UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO – UFPE
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO – CAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – PPGCOM

ISABELA ZUMBA MASCARENHAS SENRA

Canções vadias:
Mulheres, identidades e música brasileira de grande circulação no rádio

Recife - PE
2014

ISABELA ZUMBA MASCARENHAS SENRA

Canções vadias:
Mulheres, identidades e música brasileira de grande circulação no rádio

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco – PPGCOM/UFPE, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Jr.

Recife - PE
2014

Catalogação na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

S478c Senra, Isabela Zumba Mascarenhas
Canções vadias: mulheres, identidades e música brasileira de grande circulação no rádio. – Recife: O Autor, 2014.
160p.: il.: fig. e tab.; 30 cm.

Orientador(a): Jeder Silveira Janotti Jr.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.Comunicação, 2014.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Mulheres. 3. Música Popular. 4. Identidade de Gênero. 5. Rádio. I. Janotti Jr, Jeder Silveira (Orientador). II. Titulo.

302.23 CDD (22.ed.) UFPE (CAC2014-107)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autora do Trabalho: Isabela Zumba Mascarenhas Senra

Título: "*Canções vadias: Mulheres, identidades e música brasileira de grande* circulação no rádio".

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação do Professor Dr. Jeder Silveira Janotti Junior.

Banca Examinadora:

_____

Jeder Silveira Janotti Junior

_____

Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes

_____

Liv Rebecca Sovik

A BANCA EXAMINADORA
APROVOU POR UNANIMIDADE
A DISSERTAÇÃO.

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
Programa de Pós-Graduação
em Comunicação - CAC / UFPE
Av. Acadêmico Hélio Ramos, s/n
Cidade Universitária - Recife - PE
CEP 50670-901

Recife, 21 de fevereiro de 2014

Para Eliana, Sílvia, Nívia
e todas as outras mulheres da minha família
que me ensinaram as primeiras lições de feminismo,
sem que nenhuma de nós o soubesse.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação foi realizada graças a Eliana e José Carlos, meus pais; Matheus, meu irmão; e Felipe, meu marido, aos quais agradeço por apoiarem minhas decisões e elogiarem meus textos, fazendo-me acreditar na minha capacidade de realizar um bom trabalho. A todos os outros, agradeço por muitas vezes discordar deles, tecendo críticas e comentários que me fizeram reavaliar, repensar e reescrever, na busca por enriquecer minha pesquisa.

A Felipe também sou grata por sua companhia e paciência, sobretudo quando passei meses ouvindo as músicas do corpus repetidamente, e ainda por me auxiliar na composição dos gráficos que ilustram esta dissertação e na gravação dos DVDs entregues aos examinadores.

Sem as observações de Jeder Janotti Jr., eu não teria atentado para vários pontos tensivos e contraditórios do meu objeto empírico. Tenho muito orgulho de ter sido orientada por ele, a quem agradeço imensamente por me guiar neste estudo, estimulando minha reflexão e provocando inquietações essenciais ao processo de desenvolvimento de qualquer pesquisa.

Fernanda Capibaribe me ajudou a atravessar várias questões dos estudos de gênero, uma área que eu nunca havia estudado – e da qual ainda tenho tanto a aprender. Agradeço à Fernanda por sua generosidade e disposição em compartilhar comigo esse conhecimento e, ainda, pela leitura atenta e dedicada dos textos.

Sou grata aos alunos da turma de Comunicação e Música, semestre 2013.1, que acompanharam a mim e a Rafael de Queiroz no desafio do estágio docência. Também agradeço a Rafael pela parceria, companhia e apoio. A ele e aos demais integrantes do grupo de pesquisa do Laboratório de Análises Musicais e Audiovisuais (L.A.M.A.) do PPGCOM-UFPE e aos colegas de outras disciplinas, ofereço minha gratidão pela amizade, pela troca de conhecimento e por tornarem mais leves esses últimos dois anos.

Aos professores Isaltina Gomes, Eduardo Duarte e Alexandre Zarias: muito obrigada por me auxiliarem nesta travessia, com contribuições fundamentais para o desenvolvimento da dissertação. A Isaltina e Paulo Cunha, agradeço por participarem da qualificação, com observações valiosas para o aprimoramento do trabalho.

As leituras cuidadosas e os comentários de Bruna Benning sobre minha pesquisa também me ajudaram a desenvolver esta dissertação. À vizinha sou grata, ainda, pela amizade, o companheirismo e o incentivo de sempre.

Agradeço a Cláudia, Lucy e Zé Carlos, funcionários da secretaria do PPGCOM-UFPE, sempre prontos para nos ajudar e tirar dúvidas.

Finalmente, deixo aqui minha gratidão ao CNPq, responsável pelo financiamento desta pesquisa, na esperança de que o resultado ora apresentado possa contribuir para a discussão sobre gênero e música popular. Caso isso se cumpra, terá sido apenas porque pude contar com todo o apoio mencionado nas linhas acima. Caso não, será devido exclusivamente às limitações desta autora.

RESUMO

Esta dissertação defende o gênero como categoria analítica para o estudo da música popular massiva e investiga, sob essa perspectiva, músicas brasileiras de grande circulação nacional, cantadas por mulheres. O universo escolhido para tal estudo foram os fonogramas mais executados em rádios nacionais, levantados pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), entre 2005 e 2012. Os dados recolhidos permitiram o desdobramento da análise em duas etapas. No primeiro momento, realiza-se uma investigação quantitativa, considerando todas as músicas do universo de análise. Observamos a presença das mulheres entre as canções mais tocadas, gêneros musicais predominantes, especificidades do consumo musical em diferentes regiões do país. A partir de um corpus mais restrito, formado apenas pelas músicas cantadas por mulheres, além de outros filtros relacionados à temática e à circulação das músicas, a segunda etapa da análise é dedicada à investigação das identidades que emergem dessa seleção musical de ampla circulação e são reverberadas em âmbito nacional. Interessa observar o trabalho autorreflexivo das mulheres nesse repertório, posicionamentos e posturas adotados. Propomos um exercício analítico que abarque tensões e contradições, sem buscar referências identitárias estanques, o que talvez engessasse o objeto e não contemplasse fissuras e negociações presentes nas relações de gênero das músicas do corpus.

Palavras-chave: Mulheres. Música popular. Identidade. Gênero. Rádio.

ABSTRACT

This dissertation defends gender as an analytical category for popular music studies and from this perspective investigates Brazilian music with nationwide circulation sung by women. The analytical universe chosen in this study were the phonograms most performed in national radios, according to the Central Bureau of Collection and Distribution (Ecad), between 2005 and 2012. The collected data allowed us to unfold the analysis in two steps. At first, it was made a quantitative research in the analytical universe, in order to assay the presence of female singers among the most played songs, the predominant genres and the consumption specificities within different regions of the country. With a narrower group of songs, formed only by those sung by women, as well as other filters, the analysis second step is devoted to the assessment of identities that emerge from this musical selection and are reverberated throughout the nation. It is interesting to note the self-reflexive work of women in this repertoire, positions and postures adopted. We propose an analytical exercise that embraces contradictions and tensions, without seeking fixed identities references, which perhaps could make the object too tough and would have avoided the observation of ruptures and negotiations of gender relations present in the songs.

Keywords: Women. Popular music. Identity. Gender. Radio.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Gráfico comparativo por trimestre..... 67

Figura 2: Gráfico total comparativo por gênero..... 67

Figura 3: Gráfico comparativo por região..... 71

Figura 4: Gráfico comparativo de gêneros musicais e artistas..... 72

Figura 5: Gráfico comparativo entre compositoras/es mulheres e homens, por gênero musical..... 75

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Taxa de penetração do rádio por classe social 62

Tabela 2. Perfil das/os consumidoras/es de rádio no Brasil 63

Tabela 3. Gêneros musicais preferidos das/os ouvintes 73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

Justificativas 14
Metodologia..... 16
Estrutura da dissertação..... 22

1 GÊNERO E MÚSICA POPULAR 24

1.1 Algumas abordagens..... 24
1.2 Música e identidade..... 29
1.3 Identidade de gênero..... 36
1.4 Gênero: categoria analítica para a pesquisa em música..... 50

2 UMA VISIBILIDADE RELATIVA 55

2.1 Universo de análise: rádio e Ecad..... 55
2.2 A presença do repertório cantado por mulheres..... 66
2.3 O corpus empírico: gêneros musicais e composição 71

3 A AUTORREPRESENTAÇÃO DAS MULHERES..... 79

3.1 Declaração..... 79
3.2 Separação 101
3.3 Autonomia..... 120
3.4 Festa / Carnaval..... 137

CONSIDERAÇÕES FINAIS 148

REFERÊNCIAS 153

INTRODUÇÃO

Vadio. [Do lat. **vagativu*, 'vagabundo'.] ***Adj.*** **1.** Que não tem ocupação, ou que não faz nada; ocioso, desocupado, tunante, vagabundo. **2.** Que leva uma vida errante, que vagueia; vagamundo, (...) erradio, errante, nômade, andejo, mundeiro. **3.** Próprio de gente ociosa. **4.** Diz-se do estudante pouco estudioso; inaplicado, vagabundo.

Vadia. [Fem. de *vadio*.] ***S. f.*** *Bras. Gír.* V. *piranha* (4).

Piranha. [Do tupi = 'corta a pele'.] ***S. f.*** (...) **4.** *Bras. Gír.* Mulher que, sem ser necessariamente meretriz, leva vida licenciosa; piranhuda, pistoleira, bocetinha.[1]

As definições retiradas do dicionário explicitam as diferenças semânticas – de ocioso ou errante para pistoleira – e também de classes gramaticais – de adjetivo para substantivo –, ocasionadas apenas pela flexão de gênero da palavra "vadio". O título desta dissertação é uma tentativa de remeter à possibilidade de ressignificação de um termo pejorativo[2], atribuído com frequência às mulheres de comportamento sexual livre, que detêm o controle sobre os próprios corpos e sexualidade. No entanto é comum que "vadia" também seja aplicado a qualquer mulher, independentemente do motivo do insulto e do estilo de vida dela. "Canções vadias", aqui, alude às músicas interpretadas por mulheres e, portanto, abertas a reapropriações e ressignificações operadas pelas cantoras.

Buscar as identidades expressas em vozes de mulheres, na música popular de grande circulação radiofônica no Brasil – este é o objetivo central a que se propõe esta pesquisa. A investigação procurou trilhar um caminho que permitisse conduzir a análise à noção de si que emerge de cada performance, vislumbrando assim o percurso identitário. Outros interesses derivam do eixo principal, como mapear o repertório cantado por mulheres que faz sucesso no país, lançar um olhar sobre as características dessa produção e discutir a presença[3] das mulheres como intérpretes na música brasileira, em comparação às canções interpretadas por homens. A opção por tomar a música popular como área para estudar as representações de gênero[4] deve-se à enorme força desse produto nos centros urbanos atualmente. Se, ao longo

[1] Verbetes consultados no dicionário Aurélio. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI:* o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

[2] Discutiremos melhor esse processo no capítulo 3, quando analisarmos músicas do tópico festa/carnaval.

[3] A análise da presença de músicas cantadas por mulheres e homens está restrita ao corpus utilizado para esta pesquisa: as canções mais executadas nas rádios brasileiras, segundo o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), no período compreendido entre abril de 2005 e dezembro de 2012.

