⁱ **Márcio Miranda Alves** é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Professor dos cursos de Letras e de Jornalismo da UCS. Editor da revista Antares: Letras e Humanidades. Membro do Conselho Editorial da Editora da Universidade de Caxias do Sul (EDUCS) e da Cátedra Sérgio Vieira de Mello. **E-mail:** mmalves2@ucs.br