[4] Neste estudo, a palavra "gênero", isoladamente, designará o perfil social conferido aos sujeitos a partir das diferenças sexuais percebidas (SCOTT, 1989) – cf. capítulo 1, item 1.3. Usaremos "gênero musical" quando nos

do século XX, ele ganhou projeção ancorado no poder da indústria fonográfica, nos últimos anos teve seu alcance potencializado graças a tecnologias digitais que permitem criar, gravar, divulgar, baixar, ouvir e armazenar música de formas relativamente simples, acessíveis e em grande dose independentes da mesma indústria.

Para conseguir um levantamento que abarcasse todo o país, decidiu-se considerar, nesta pesquisa, as músicas mais executadas em rádios nacionais, segundo o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad). Embora essa seleção não reflita o consumo de música de forma total – excluindo, por exemplo, essa enorme "circulação independente", mediada pelos próprios consumidores –, acreditamos que ela represente parte do repertório de maior circulação. Ademais, não vemos como seria possível mensurar esse consumo de forma tão abrangente, em âmbito nacional, incluindo aspectos como cenas locais, *downloads* (autorizados ou não), entre outros.

Procuramos vislumbrar a produção de subjetividades em músicas de grande circulação cantadas por mulheres, no intuito de investigar referências identitárias materializadas em vozes de cantoras que reverberam Brasil adentro via rádio. Também interessa propor a reflexão sobre as relações de poder implícitas nesse repertório, tanto no conteúdo das canções quanto na composição dos *rankings* que elencam as músicas mais executadas. Assim, além de lançar um olhar sobre as identidades que emergem das performances das intérpretes, procuramos analisar a presença delas nesse universo de difusão massiva da música popular.

Peço licença para mencionar um breve caso pessoal (a quem estou querendo enganar? Toda esta dissertação é pessoal) que, refletindo agora, percebo o quanto contribuiu para estimular meu interesse em estudar as relações entre gênero e música popular. Em novembro de 2007, eu estava no interior de Minas Gerais, para o casamento de uma prima. Festeira como é, a família reunia-se num grande churrasco que durou praticamente todo o dia da véspera da cerimônia. A certa altura, alguém trocou a música ambiente – já não lembro qual – por um funk carioca – lembro tampouco. Imediatamente, várias mulheres subiram nas mesas e cadeiras, dançando e cantando. As que não o fizeram de pronto, talvez por não estarem familiarizadas com a música, como eu, em poucos instantes se contagiaram e se juntaram às outras. Lembro bem – isto, sim – de olhar em volta e perceber todas as mulheres animadas, "tomando" subitamente a festa, e os homens parados, observando com certo ar de surpresa.

---

referirmos às vertentes artísticas da música popular. O idioma português não possui uma palavra para cada acepção, diferentemente do inglês, que utiliza *gender* para o primeiro significado e *genre* para o segundo (este num sentido mais amplo, como fazemos no português, referindo-se a tipo ou categoria).

Era um ambiente familiar, uma celebração restrita a poucas pessoas, onde todos se conheciam. Não havia uma conotação sexual destinada à sedução. Havia apenas um gênero musical – porque outras músicas se seguiram – que incitou as mulheres a cantar e dançar animadamente. Naquele momento não me dei conta, mas sei que essa lembrança ecoou na minha memória e chamou minha atenção para as relações entre gênero e música popular. Claro que os homens não ficaram paralisados o resto do dia: juntaram-se à "nossa" festa pouco depois. Mas o instante inicial, a reação das mulheres àquela sonoridade, me pareceu importante por mostrar como a música é capaz de proporcionar ambientações afetivas que estimulam certos comportamentos dos ouvintes. No caso que acabo de narrar, havia no funk um apelo corporal (como é característico desse estilo musical) e a exaltação da sensualidade feminina. Isso parece ter feito com que as mulheres da festa adotassem uma postura de autoafirmação, o que provocou surpresa nos homens presentes.

Justificativas

O projeto inicial desta dissertação propunha a análise de relações de gênero na música brasileira e não distinguia repertórios de mulheres e homens. A ideia era que o corpus fosse determinado somente pelas canções, de certos gêneros musicais pré-definidos, mais executadas nas rádios. Embora ainda não tivesse me debruçado sobre a composição do corpus analítico, eu acreditava que ele acabaria por englobar os fonogramas que em geral temos em mente quando pensamos em música sexista, que objetifica a figura feminina etc. Este foi meu primeiro engano. Diferentemente do que eu imaginava, esse repertório não figura entre as mais tocadas nas rádios do Brasil. Também não é expressiva, em âmbito nacional, a participação de gêneros musicais como funk carioca e forró eletrônico, duas vertentes estilísticas que me pareciam centrais para o trabalho que eu pretendia desenvolver. Foi preciso, assim, desconstruir algumas "certezas" das quais eu havia partido sem que estivesse, de fato, certa delas.

Uma busca por textos acadêmicos mostrou que, quando se estudam relações de gênero na música, muitas vezes o enfoque dá-se sobre aquele repertório mais explicitamente sexista, com o qual me dispus a trabalhar inicialmente, como se apenas algumas músicas servissem a uma análise de gênero. Se, por um lado, a pesquisa ganharia em polêmica, ao trazer músicas em que as relações de gênero fossem mais claramente problemáticas, por outro debateria temas que já vêm sendo explorados por vários pesquisadores, principalmente em trabalhos

sobre funk carioca, forró eletrônico e axé[5]. Tentei diversificar essa abordagem ao incluir não as canções analisadas recorrentemente no tocante às relações de gênero, mas aquelas menos óbvias, para as quais não se atenta com mais cuidado sob essa perspectiva, embora sejam bastante executadas. Assim, voltamo-nos novamente às músicas mais tocadas nas rádios brasileiras.

Esta pesquisa não deixa de reconhecer a importância em se investigarem os estilos musicais apontados acima. Ao contrário: defendo todo esforço de incluir na análise musical as questões de gênero, ainda pouco abordadas, embora pareçam apontar para um crescimento nos últimos anos. No entanto, diferentemente desses trabalhos, proponho avançar em outra direção e explorar o que emerge das canções que não são geralmente estudadas, que não têm conteúdo tão claramente sexista ou problemático na questão de gênero, que não chamam a atenção para esse aspecto tão diretamente como fazem o funk carioca e o forró eletrônico, por exemplo, mas cuja relevância não nos parece menor. São músicas que estão – ou estiveram – na "boca do povo", fartamente divulgadas, de circulação em âmbito nacional (enquanto outras estão mais restritas a nichos ou estados/regiões) e que podem trazer questões que não são discutidas talvez por não causarem estranhamento, não aparecerem de modo tão explícito. Não é porque uma canção não apresenta evidências de violência ou desigualdade de gênero que ela não seja capaz de suscitar outras questões para a reflexão sobre o assunto.

Houve um receio de que pairasse sobre o trabalho certa sensação de incompletude, por não incluir essas músicas mais explicitamente problemáticas, integrantes do repertório que vem à mente quando pensamos em relações de gênero e representações femininas na música popular. É como um reflexo condicionado, que nos remete a determinadas canções, como se em outros tipos de música não houvesse o que debater quanto às questões de gênero. Porém, conformada com o fato de que tal sensação é inerente à pesquisa em Comunicação, e de que nesta não seria diferente, independentemente do corpus escolhido, optei por sustentar a ideia inicial, guiada pela crença na importância de se considerar o gênero como categoria analítica para a pesquisa de música, qualquer que seja a música. Por que nos dedicarmos somente às de mensagem mais explícita? Por que não investigar a fundo, também, aquelas canções que, à primeira audição, não apresentam tanta relevância para a questão de gênero? A tentativa deste trabalho é incluir nessa discussão outros repertórios e atentar para as relações de gênero

[5] Cf. capítulo 1, item 1.1 – Algumas abordagens, no qual citamos diversas pesquisas envolvendo gênero e música popular.

presentes não em alguns estilos musicais, que pareçam mais férteis ao desenvolvimento da pesquisa, mas em qualquer música que se queira analisar.

No trabalho de repensar o objeto de pesquisa, acabei por optar – não sem alguma relutância – em me deter às músicas materializadas em vozes de mulheres. Relutei principalmente por achar essencial analisar o discurso do outro – o homem – para identificar a percepção sobre a mulher, cuja identidade retratada nas canções me interessa investigar desde o princípio. Ocorre que emergiu, especialmente a partir da leitura de Giddens (2002), uma atenção ao que o sociólogo chama de noção de si ou autoidentidade, isto é, o processo autorreflexivo de construção da identidade, segundo ele um fenômeno intrínseco à vida dos sujeitos no capitalismo tardio. Mais que refletir sobre o modo como os homens enxergam ou se referem às mulheres, pareceu-me fundamental observar como nós nos vemos e sentimos sobre nós mesmas e de que forma isso é percebido nas músicas. Um ponto que merece ser elucidado é a consideração exclusivamente da interpretação das músicas, em detrimento da composição. Essa opção deve-se ao fato de ser, majoritariamente, através da voz e, não, da autoria, que o público toma contato com a canção.

A decisão pelo corpus materializado em vozes de mulheres pareceu pertinente, também, após a análise dos dados oferecidos pelas listas do Ecad, que se mostraram muito ricas como fonte de informação acerca da circulação de música no Brasil via rádio. O tratamento desses dados permitiu observar a discrepância entre a variedade de músicas mais executadas nas rádios brasileiras interpretadas por mulheres e por homens, ao longo do período analisado. Essa informação, que será apresentada mais detalhadamente no capítulo 2, corrobora a necessidade de se intensificar a discussão de gênero nesse contexto e, mais além, a importância de ampliar o espaço ocupado pelas mulheres nesse universo. Este trabalho espera contribuir para o crescimento de uma observação que privilegie a perspectiva das mulheres, para que nossa voz seja cada vez mais escolhida como objeto de estudo, merecedora de atenção e possa aumentar seu alcance.

Metodologia

A construção do corpus que vai servir à nossa análise deu-se em diversas etapas. Inicialmente, foram recolhidas no site do Ecad as listas com as 50 músicas mais tocadas nas rádios brasileiras, por região do país, a cada trimestre, no intervalo entre abril de 2005 e dezembro de 2012. Esse universo foi útil para a análise quantitativa, mas eram necessários vários filtros

que reduzissem o repertório de 7.500 itens[6] (5 regiões, 30 trimestres, 50 músicas por lista) a um número viável para a realização da pesquisa qualitativa. Após a opção por analisar somente as canções cantadas por mulheres e em português[7], foram estipulados outros dois critérios. O primeiro foi a inclusão da música no mínimo uma vez em pelo menos quatro regiões. Essa medida é uma tentativa de assegurar que o corpus final tenha (ou tenha tido, na época do seu auge de execuções) uma abrangência significativa, em âmbito nacional. O segundo critério estabeleceu a necessidade de uma temática autorreflexiva nas canções. Só foram incluídas na análise, portanto, músicas cuja narrativa comente o próprio comportamento, postura ou decisões do eu-lírico.

Não se aplicou qualquer filtro que restringisse gêneros musicais. A única exceção, que figura nos rankings do Ecad mas não foi incluída no corpus final, é a música evangélica. Embora apresente registros pontuais em algumas listas, ela não tem canções que apareçam em pelo menos quatro regiões do Brasil, além de não se enquadrar na temática autorreflexiva tal como nos interessa aqui, já que suas construções narrativas são baseadas invariavelmente no louvor. Além disso, essa vertente musical, pelo menos a princípio, está por demais atrelada à religião, o que leva a acreditar que questões de gênero seriam sobredeterminadas pelo campo religioso. No entanto, quando apresentarmos os apontamentos quantitativos que levem em consideração todas as canções materializadas em vozes de mulheres, a música evangélica estará inserida nesses dados.

Esperamos deixar clara a escolha desta pesquisa pelas canções mais difundidas em emissoras de rádio, em detrimento de uma seleção que privilegiasse alguns gêneros musicais ou artistas. Assim, ansiamos obter um corpus que esteja sujeito o mínimo possível a limitações de classe social, localização geográfica, nicho de mercado ou qualquer outro fator restritivo. Contudo o corpus é vulnerável a outras questões, como a fidedignidade das medições do Ecad. Antes de apontar possíveis falhas e problemas nos levantamentos da instituição, interessa a esta pesquisa se ater ao fato de que o Ecad é o órgão responsável pela arrecadação e distribuição de direitos autorais no Brasil e, portanto, fonte oficial de dados a esse respeito.

[6] Cumpre esclarecer que esses 7.500 itens não correspondem a 7.500 músicas diferentes – há vários fonogramas que aparecem em mais de uma lista. Um dos trabalhos de tratamento dos dados do Ecad consistiu justamente em identificar quais canções mais se repetem, a fim de compor o corpus que serviu à análise qualitativa.

[7] Quando há interpretações cujos textos são cantados em português e um segundo idioma (seja em parceria com homens ou não), mantivemos a canção no corpus nos casos em que as mulheres se encarregam de interpretar, pelo menos, os versos em português.

Outra fragilidade do corpus, em parte já mencionada, é o fato de nos tempos atuais não haver, necessariamente, uma relação direta entre músicas de alta circulação, conhecidas e comentadas nas ruas, e as músicas mais tocadas no rádio. Parece razoável afirmar que, entre aquelas de alta circulação, certamente estão as mais executadas, até porque, na maioria dos casos, o repertório mais recorrente nas emissoras de rádio está em sintonia com trilhas de telenovelas, canções de artistas que frequentam assiduamente programas de auditório e que têm agenda de shows cheia naquele período. Mas isso não abarca, como foi possível constatar, alguns gêneros musicais como funk carioca e brega que, apesar de estarem ostensivamente presentes em festas, calçadas, celulares e internet, parecem não ter tanto espaço na programação das rádios abertas.

Apesar disso, com o aprofundamento da pesquisa, a relevância do rádio para a cultura midiática e musical no Brasil acabou mostrando-se maior do que pensávamos, como será detalhado no capítulo 2. O país ocupa o segundo lugar mundial em número de emissoras de rádio (PRATA, 2007) e viu a quantidade de FMs mais que dobrar entre 2000 e 2012. A escuta de rádio atravessa todas as camadas sociais e alcança 73% da população brasileira. Entre as/os ouvintes, mais de 90% declaram que o principal interesse no rádio é ouvir música. Se inicialmente recorremos ao rádio a fim de viabilizar a construção de um corpus amplo e de grande circulação, os dados encontrados revelaram a importância desse veículo, em termos de volume, para o consumo musical no Brasil.

Embora tenhamos optado por estudar as músicas de maior circulação em escala nacional, não pretendemos excluir da análise algumas observações sobre as especificidades de cada região, como a predominância de determinados gêneros musicais em certos locais e que implicações isso sugere quanto às relações de gênero no mercado da música. Não se pode ignorar o poder de um repertório compartilhado em nível nacional, mas também não se deve passar uma visão homogeneizante do consumo no país inteiro.

O corpus final conta com 62 músicas, distribuídas em nove gêneros musicais, que foram agrupadas em quatro temas, sobre os quais se desenvolve a análise. Essa escolha deveu-se à observação de que muitas temáticas perpassam diversas vertentes artísticas, ou seja, são assuntos comuns. Dessa forma, buscamos mostrar afinidades e elementos compartilhados independentemente do estilo, em vez de analisar os gêneros musicais isoladamente, sem procurar conexões entre eles. Além disso, caso a divisão se desse por gênero musical, haveria uma disparidade maior entre os grupos já que, do total de nove, três têm baixa expressividade,

contando com apenas uma música. O desenvolvimento da análise das identidades por temas não implica uma prioridade da letra, em detrimento de outros componentes da obra musical, no exercício analítico. Trata-se de uma opção de agrupamento temático em que letra e performance musical são observadas de forma dinâmica, privilegiando, assim, uma abordagem da música em que letra e sonoridade sejam percebidas como partes de um mesmo conjunto.

Sabemos que tematizar é sempre um processo de escolha, portanto já é interpretar. As categorias não foram colocadas antes que eu encontrasse as canções, para conformá-las a um modelo preestabelecido: foram criadas a partir de uma escuta sistemática, e porque localizei ressonâncias, reverberações entre as músicas do corpus. Por outro lado, afirmar que a categorização veio a partir das canções não significa que ela seja essencial, natural, que qualquer pessoa encontraria as mesmas temáticas. Até porque um material tão vasto não deixa de apresentar, em cada tópico, novas subdivisões, algumas contradições, afinidades com mais de um grupo temático, entre outros aspectos, que buscamos ressaltar ao longo da análise, por acreditar que expõem a complexidade e, consequentemente, a riqueza do objeto de pesquisa. O processo de tematização está relacionado à construção do objeto, ao modo como se quer abordá-lo. Outro tipo de abordagem provavelmente implicaria uma tematização diferente. Num trabalho de dissertação como este, tal procedimento faz parte do exercício analítico.

As análises serão desenvolvidas buscando atentar para três instâncias do produto musical: sonoridade, letra e imagem. Quanto ao som, vamos observar ritmo, extensão das sílabas e outros elementos apontados por Tatit (1997) como importantes nesse tipo de estudo. As letras das canções serão tomadas como enunciados, tal como pensados por Bakhtin (1995), de modo que buscaremos elementos dialógicos e consideraremos o contexto social como fundante dos discursos. Parece estranho incluir a imagem[8] nesse trio de elementos essenciais à análise musical, mas, embora o componente imagético não seja um objeto central desta pesquisa, ele não pode ser completamente ignorado, dada sua enorme importância no mercado musical atualmente, em que a música popular está diretamente ligada a elementos visuais. Além disso, as imagens auxiliam a visualização das performances[9], que têm muito a contribuir para as

[8] A cada música indicada no texto, incluiremos uma nota de rodapé, com o link para um vídeo no qual se possa ouvir a referida canção. Sempre que possível, o vídeo indicado será o videoclipe oficial, para que possamos atentar também para a construção visual daquela obra. Quando não houver clipe oficial ou ele não tiver sido encontrado por esta pesquisa, indicaremos algum vídeo disponível que contenha a canção, apenas para facilitar o acesso à audição do fonograma em discussão.

[9] É importante frisar que, neste trabalho, utilizaremos três conceitos que não devem ser confundidos: performance, performatividade e performático. O primeiro está ligado à ideia de Zumthor (2007) sobre os

articulações de identidades de gênero na música popular – essa discussão não se resolveria na execução via rádio, já que a canção não começa nem se encerra ali.

Vamos explorar também as relações de cada canção com o gênero musical a ela vinculado (e isso não se refere apenas a sonoridade, mas também a elementos como status, performance, audiência implícita, entre outros), procurando implicações dessa filiação ou tensionamentos propostos. Assim, espera-se atingir o objetivo principal desta dissertação: traçar as possibilidades identitárias presentes nas músicas cantadas por mulheres mais tocadas nas rádios brasileiras, segundo o Ecad, no período analisado. Importa, ainda, perceber como a música articula o jogo de poder e as identidades de gênero na nossa sociedade.

Devido à escassez de tempo e espaço, nem todas as canções serão analisadas detidamente, mas estarão listadas, para conhecimento da/o leitora/leitor. Os temas serão explorados um a um, o que, de certa forma, contempla o corpus de modo geral. Destacamos que a escolha final sobre quais músicas analisar com mais cuidado carrega um componente subjetivo impossível de abandonar completamente no trabalho de pesquisa. Embora a construção do corpus empírico tenha sido tão imparcial quanto pôde, com a coleta das listas e a aplicação dos critérios já expostos, chega um momento em que não podemos fugir da necessidade de escolha. Na verdade, todo o processo da pesquisa já traz em si elementos subjetivos, marcas e opções da/o pesquisadora/pesquisador – o que estudar, sob que perspectiva, com qual recorte etc. Nesta dissertação, a etapa em que se verificam essas impressões de forma mais direta é a seleção das músicas analisadas.

Buscamos identificar, em cada bloco temático, tendências predominantes, discursos que se repetiam, para assim escolher uma ou mais canções representativas de cada tendência. Esse processo também buscou por músicas que permitissem trabalhar as negociações de gênero sob diferentes aspectos e que trouxessem material enriquecedor ao desenvolvimento da análise. Dessa forma, procuramos contemplar o repertório como um todo, sem no entanto nos deter em cada canção, o que poderia tornar a análise cansativa, dado o volume de músicas que abordam temas semelhantes de forma parecida. É um método, portanto, que almeja explorar a diversidade do corpus empírico, mas que não deixa de estar impregnado com uma carga subjetiva impossível de dissociar do olhar da/o pesquisadora/pesquisador.

---

valores e códigos expressados corporalmente; o segundo remete ao entendimento de Butler (2008) sobre a construção dos sujeitos pelas formações discursivas; e o terceiro refere-se a uma dimensão da cultura descrita por Bhabha (2013) na qual um grupo busca desestabilizar a autoridade narrativa ligada à ordem vigente. Todos serão abordados e desenvolvidos ao longo do texto.

Fizemos um esforço para não partir da premissa de que sejam necessariamente femininas as identidades que emergem das músicas cantadas por mulheres, já que o sexo não está necessariamente vinculado à identidade de gênero. Uma vez assumida pela pesquisa, tal postura a tornaria míope em relação às tensões e contradições que o corpus pode apresentar, visto que uma canção interpretada por uma cantora mulher pode trazer um eu-lírico masculino – e vice-versa, como provam várias músicas de Chico Buarque, para citar um caso bastante conhecido. O sucesso das músicas dele entre as mulheres parece provar que a autorrepresentação não é uma necessidade, ou seja, não é preciso que a canção seja interpretada por uma mulher, para que outras mulheres se identifiquem. Assim como várias mulheres se sentem representadas pelas canções de Chico, muitos homens podem se identificar com músicas interpretadas por mulheres. No que tange a esta pesquisa, o interesse em estudar a voz das mulheres na música brasileira reside em buscar analisar como as cantoras se afirmam através da música, qual é a postura delas, o tipo de discurso que propagam – tomando como discurso não apenas o texto verbal das canções, mas a música como um todo e as performances das interpretações artísticas.

Em várias músicas do corpus analítico que serve a esta pesquisa, a identidade de gênero do eu-lírico não é clara somente a partir da letra ou melodia. É essencial, portanto, observar a performance que dá materialidade à canção. Nesses casos, para a análise, consideramos a identidade de gênero da intérprete, isto é, que a mulher cantora, na performance da canção, momentaneamente incorpora aquele eu-lírico. Isso não implica que um homem não possa se identificar com uma canção materializada em voz de mulher, com eu-lírico claramente feminino (e vice-versa); implica somente que, nas limitações deste trabalho, interessa prioritariamente investigar a postura adotada pelas mulheres em cada música. Este trabalho considera que as músicas cantadas por mulheres trazem algum traço da referência identitária feminina no eu-lírico, a não ser quando o eu-lírico masculino seja, explicitamente, a única possibilidade interpretativa – o que não ocorre com nenhuma música do nosso corpus final. Ainda nesses casos, não nos parece possível desvincular totalmente o eu-lírico dos traços da identidade feminina da intérprete – e são esses trânsitos que nos parecem interessantes, mais que procurar demarcar fronteiras do que é exclusivamente feminino ou masculino.

Tomemos um exemplo bastante útil para trabalhar negociações de gênero na música popular: a versão de Marina Lima para “Mesmo que seja eu”[10], originalmente gravada (e composta

[10] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CpDSNDMsMzo>. Acesso em: 15 set. 2013.

por) Erasmo Carlos[11]. Ao cantar "Você precisa de um homem pra chamar de seu / Mesmo que esse homem seja eu", a artista não incorpora um eu-lírico masculino – ela ressignifica a canção. Com Erasmo Carlos, o "eu" trazia o sentido de um homem que talvez não atendesse a todas as expectativas, mas serviria simplesmente por ser homem, dando a entender que o importante é tê-lo ao lado, não importando quem fosse, e contrariando o dito popular "antes só que mal acompanhada/o". Na voz de Marina, o "eu" assume conotação feminina, alterando portanto o significado da narrativa e colocando em pauta a questão da homossexualidade das mulheres.

Recorremos ao exemplo acima buscando mostrar que, ainda que uma música traga em si um eu-lírico aparentemente demarcado no que se refere à identidade de gênero, é possível encontrar brechas que promovam deslocamentos e desestabilizem o sistema binário e heteronormativo. Tentamos aqui não nos prendermos à reiteração desse sistema, mas, sim, reconhecer e localizar eventuais fissuras apontadas pelo corpus analítico – mantendo, todavia, o foco central na investigação das identidades assumidas pelas mulheres na música popular. Pretendemos, com essa escolha, evitar uma abordagem que talvez tornasse o objeto demasiadamente fugidio e acabasse por afastar a pesquisa do objetivo principal. De qualquer forma, é importante deixar claro que este trabalho não se furtou a apontar as tensões e explorar os aspectos que questionam os próprios caminhos tomados pela pesquisa. Apenas optamos por um dos percursos possíveis.

Estrutura da dissertação

A dissertação está dividida em três capítulos. Dedicado a apresentar e contextualizar o problema de pesquisa, o capítulo inicial será composto por quatro partes. Na primeira, vamos investigar as relações entre gênero e música popular já exploradas em trabalhos acadêmicos. No campo da comunicação dedicado à música popular, há pouco debate sobre gênero e, nos estudos de gênero, poucos trabalhos dedicados à música popular, por isso defendemos uma maior interação entre essas áreas, que pode se mostrar profícua para ambas. Vamos mostrar pesquisas que já trataram o tema e quais foram as abordagens. Dessa forma, pretendemos apresentar o que se tem discutido sobre o problema que nos dispusemos a estudar e os aspectos diferenciais da nossa pesquisa em relação a outras. Este capítulo traz, ainda, apontamentos sobre a relação entre música e identidade, outros sobre identidade de gênero e,

[11] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dSUoaMN0M7Q>. Acesso em: 15 set. 2013.

finalmente, apresenta um exercício metodológico que propõe um percurso para a análise de gênero em obras da música popular.

O interesse em incluir a discussão teórica sobre gênero nesta dissertação está relacionado ao fato de, na Comunicação, apesar do recente crescimento, o gênero ser ainda uma área de estudo incipiente, diferentemente do que ocorre na Educação e na Sociologia, por exemplo. Em compensação, essas áreas não parecem pensar os produtos midiáticos como a Comunicação o faz, ficando geralmente restritas às esferas política e social, em detrimento da dimensão estética. Aí está a contribuição que, acreditamos, a Comunicação pode fazer a esse tipo de análise, apesar de não ter tradição em estudos de gênero.

A segunda parte do trabalho será dedicada às análises quantitativas. Traçaremos, inicialmente, um breve panorama sobre o rádio e o Ecad, elementos centrais na construção do corpus analítico. Em seguida, apresentaremos alguns dados obtidos a partir da observação do material recolhido no site do Ecad, o que, espera-se, dará uma perspectiva interessante sobre o corpus empírico, antes de avançarmos para a etapa seguinte.

Finalmente, o terceiro e último capítulo vai trazer as páginas dedicadas à análise das músicas, divididas em blocos temáticos. O processo de análise, de modo geral, parte de percursos possíveis da narrativa verbal e sua articulação melódica, e avança para elementos como o contexto do gênero musical e as performances observadas em vídeos, que podem contribuir para a compreensão das referências identitárias – seja referendando o texto narrativo ou tensionando-o.

O conteúdo dessa fase será de natureza predominantemente analítica, mas procurando embasar as análises com o pensamento de autoras/es que auxiliaram o desenvolvimento desta pesquisa em questões como gênero, identidade, discurso, entre outros. A intenção, ao adotar tal método, é evitar a composição do texto por capítulos que se refiram exclusivamente a discussões teóricas ou analíticas, o que pode tornar o exercício de leitura menos agradável do que eu gostaria de poder oferecer. Essa dinâmica visa evitar também a separação dicotômica entre suposta teoria e corpus, já que a construção do objeto acontece na interseção entre corpus analítico e fundamentação teórica.

1 GÊNERO E MÚSICA POPULAR

As relações de gênero, na música popular, já foram abordadas sob diversos aspectos, em muitos estudos. Na busca que realizamos, a fim de conhecer como o tema vem sendo trabalhado, pareceu claro que a abordagem predominante é sobre as representações de gênero em determinado repertório musical. Lima e Sanches (2009) comentam que as relações de gênero no cenário musical brasileiro revelam-se também em estruturas institucionais que não têm sido estudadas sob essa perspectiva, como a Academia Brasileira de Música, a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e a Sociedade Brasileira de Musicologia. As autoras identificam no Brasil, ainda, uma carência de pesquisas que problematizem questões como faixa etária das mulheres que atuam em diferentes cenários (pop rock, grupos folclóricos e música erudita, por exemplo), aspectos étnicos e raciais que perpassam os grupos musicais, formas de organização dos grupos, visões da mídia sobre as mulheres na música, entre outros.

Embora as pesquisas envolvendo gênero e música pareçam estar em fase de expansão nos últimos anos, vemos que tal abordagem apresenta, em ambas as áreas, um número limitado de trabalhos, em relação a outros temas. Entre as/os pesquisadoras/es brasileiras/os que estudam a produção de música atual, privilegiam-se em geral aspectos como formatos técnicos, práticas de produção e consumo, reconfigurações motivadas pela internet, gosto e juízo de valor e cenas musicais, para citar alguns. Já nos estudos de gênero predominam temas como saúde, violência, prostituição, sexualidade e debates acerca dos feminismos e da aplicação de conceitos como gênero e mulher. Ao longo deste trabalho, pretendemos demonstrar como a relação entre gênero e música popular, aparentemente pouco valorizada, pode render reflexões interessantes para os dois campos.

1.1 Algumas abordagens

Consultamos a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD[12]), a fim de realizar um levantamento de pesquisas cujo objeto, de alguma forma, articulasse gênero e música. Uma série de buscas, a partir de palavras-chave como “gênero”, “mulher”, “música”, “música popular” e “rádio”, conduziu a diversos trabalhos, o que nos permitiu ter uma ideia geral dos tipos de estudo desenvolvidos nos últimos anos, relacionados a esse tema. As pesquisas aqui mencionadas, evidentemente, não representam a totalidade do que é estudado no Brasil sobre música e gênero. Apenas cumprem o propósito de ilustrar algumas temáticas

[12] http://bdtd.ibict.br/

já abordadas, a fim de esboçar um panorama sobre a interseção entre essas duas áreas de estudo no país. Foram encontradas abordagens e aplicações diversas, o que sugere a utilidade desse objeto em vários campos de pesquisa.

Nos trabalhos cujo enfoque principal são as relações de gênero na música, geralmente a pesquisa dedica-se a investigar as identidades de gênero em um dado estilo musical. Em alguns casos, a análise recai prioritariamente sobre o discurso, as letras das canções, como na dissertação "Entrelaçando corpos e letras: Representações de gênero nos pagodes baianos", de Nascimento (2009), em que o autor lança mão de pressupostos da análise do discurso para investigar como as mulheres são retratadas no repertório de nove bandas. Feitosa (2011) e Rodrigues (2010) empreenderam projetos semelhantes, voltados ao forró eletrônico, nas dissertações "Mulher não vale nem um real: Patriarcado nas letras de músicas do forró" e "Se quiser, é assim: Uma análise léxico-gramatical da representação feminina em letras de forró eletrônico", respectivamente.

Nos últimos anos, o funk carioca tem sido um estilo musical bastante utilizado para a análise de representações e relações de gênero na música popular, devido em grande parte à vertente chamada "funk putaria". Na tese "O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico: uma proposta de análise do universo sexual feminino", Amorim (2009) propõe uma reflexão acerca da participação das artistas mulheres nesse fenômeno. Abordagens afins, sobre a sexualidade feminina no funk, também foram propostas por Oliveira (2010) e Brauner (2008), entre outros. Mizrahi (2010) realizou uma extensa etnografia do funk, construída a partir das relações entre estética, criação e conectividade, tendo como contexto a rede de relações do cantor Mr. Catra. A autora incluiu na análise a produção das estéticas corporais e as identidades de gênero de mulheres e homens no funk. Já a tese de Lopes (2010) investiga atos de fala, tanto da prática musical quanto dos sujeitos, que definem os significados de raça, gênero e território para constituir a identidade do funk.

O movimento hip-hop e o rap também são universos de análise recorrentes para a investigação de identidades femininas (LIMA, 2005; MATSUNAGA, 2006; SOUZA, 2006; SAID, 2007; CARVALHO, 2009). Encontramos, ainda, pesquisas voltadas ao movimento punk Riot Grrrl (RODRIGUES, 2006) e às performances musicais das cantoras dos clubes noturnos de Porto Alegre nas primeiras décadas do século XX (LOCKOW, 2011). Há outros estudos que se debruçam sobre a trajetória de compositoras e cantoras, sem no entanto aprofundar a discussão sobre as relações de gênero, como parece ser o caso de Pacheco

(2009) com Elis Regina, Fernandes (1995) com Chiquinha Gonzaga e Silva (2007) com as divas da axé music Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Margareth Menezes.

A obra de Chico Buarque é um objeto estudado com frequência, sob a perspectiva de gênero, sobretudo em programas de pós-graduação em Letras. Rufino (2011), em tese de doutorado, investigou a construção discursiva de personagens femininas em canções do artista, durante o período da ditadura militar. Na tese "As trincheiras, as vazantes, as correntes... segredos que ninguém ensina: A construção do perfil psicológico feminino no drama de Chico Buarque de Hollanda", Ortolan (2011) analisa as personagens femininas das peças "Calabar: o elogio da traição" e "Gota d'água". A dissertação "O que não tem limite: O erotismo na poesia de Chico Buarque de Hollanda", do mesmo autor, desenvolve uma análise sobre os aspectos eróticos do repertório buarqueano. Lima (2009) pesquisou as mulheres descritas nas letras de Chico. Por sua vez, Galindo (2009) estabeleceu uma relação entre as canções de Chico Buarque e poemas medievais de D. Dinis, para investigar a representação do feminino.

Nosso levantamento indica que os gêneros musicais funk carioca, forró eletrônico, axé e rap são recorrentes nesse tipo de análise. Um dos aspectos desta pesquisa que buscam trazer um olhar diferente sobre a investigação das representações de gênero na música popular é a não restrição de estilos musicais ou de artistas. Ao optar pelas canções mais executadas nas rádios não ignoramos que o ambiente radiofônico contém implicações nesse sentido, ao veicular prioritariamente alguns gêneros musicais, em detrimento de outros[13]. Contudo há um leque variado de vertentes estilísticas que são ouvidas no rádio, e isso se reflete no nosso trabalho a partir da análise de diferentes canções de sertanejo, MPB, rock, axé, entre outras.

Há trabalhos que têm como foco central os gêneros musicais, mas que incluem, em alguma medida, as relações de gênero como um dos aspectos a serem analisados. É o caso de Ferreira (2008), na dissertação "Ethos discursivo e cenas de enunciação em letras de músicas de raiz", ao abordar relações de gênero do universo de análise. Alguns estudos analisam outros aspectos das relações de gênero em um estilo musical, além das representações nas músicas. Na tese "Currículo, gênero e nordestinidade: O que ensina o forró eletrônico?", Cunha (2011) estuda o imaginário de uma identidade nordestina, forjada historicamente, e como ela é regulada por subjetividades de gênero. Gomes (2011b), na dissertação "Samba no feminino: Transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX", abarcou tanto o circuito quanto o repertório dos sambistas. A trajetória de Dona Ivone

[13] Essa discussão será aprofundada no capítulo 2.

Lara foi pesquisada por Burns (2006), que propôs um debate sobre gênero e mediação no universo do samba no subúrbio do Rio de Janeiro.

Outras pesquisas englobam diversos períodos e vertentes da música popular, como fizeram Martins (2005), ao investigar as letras da música brasileira que refletem as modificações no papel social da mulher ao longo do século XX, e Trepiccio (2009), que identificou as formas como a mulher loira é representada na MPB. Maria Áurea Santa Cruz (1992), no livro "A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira", realiza um vasto levantamento sobre as identidades femininas retratadas na MPB, desde a década de 1930 até o final dos anos 1980. Lima e Sanches (2009), em artigo intitulado "A construção do eu feminino na música popular brasileira", abordam vários gêneros musicais e canções compostas por homens e mulheres, a fim de analisar a identidade feminina no repertório nacional. Merece destaque o volumoso livro "História sexual da MPB", de Rodrigo Faour (2006). A obra comenta posturas de mulheres e homens, ao longo da música popular brasileira, no que se refere a amor e sexo.

Trabalhos de áreas diversas investem em outros tipos de abordagens, para além da música popular massiva. Grupos e comunidades folclóricos ou religiosos já foram estudados sob a perspectiva de gênero, como nas dissertações "Meninas de Sinhá: a reinvenção da vida nas tramas do discurso musical" (GIL, 2008), "Batuque de mulheres: Aprontando tamboreiras de nação nas terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS" (SILVEIRA, 2008) e "Mara sulada e dã ku torno: Performance, gênero e corporeidades no Grupo de Batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde)" (SEMEDO, 2009). "Coral na terceira idade: O canto como sopro da vida. A influência do Canto Coral na qualidade de vida de um grupo de coralistas idosas" (PRAZERES, 2010); "Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)" (IGAYARA-SOUZA, 2011); "Clara Schumann: Compositora x mulher de compositor" (SILVA, 2008) e "Cinco mulheres compositoras na música erudita brasileira contemporânea" (NEIVA, 2006) são exemplos de pesquisas envolvendo gênero e música em estudos de gerontologia, educação e criação musical.

Os corpus investigados pelas pesquisas elencadas aqui contemplam repertórios criados e cantados por mulheres e por homens, oscilando entre diferentes perspectivas e identidades de gênero. As áreas de estudo às quais esses trabalhos se vinculam são as mais variadas: Antropologia, Linguística, Música, Educação, História, Serviço Social, entre outras. Isso

demonstra a amplitude das possibilidades de aplicação de objetos que relacionem música popular e gênero. Em contrapartida, indica que essa associação parece pouco utilizada nos estudos de Comunicação. Não encontramos um número expressivo de trabalhos dessa área dedicados ao tema, que pudesse indicar uma preocupação frequente, embora pesquisadoras/es brasileiras/os ligadas/os à Comunicação e que estudam música popular massiva eventualmente trabalhem com perspectivas de gênero – como Janotti Jr. (2013) no heavy metal, Trotta (2009, 2010) no forró eletrônico, Simone Sá (2007) no funk carioca, Naves (2010) e Sovik (2009) no samba e Soares (2012) no brega.

O seminário internacional Fazendo Gênero é o encontro mais importante do Brasil, na área de ciências humanas, que congrega pesquisas de diferentes tipos, todas em torno da temática de gênero. Realizado a cada dois anos, o evento conta desde 2006 com um simpósio temático (ST) dedicado à reflexão sobre os mais diversos aspectos que envolvem gênero e música – da musicalidade de comunidades indígenas à sexualidade *queer* de Lady Gaga; de práticas de escuta de adolescentes às representações das mulheres negras na música popular da década de 50; passando por estudos sobre inúmeras/os intérpretes e compositoras/es como Rita Lee, Marina Lima, Chiquinha Gonzaga, Elza Soares, Adriana Calcanhotto, Raul Seixas, Cazuza e Chico Buarque. São quatro edições, de dez já realizadas, que tiveram um grupo exclusivo para a apresentação de trabalhos que abordassem essa relação. O surgimento desse ST no Fazendo Gênero 7 parece indicar a demanda por um espaço que reunisse pesquisadoras/es dedicadas/os a estudar o tema, o que pode sugerir o aumento gradual, nos anos anteriores, de trabalhos sobre música e gênero. O fato de vir se mantendo, no evento, um grupo voltado a essa área mostra que não se trata de um modismo acadêmico, mas de um campo vasto e fértil para o desenvolvimento de variadas questões relativas às interseções entre o universo musical e os estudos de gênero.

Um trabalho de Comunicação que pretenda realizar uma análise acerca das identidades de gênero na música popular, como este que tentamos desenvolver, não parece dar conta do propósito somente a partir das letras das canções. É preciso, além da narrativa verbal, analisar outros aspectos da música, igualmente envolvidos na composição da identidade de gênero, como sonoridade, particularidades do estilo musical e postura da/o intérprete. Basta lembrar que, muitas vezes, ao memorizarmos uma canção, assimilamos mais facilmente a melodia que a letra, cujas palavras são frequentemente trocadas. Mesmo as/os intérpretes profissionais, não raro, demonstram alguma dificuldade em decorar as letras. Fosse o conteúdo verbal o único

elemento da música a fazer sentido para quem a escuta, músicas cantadas em idiomas estrangeiros não fariam sucesso em países cuja população não estivesse familiarizada com aquela outra língua. Assim, a "escuta da voz que canta ultrapassa a mera compreensão das palavras de uma letra e é capaz de ouvir a voz que soa, sob a voz que diz; como, na própria fala, precisamos estar atentos ao dizer, e ao modo de dizer, sem reduzi-los ao conteúdo do que é dito" (VALVERDE, 2012, p. 48).

Esta pesquisa defende uma análise de ambas, letra e melodia, para contemplar o máximo possível dos elementos da canção, sem privilegiar um ou outro. Não desprezamos a importância da letra, sobretudo por sua intensa reverberação, especialmente no nosso corpus, que diz respeito a músicas de grande circulação radiofônica em âmbito nacional. Não dá para descartar uma letra exaustivamente repetida. Dessa forma, a presente dissertação situa-se entre aquelas pesquisas que investigam as representações de gênero em determinado repertório musical. Mas suscitamos também a reflexão, que nos pareceu pertinente a partir da análise dos dados levantados pelo corpus, sobre a presença das cantoras na programação das rádios brasileiras. Assim, esperamos contribuir para a expansão dos estudos de música popular e gênero, com o olhar direcionado tanto aos aspectos estéticos da produção musical quanto ao contexto prático dessa produção.

1.2 Música e identidade

A importância em estudar as possibilidades de produção de sentido da música popular, no que se refere às questões de gênero e identidade de modo geral, deve-se à inquestionável centralidade desse artefato cultural nos ambientes urbanos atualmente. Se o formato digital enfraqueceu a indústria fonográfica, obrigando-a a reavaliar meios de distribuição e circulação de seus produtos, o mesmo não ocorreu com a música propriamente dita. A propagação do formato mp3, a possibilidade de compartilhamento gratuito de arquivos na internet e a facilidade para transportar canções em dispositivos móveis compõem um fenômeno irreversível, que parece apontar para a onipresença da música popular no nosso cotidiano. Consumido por uma grande diversidade de indivíduos e grupos sociais, esse produto cultural é capaz de fazer ecoar um determinado pensamento em parcela expressiva da população, operando na construção e afirmação de identidades, formação de grupos culturais e hierarquias de gostos na sociedade (TROTTA, 2007a, 2007b). Se focarmos nas canções às quais as mulheres dão voz, especificamente nas músicas que trazem algum exercício

autorreflexivo, teremos um objeto de pesquisa que pode auxiliar a compreensão das identidades assumidas pelas mulheres na música popular.

Ao definir o "projeto reflexivo do eu", o sociólogo Anthony Giddens defende que, no universo social pós-tradicional em que vivemos, organizado reflexivamente e permeado por sistemas abstratos, o eu sofre uma mudança radical. Esse fenômeno, segundo o autor, não se restringe ao fato de o indivíduo buscar conhecer melhor a si mesmo; o autoentendimento está relacionado ao processo de construção/reconstrução de um sentido de identidade coerente e satisfatório.

> A modernidade confronta o indivíduo com uma complexa variedade de escolhas (...). Nas condições da alta modernidade, não só seguimos estilos de vida, mas num importante sentido somos obrigados a fazê-lo – não temos escolha senão escolher. Um estilo de vida pode ser definido como um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de autoidentidade (GIDDENS, 2002, p. 79).

A autoidentidade não é tomada como algo apresentado, resultado das continuidades do sistema de ação do indivíduo, mas como algo a ser criado e sustentado rotineiramente nas atividades reflexivas (Idem, p. 54). O autor enumera três fatores – pressões de grupo, visibilidade de modelos e circunstâncias socioeconômicas – como responsáveis por influenciar a seleção ou criação de estilos de vida. A coerência da identidade, no entanto, que segundo ele os indivíduos buscam, parece algo inatingível. Giddens enxerga uma "natureza móvel" (2002, p. 80) na autoidentidade, assim como Hall (2001), para quem o sujeito pós-moderno não tem identidade fixa, essencial ou permanente.

Embora seja um dos principais autores dos Estudos Culturais a trabalhar o conceito de identidade, Stuart Hall é cauteloso ao tratar do termo, por considerá-lo "demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova" (2001, p. 8). Ele aponta uma mudança estrutural nas sociedades modernas, no fim do século XX, que fragmenta padrões até então estabelecidos de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Essas transformações acabam interferindo em nossas identidades pessoais e afetando a ideia que temos de nós mesmas/os como sujeitos integrados. Nessa perspectiva, a identidade é formada e transformada continuamente, na relação com os sistemas culturais que nos rodeiam, de modo que não se pode mais afirmar que o indivíduo tenha uma identidade, mas, sim, várias.

> O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2001, p. 13).

Incluímos a música popular entre os artefatos culturais – e ela é certamente um dos mais difundidos – que permeiam a vida dos sujeitos no mundo contemporâneo e, assim, se inserem no processo autorreflexivo de construção e afirmação de identidades. A importância da música, nesse sentido, deve-se à grande circulação desse produto, sobretudo nos ambientes urbanos. Constantemente manipulamos aparelhos que reproduzem músicas (de celulares a toca-discos, passando por mp3 *players*, computadores, rádios, TVs e tantos outros), além de estarmos submetidas/os a "ambientes sonoros" em que elas são reproduzidas independentemente de nossa vontade (salas de espera, elevadores, lojas ou até o apartamento do vizinho). Assim, desenvolvemos práticas de escuta, compartilhamos gostos e afirmamos valores que integram o processo de construção de identidade. Em muitos casos, o gosto musical está vinculado aos ambientes que frequentamos – e àqueles que não frequentamos –, aos amigos com quem mais nos relacionamos – e àqueles com os quais nos relacionamos menos –, até mesmo às roupas que usamos. A partir desses e de outros hábitos, molda-se permanente e reiteradamente a identidade, selecionando o que se quer associado à própria imagem e rejeitando aquilo do qual se quer diferenciar.

A socióloga Tia DeNora enxerga a reflexividade estética acentuada como uma demanda do mundo moderno sobre o sujeito, intensificada pela indústria de serviços e estilos de vida, que cria e expande mercados a quase todos os níveis socioeconômicos. A autora considera a música um dos artefatos que, na qualidade de agente estético, permite aos indivíduos elaborar e informar, a si mesmo e aos outros, modos de agenciamento social, posturas e identidades. No livro "Music in Everyday Life", ela analisa entrevistas com ouvintes para mostrar como a música pode servir de ferramenta para construção e afirmação de identidade. DeNora salienta que a música não forja nem reflete identidades, mas agencia possibilidades de sentido. Não determina agenciamentos e, sim, compõe a ambientação que pode gerá-los. É, portanto, capaz de criar predisposições, mas não necessariamente desencadear reações idênticas em qualquer ouvinte. Dessa forma, ela entende que focar na interação entre música e sujeito pode oferecer um ponto de vista ideal para observar a música na construção da identidade (DENORA, 2004, p. 46).

> [a música] Está implicada em todas as dimensões do agenciamento social. (...) pode influenciar como as pessoas compõem seus corpos, se comportam, vivenciam a passagem do tempo e sentem sobre si – em termos de energia e emoção –, sobre os

> outros e sobre as situações. Nesse sentido, a música pode sugerir e, em alguns casos, gerar modos de conduta[14] (Idem, p. 17)[15].

Cumpre ressaltar que não deixamos de perceber na música popular uma dupla inscrição. Concordamos quando DeNora relativiza o poder de influência direta da música no comportamento dos sujeitos e também o caráter de "espelho" desse artefato cultural, como se ele tão somente reproduzisse a realidade. Porém acreditamos que uma música, como criação artística, seja resultado de uma combinação de fatores, entre os quais estão as relações sociais, que acabam sendo retratadas nas canções, ainda que recebam diferentes tratamentos, exageros, licenças poéticas. É comum as/os compositoras/es afirmarem, em entrevistas, que muitas vezes a inspiração para criar as músicas vem de situações vivenciadas por elas/es mesmas/os ou pessoas próximas. Assim, a música igualmente alimenta e é alimentada pelas identidades, sem que seja preciso apontar qual vetor prevaleça nesse processo.

Nesse sentido, parece útil recorrer às ideias do filósofo russo Mikhail Bakhtin, cujo pensamento principal funda-se na natureza social da linguagem. Para o Círculo de Bakhtin[16], a verdadeira substância da língua é constituída pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através das enunciações: "A elaboração estilística da enunciação é de natureza sociológica e a cadeia verbal, à qual se reduz em última análise a realidade da língua, é social. Cada elo dessa cadeia é social, assim como toda a dinâmica da sua evolução" (BAKHTIN/VOLOSCHINOV, 1995, p. 124). A perspectiva bakhtiniana, assim, pode ser produtiva para abordar as complexidades dos discursos presentes na produção midiática contemporânea, já que a abrangência de sua premissa permite aplicá-la a qualquer discurso, independentemente da época ou contexto social.

O livro "Marxismo e Filosofia da Linguagem" (idem) é categórico ao afirmar que a comunicação verbal não pode ser compreendida fora do vínculo com a situação concreta, pois está entrelaçada aos outros tipos de comunicação – gestos, cerimônias, rituais etc. Desse modo, a língua vive e evolui historicamente acompanhando a evolução da vida social, de forma dinâmica, jamais estanque. Toda expressão tem seu centro organizador não no interior,

[14] "It is implicated in every dimension of social agency. (…) music may influence how people compose their bodies, how they conduct themselves, how they experience the passage of time, how they feel – in terms of energy and emotion – about themselves, about others, and about situations. In this respect, music may imply and, in some cases, elicit associated modes of conduct."

[15] As traduções incluídas neste trabalho são de responsabilidade da autora.

[16] Mikhail Bakhtin, com outros pensadores que se juntaram a ele, desenvolveu uma filosofia da linguagem muito à frente dos estudos que se faziam então, na primeira metade do século XX. O grupo, conhecido como Círculo de Bakhtin, passou por três fases entre as décadas de 1920 e 1960 e produziu uma obra vasta, que somente a partir da década de 1970 começou a ser conhecida e valorizada pelo pensamento acadêmico ocidental.

mas no exterior do indivíduo, no meio social que o envolve. Cada enunciado é, portanto, produto da interação social, seja determinado pela situação imediata ou pelo contexto mais amplo que constitui as condições de vida das/os locutoras/es (SOUZA, 1999). É possível atrelar essa perspectiva à análise e à compreensão dos processos de comunicação presentes nos produtos midiáticos, entre eles a música popular.

Noção central para o modo como o Círculo aborda os discursos, o dialogismo refere-se ao caráter dialógico conferido a todo texto, ou seja, qualquer produção textual faz parte da cadeia da comunicação verbal e está ligada não somente aos textos que a precedem, mas também aos que a sucederão. Todo discurso é formulado de modo a considerar a alteridade, o outro, aquele que vai receber a informação e responder a ela. José Luiz Fiorin afirma que o dialogismo é considerado "o modo de funcionamento real da linguagem e, portanto, seu princípio constitutivo" (2008, p. 167). O autor alega não existir objeto que não seja cercado e embebido em discurso, e assim qualquer palavra emitida, verbal ou escrita, é perpassada por outras palavras e vozes que fazem parte do processo de elaboração desse discurso e, por isso, estão presentes nele. O que determina a fronteira dos enunciados presentes na relação dialógica é a alternância de sujeitos falantes. Referimo-nos, então, a um dialogismo que não é exibido no fio do discurso, embora faça parte da constituição de qualquer enunciado. É possível relacionar essa noção de dialogismo à de identidade, igualmente construída em relação ao outro, à alteridade. A noção de si é atravessada também pelo modo como se permite o reconhecimento do outro, um dos vetores de agenciamento do *self* (si).

A consciência da/o locutora/locutor acerca do destinatário influencia a elaboração do projeto enunciativo, determinando as características do discurso. A ação responsiva é postulada, ou seja, o projeto enunciativo é elaborado esperando uma resposta, seja de concordância, adesão ou rejeição. A responsividade é também uma chave para o pensamento bakhtiniano: a compreensão de todo discurso gera uma ação responsiva, seja ela qual for, inclusive o silêncio. A atitude responsiva ativa pode se dar imediatamente, com a realização de um ato, ou permanecer temporariamente como compreensão responsiva muda. Neste caso, é chamada compreensão responsiva de ação retardada: "cedo ou tarde o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte" (BAKHTIN, 2000, p. 291).

Essa noção de responsividade parece poder ser aplicada ao universo da produção musical, se levarmos em consideração que diferentes expressões musicais interpelam a/o ouvinte de

diferentes maneiras: há músicas elaboradas com a finalidade de fazer dançar, cantar, refletir, relaxar e assim por diante (JANOTTI JR., 2011). Relacionando essa ideia à variação da identidade, demandada sobre o sujeito, podemos afirmar que a música popular nos acompanha ao longo dessas transformações. Há um tipo de comportamento que se espera do indivíduo em cada situação, como por exemplo uma festa de carnaval, uma sala de espera e um show musical realizado num teatro. Se assumimos diferentes identidades em diferentes ambientes, e se esses ambientes são em alguma medida permeados por música, é possível concluir que ela também integra esse fenômeno.

Simon Frith entende que "nossa recepção à música, nossas expectativas, não são inerentes à própria música (…) o objeto de estudo, o texto discursivo que ela constrói, não é o texto que qualquer um ouve"[17] (FRITH, 1998, p. 26). Ele alerta para a importância de se discutir a cultura popular massiva, "não dizendo se os produtos são bons ou não, mas acessando as implicações ideológicas (...). O que está em questão não são suas qualidades ou efeitos imediatos, mas as oportunidades de interpretação que ela oferece"[18] (idem, p. 14). Os processos de identificação com uma música só podem ser narrados pelas/os ouvintes tocadas/os por ela, mas é razoável supor que uma música de muito sucesso agrada a uma grande quantidade de pessoas que, de alguma forma, são afetadas por aquela canção – seja através da letra, da melodia ou de algum fator externo ao qual a canção as remeta, como a lembrança de um fato ou pessoa. Seguindo essa linha de raciocínio, e ainda conforme o pensamento de DeNora já exposto, não se trata de atribuir às canções – ou às letras das canções – significados intrínsecos, possibilidades únicas de interpretação e recepção. Daí a importância de uma perspectiva dialógica para a compreensão da complexidade de sentidos que usualmente estão envolvidos quando lidamos com canções do universo da música popular massiva. Para a análise que se segue, tomamos a música popular como prática discursiva, parte integrante da cadeia da comunicação midiática e, cada canção, como um enunciado, atentando para o fato de que, neste caso, tais enunciados não se constituem apenas de texto verbal, mas, também, de som e imagem.

Bakhtin afirma que "o homem é o centro do conteúdo-forma a partir do qual se organiza a visão artística" e que "se trata de um homem dado nos valores de sua atualidade-presença no mundo" (2000, p. 201). O conceito de dialogismo leva em conta o contexto social em que um

[17] "Our reception of music, our expectations from it, are not inherent in the music itself (…) its object of study, the discursive text it constructs, is not the text to which anyone else listens."
[18] "not by saying whether they're any good or not, but by assessing their ideological implications (...). What's at issue is not its immediate qualities or effects, but the opportunities it offers for further interpretation."

discurso é produzido. Um texto, conforme essa ideia, não pode ser considerado estritamente resultado do pensamento da/o locutora/locutor, já que é influenciado por diversos outros textos e pelas circunstâncias da realidade social em que está inserido. Acompanhando esse pensamento, e levando em conta a importância da música popular nos dias atuais, é possível considerar as músicas aqui analisadas como produtos de interações sociais, ou seja, como resultado de valores e visões de mundo, que em alguma medida refletem e refratam a realidade. Isso significa que elas tanto exprimem conceitos e posturas existentes, presentes no tecido social de que são fruto, quanto têm potencial para interferir nesse ambiente, servindo de referência identitária.

> Antes de ser um simples formato musical e muito antes de ser um discurso, a canção é, pois, um *acontecimento* musical exemplar, capaz de acolher a narração de inúmeros acontecimentos da vida real ou simplesmente mimetizá-los. (...) mais do que uma fantasia ideal sobre o sujeito, ela se mostra como uma forma possível de autocompreensão, segundo o espelho mediático de nossa época (VALVERDE, 2012, p. 49. Grifo do autor).

Com o olhar voltado para as cenas musicais, Janotti Jr. (2012) explora processos de identificação cultural, associados a experiências sonoras. Embora esta pesquisa não se detenha à noção de cena, por estudar um repertório muito vasto, acreditamos que seja possível articular algumas ideias da discussão proposta pelo autor, tendo em mente nosso objeto de estudo. Parece razoável afirmar que um repertório de grande circulação, compartilhado em âmbito nacional, represente "enquadramentos sensíveis" (JANOTTI JR., 2012, p. 3), disposições e interesses comuns entre as/os ouvintes. Não se trata de estipular características homogeneizantes sobre o consumo de música no Brasil, mas de reconhecer que um grupo de canções intensamente difundidas compõe um feixe de sensibilidades partilhadas por um grande número de ouvintes. E, antes que se questione a validade desse argumento devido ao suposto controle da indústria cultural sobre as práticas de consumo – as músicas de maior sucesso seriam meramente impostas e em nada refletiriam o gosto do público[19] –, recorremos outra vez a Frith (1998) para lembrar a imprevisibilidade do mercado da música, em que, constantemente, previsões de êxito e fracasso comercial são jogadas por terra.

Cabe, porém, uma ressalva. Hall (2001) contesta a ideia de nação como uma identidade cultural unificada. Para ele, as identidades nacionais nunca foram homogêneas; apenas buscam representar todos os seus membros como pertencentes à mesma comunidade, à mesma grande família, e, para isso, anulam e subordinam as diferenças culturais e

[19] Cf. capítulo 2 desta dissertação, acerca das tensões envolvendo o processo de montagem da programação musical do rádio, entre elas, a prática do "jabá".

contradições internas sob uma única identidade. Se a tendência da modernidade tardia, comentada por diversas/os autoras/es, é de fragmentação da identidade, Hall alega que, no caso da identidade nacional, ela jamais foi unificada, como se pretendeu aparentar. Transpondo essas ideias para o universo musical, tentaremos, neste trabalho, resistir a possíveis interpretações que possam sugerir que o consumo massivo das canções analisadas implique referências identitárias totalizantes. Zumthor (2007) afirma que as apresentações musicais em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão e, para isso, lançam mão de artifícios retóricos, rítmicos e musicais, que contribuem para o efeito unânime. Mas o autor questiona se a unanimidade é de fato alcançada: "Se assim for, vai ser pelo viés de sensibilidades individuais necessariamente – e felizmente – bem diversas" (ZUMTHOR, 2007, p. 55).

Por outro lado, não nos parece interessante desprezar um repertório compartilhado em larga escala, descartando as informações que ele pode oferecer, afinal, quando se fazem referências a experiências que são partilhadas – seja a língua, o estado-nação ou repertórios musicais – é porque, em algum ponto, compartilham-se "possibilidades de experiências e posicionamentos na vivência dessas formações culturais" (JANOTTI JR., 2012, p. 9). O objeto deste estudo nos coloca, portanto, em uma zona delicada, na qual é preciso transitar entre os aspectos tensivos, contraditórios e específicos que o corpus nos apresenta, e uma perspectiva ampla, que nos permita observar tendências e inclinações mais abrangentes – uma constante negociação entre as duas esferas.

> ao mesmo tempo em que somos tentados a afirmar a flexibilidade de traços que antes balizavam identidades em sentido forte, como língua e nação, por outro lado não podemos esquecer que a língua continua a ser uma das mais importantes ferramentas para configurar a própria noção de si. Também nessa direção pode-se pensar que, se as fronteiras dos estados nacionais estão mais fluidas, elas ainda continuam a servir como referência para o modo como muitas vezes nos situamos no mundo (inclusive no fluxo global das trocas comunicacionais) (Idem, p.8).

Assim, nas partilhas de escutas – e, no caso desta pesquisa, na escuta musical via rádio –, é possível identificar enquadramentos sensoriais comuns, com o cuidado de não tomá-los como únicos ou definitivos.

1.3 Identidade de gênero

Uma tentativa de compreensão aprofundada sobre possibilidades identitárias deve observar as questões relativas ao gênero, que constituem uma peça-chave para a construção do que

chamamos noção de si. Tentaremos aqui elaborar uma discussão acerca do conceito de identidade de gênero, tão debatido entre diversas/os autoras/es, e suas relações com outras noções, como mulher e sexo. Não se trata de uma tentativa de estabelecer delimitações ou esgotar o assunto, mas de abordar algumas ideias predominantes dessa área, a fim de formar uma visão que nos possibilite avançar sobre o objeto de pesquisa, munidos de informações para realizar a análise, ao longo da qual a discussão será retomada. A opção por manter este levantamento teórico no trabalho vai além da vontade de narrar o percurso histórico de transformação dos estudos de gênero: envolve o interesse em explicitar como se chegou à ideia de um eu-lírico com gradações diferenciadas, não mais dicotômicas entre feminino e masculino, e que se descola de uma suposta dicotomia biológica mulher/homem. Além disso, acreditamos que não se trata simplesmente de reprisar um histórico, mas, sim, de acionar uma teoria ainda pouco explorada na Comunicação. Daí a importância de incluir algumas páginas com uma retrospectiva dos estudos de gênero numa pesquisa desta área, que ainda conta com poucas/os pesquisadoras/es dedicadas/os às relações de gênero.

A distinção sexual entre mulheres e homens foi aceita, durante muito tempo, sob uma visão biológica essencialista que vinculava capacidades e funções às diferenças corporais dos indivíduos. Nicholson (2000) pontua que, a partir do século XVIII, as perspectivas bíblica e aristotélica – até então as fontes de autoridade a respeito da compreensão sobre as relações entre mulheres e homens – perderam força para uma visão fundamentada na natureza e que privilegiava um entendimento sobre o corpo. Antes, o organismo feminino era encarado como um organismo masculino subdesenvolvido. Como manifestação da natureza, o corpo assumia a distinção binária e, assim, uma noção bissexuada. Realizou-se, portanto, uma substituição que trocava a mulher como versão inferior do homem para uma percepção dos sexos em termos binários cuja fonte era o corpo. Nascia a ideia de identidade sexual e, consequentemente, o determinismo biológico, que ainda hoje permeia o debate acerca da distinção entre mulheres e homens, mesmo dentro do feminismo.

Sob essa perspectiva, a força física do homem e sua liberação do trabalho reprodutivo conferiam-lhe superioridade e o elegiam provedor da família e agente na esfera pública. Devido a circunstâncias biológicas do sexo feminino, consideradas limitadoras, como a maternidade e uma alegada fragilidade física, as mulheres ficariam restritas ao espaço privado e ao exercício de atividades referentes ao plano doméstico, como cuidar da casa e das/os filhas/os. Os conceitos de sexo e gênero, nessa abordagem, estavam atrelados, constituindo

uma categoria única, que determinava papéis sexuais e sociais dos sujeitos e pregava a inferioridade feminina (ALMEIDA, 2002). O que fundamenta essa interpretação é a crença na fixidez das identidades e em padrões de comportamento justificados em características intrínsecas aos indivíduos e, por isso, não passíveis de transformação. Essa lógica sustentou – vem sustentando – um sistema patriarcal e heteronormativo que investe na naturalização da desigualdade entre os sexos para estabelecer suas normatizações e, também, numa relação linear sexo-gênero que se atrela à questão da sexualidade. Encarada dessa maneira, a mulher seria necessariamente feminina e com orientação sexual direcionada ao sexo oposto, isto é, o homem. Da mesma forma, o homem deveria expressar-se conforme estereótipos de masculinidade e interessar-se sexualmente apenas por mulheres.

De modo geral, as/os pesquisadoras/es dividem entre primeira, segunda e terceira ondas o movimento feminista. É difícil, todavia, resumir cada uma delas a um grupo ou conjunto de reivindicações, devido à diversidade de vertentes que fazem do feminismo um movimento heterogêneo – e isso leva muitas/os estudiosas/os a falarem em feminismos, no plural. A primeira onda teve início no final do século XIX e concentrou-se em torno do movimento sufragista, que buscava garantir às mulheres o direito de votar. Desde esse período, porém, já era possível notar uma multiplicidade de tendências – liberal ou burguesa, socialista e anarquista (MEYER, 2013, p. 14). A partir das décadas de 1960 e 1970, quando eclodiram no Ocidente os gritos de várias minorias, desenvolveu-se com mais intensidade o que conhecemos hoje como feminismos e estudos de gênero. É esse o período da chamada segunda onda, na qual se passou a investir na produção de conhecimento que pudesse compreender mais profundamente a subordinação feminina histórica. A contribuição de Simone de Beauvoir foi seminal para o entendimento da separação entre sexo e gênero. A célebre afirmação, datada de 1949, de que "não se nasce mulher, torna-se mulher", permite ver a identidade de gênero não como algo dado, estanque e acoplado ao sexo, mas como uma construção. Segundo essa perspectiva, sexo refere-se ao material biológico que distingue mulheres e homens; ao passo que gênero é uma construção social que atribui papéis e valores aos indivíduos com base na diferenciação sexual. Assim, diferenças sexuais seriam naturais, e diferenças de gênero, culturalmente formatadas. Os papéis sociais imputados a mulheres e homens, portanto, estariam sujeitos a mudanças, por não serem partes integrantes e essenciais de uma identidade unificada. Dessa forma, desconstrói-se a noção de determinismo biológico, que utiliza as diferenças físicas entre os sexos para justificar a opressão das mulheres.

O conceito de gênero começou a ser desenvolvido como alternativa para buscar as origens dessa opressão, para além do patriarcado – ele resultou, portanto, da mesma antiga inquietação feminista (PISCITELLI, 2002). A elaboração desse conceito parte da tentativa de aproximar a preocupação política de uma melhor compreensão das formas como o gênero opera em todas as sociedades, o que exige pensar o poder de maneira mais complexa. Nesse momento inicial do trabalho com gênero, então, as perspectivas feministas sustentaram um interesse prioritário na condição da mulher. No texto "Interpretando o gênero", Linda Nicholson discorre sobre as diferentes acepções do termo ao longo da história do pensamento feminista. Ela identifica duas aplicações recorrentes para gênero:

> De um lado, o "gênero" foi desenvolvido e é sempre usado em oposição a "sexo", para descrever o que é socialmente construído, em oposição ao que é biologicamente dado. Aqui, "gênero" é tipicamente pensado como referência a personalidade e comportamento, não ao corpo; "gênero" e "sexo" são portanto compreendidos como distintos. De outro lado, "gênero" tem sido cada vez mais usado como referência a qualquer construção social que tenha a ver com a distinção masculino/feminino, incluindo as construções que separam corpos "femininos" de corpos "masculinos" (NICHOLSON, 2000, p. 1).

Parte das feministas da segunda onda ancorou-se na ideia de que o aspecto biológico seria tomado como uma base sobre a qual se constituem significados culturais. Considerada uma das primeiras autoras a inserir o conceito de gênero na discussão a respeito das causas da opressão da mulher, Gayle Rubin, no texto "*The traffic in women: notes on the political economy of sex*", de 1975, estabelece o que chamou sistema sexo/gênero: um conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana. Invertendo a lógica binária de distinção sexual, Rubin afirma que a identidade de gênero não é a expressão de diferenças naturais, mas a supressão de similaridades naturais (RUBIN, 1975, p. 180).

Nicholson argumenta que, embora tenham visto corretamente a noção de determinismo biológico como fundamento conceitual do sexismo em geral, algumas feministas da segunda fase, ao fincar na biologia as raízes das diferenças entre mulheres e homens, fizeram com que o conceito de sexo, inflexível, colaborasse com a ideia da imutabilidade dessas diferenças e, consequentemente, com a desesperança acerca da transformação das relações de poder (2000, p. 2). A autora nomeia esse tipo de pensamento da teoria feminista como fundacionalismo biológico, por ainda estar atrelado em alguma medida à noção de uma materialidade sexual fixa. A ideia de que há certos aspectos fisiológicos usados de forma semelhante em todas as culturas para distinguir mulheres de homens, e responsáveis, ao menos parcialmente, por

aspectos comuns nas normas de personalidade e comportamento que afetam mulheres e homens em muitas sociedades, possibilitou a muitas feministas a rejeição do determinismo biológico explícito, embora ainda mantendo um de seus pressupostos – o da existência dos aspectos comuns a várias culturas (idem, p. 14).

No fundacionalismo biológico, ela assinala, o sexo não apenas é considerado como fixo, mas também é essencial para a elaboração do próprio conceito de gênero. Nicholson toma o sistema sexo/gênero de Rubin para pontuar que, no mesmo momento em que busca minar a influência do biológico, o feminismo a invoca. O eu fisiológico, o sexo, ainda mantinha um papel importante: era o provedor do lugar onde o gênero se instalava, no qual características sociais eram sobrepostas. A acusação de Nicholson é de que tal modelo permitiu às feministas aproveitar certas vantagens do determinismo biológico e dispensar certas desvantagens, numa relação de conveniência.

Defendendo que a população humana difere, dentro de si mesma, não só em termos de expectativas sociais sobre como pensamos, sentimos e agimos, mas também nos modos como entendemos o corpo, a autora afirma que é preciso compreender as variações sociais na distinção feminino/masculino como relacionadas a diferenças profundas – ligadas não só aos fenômenos limitados que associamos ao gênero, mas também a formas culturalmente diversas de se entender o corpo. Ele deixa de ser uma constante para se tornar uma variável, não mais capaz de fundamentar noções relativas à distinção feminino/masculino através de grandes varreduras da história humana (idem, p. 6).

Pensar a identidade sexual como algo básico e comum entre as culturas é uma perigosa tendência, apontada por Nicholson. Para enfraquecê-la é necessário compreender o contexto histórico: apenas quando pudermos ver a identidade sexual como historicamente enraizada, produto de um sistema de crenças específico, veremos a diversidade de formas pelas quais a distinção feminino/masculino pôde e pode ser entendida. Nesse sentido, Louro (2000) compreende que identidades de gênero e sexuais são compostas e definidas por relações sociais, moldadas pelas redes de poder de uma sociedade e, portanto, têm caráter fragmentado, instável, histórico e plural, já que oscilam conforme as circunstâncias em que se inserem (p. 9). É possível relacionar essa perspectiva à definição de identidade de Hall (2001), já apresentada acima, para quem a identidade é continuamente formada, transformada, deslocada.

Nicholson defende a existência, em cada sociedade, de diferenças no sentido e na importância atribuídos ao corpo – variações que afetam os significados da distinção feminino/masculino. Parece haver um consenso, entre diversas/os autoras/es, sobre o caráter variável da sexualidade, cujas expressões e valorações transformam-se de acordo com o contexto histórico e social. Goellner (2013) ressalta que a produção do corpo se dá no coletivo e no individual, simultaneamente. Não somos completamente governadas/os pela cultura, apenas absorvendo ações que sofremos – "reagimos a elas, aceitamos, resistimos, negociamos, transgredimos tanto porque a cultura é um campo político como o corpo, ele próprio, é uma unidade biopolítica" (p.41). Historicamente produzido, o corpo é ao mesmo tempo único, revelador de um eu singular, e partilhado, similar a tantos outros produzidos no mesmo tempo e na mesma cultura.

> (...) a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções... Processos profundamente culturais e plurais. (...) Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros – feminino ou masculino – nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade – das formas de expressar os desejos e prazeres – também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas (LOURO, 2000, p. 6)[20].

Não haveria, assim, um único conjunto de critérios constitutivos da sexualidade a partir do qual seja possível inferir algo sobre as condições inerentes às mulheres. Apesar de muitas sociedades possuírem alguma forma de diferenciação feminino/masculino e, em graus diversos, relacionarem essa diferenciação ao corpo, variações sutis nos modos como o próprio corpo é pensado podem ter implicações fundamentais para o sentido do que é ser mulher ou homem e representar, assim, alterações importantes nas formas como o sexismo opera (NICHOLSON, 2000, p. 22). Essas pequenas diferenças nos modos como o corpo é lido podem estar relacionadas a diferenças nas significações de o que é ser mulher ou homem.

O fundacionalismo é visto por Nicholson como um obstáculo à compreensão das diferenças entre mulheres e das diferenças entre mulheres e homens em contextos específicos. Ao apontar em que aspectos as mulheres são diferentes dos homens, essa vertente acaba por apontar aspectos constituintes das mulheres. Desse modo, é inevitável que tais caracterizações reflitam a perspectiva de quem as elabora. Se considerarmos que quem tem poder para tanto, nas sociedades de origem europeia contemporâneas, geralmente são brancas/os,

[20] Embora haja uma tendência a encarar as normas regulatórias de forma a considerá-las estanques, fixas, devido ao seu caráter impositivo, é importante lembrar que esses códigos, se são necessariamente submetidos a diferentes contextos históricos e sociais, também sofrem transformações. No entanto "a transitoriedade das normas não diminui seu poder de excluir, inferiorizar e ocultar determinados corpos em vez de outros" (GOELLNER, 2013, p. 35).

heterossexuais e de classe média, essas caracterizações tendem a refletir a predisposição desses grupos (idem, p. 20). Podemos associar a isso um fenômeno descrito por Guacira Louro (2000), para quem os grupos sociais que ocupam as posições centrais – seja de gênero, sexualidade, raça, classe, religião etc – têm possibilidade não apenas de representar a si mesmos, mas também os outros. Dessa forma, esses grupos "apresentam como padrão sua própria estética, sua ética ou sua ciência e arrogam-se o direito de representar (pela negação ou pela subordinação) as manifestações dos demais grupos" (LOURO, 2000, p. 12). Por isso, a autora afirma, identidades sociais e culturais são políticas, já que suas formas, representações e significados são sempre atravessados e marcados por relações de poder. Compreendemos, portanto, por que nos anos 1970 viram-se protestos de mulheres negras, lésbicas e de classes trabalhadoras, que não se viam nas reivindicações daquele feminismo então praticado. Também devido à emergência dessas reivindicações, não se pode resumir o feminismo da segunda onda ao fundacionalismo biológico.

Já na década de 1960, uma face do feminismo que se aproxima da psicanálise questionava a crença em uma essência ou identidade de gênero fixa. Hoje, uma corrente feminista bastante popular avança nessa discussão. Apesar de reconhecerem a importância do pensamento beauvoiriano, que distinguia sexo e gênero, para a construção da teoria feminista, muitas autoras assinalam que essa noção não dá conta das diferenças entre as mulheres. Em última análise, essa versão acabaria reinstaurando, por outra via, algo que agrupasse todas as mulheres sob um rótulo único, assim como fez o determinismo biológico tão atacado pelo feminismo. Algumas autoras pretendem expandir o sujeito do feminismo, alegando que parte dos trabalhos das primeiras ondas privilegiava mulheres brancas, heterossexuais, de classe média e não dava visibilidade às mulheres de outros grupos como negras, lésbicas, pobres, transexuais etc.

Se tomarmos a ideia de cultura como campo de disputa, em que se produzem sentidos múltiplos de feminino e masculino, as noções universais de mulher e homem, como categorias fixas, tornam-se insuficientes. O gênero, por considerar a pluralidade e a tensão do processo de construção e distinção de corpos femininos e masculinos, precisa estar articulado a outras marcas sociais, como classe, raça/etnia, sexualidade, geração, religião, nacionalidade – marcas que, por sua vez, também não devem ser encaradas de modo rígido ou estável: "cada uma dessas articulações produz modificações importantes nas formas pelas quais feminilidades e masculinidades são experienciadas por grupos diversos, dentro dos mesmos

grupos ou, ainda, pelos mesmos indivíduos, em diferentes momentos da vida" (MEYER, 2013, p. 19).

A noção de gênero é normalmente apreendida como aquela defendida por Joan Scott, para quem o gênero "é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos" (SCOTT, 1989), além de uma forma de significar as relações de poder. Mas isso não implica rigidez na categoria gênero – tampouco na categoria sexo. Ao contrário: a tendência dos estudos de gênero é de considerar ambos como flexíveis e submetidos a permanentes transformações. Podemos apontar dois aspectos centrais na teorização atual acerca dessas questões: a instabilidade das relações de gênero, diretamente condicionadas a fatores culturais e sociais; e a constante interação do gênero com outros fatores determinantes das relações sociais, como raça e classe. Assim, em vez de categoria preestabelecida, que fixaria identidades, como foi inicialmente concebido, o gênero é pensado como algo dinâmico e inter-relacional.

Propondo uma revisão da perspectiva que toma o gênero como construção social – variável – agregada ao sexo – fixo –, Judith Butler (2000) defende que diferenças sexuais materiais também são marcadas e formadas por práticas discursivas: o sexo não seria algo dado, condição estática, mas um processo de normatização que produz a materialização do sexo através de uma reiteração forçada de normas regulatórias. A necessidade de constante reiteração indicaria a existência de instabilidades, disputas de produção de sentido, já que os corpos nunca se conformam totalmente às normas através das quais se dão suas materializações. Toda materialização é transitória, de acordo com Butler, e os corpos estão sempre sendo perpassados pelas tensões dessa dinâmica. Para a autora, o gênero não pode ser considerado um construto cultural imposto sobre a matéria corporal, uma vez que materialidade do corpo e materialização da norma regulatória não podem ser pensadas separadamente.

Nicholson (2000) entende que a sociedade forma não apenas a personalidade e o comportamento do indivíduo, mas também as maneiras como o corpo aparece. Ela alega que o sexo permanece, em parte da teoria feminista, como aquilo que fica fora da cultura e da história, destinado a enquadrar a diferença entre feminino e masculino. Mas o próprio corpo é sempre visto através de uma interpretação social. Dessa forma, o sexo não seria uma descrição fixa do que alguém é, mas "uma das normas pelas quais o alguém simplesmente se

torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural" (BUTLER, 2000, p. 111).

> Um corpo não é apenas um corpo. É também o seu entorno. Mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos... enfim, é um sem limite de possibilidades sempre reinventadas e a serem descobertas (GOELLNER, 2013, p. 31).

A descrição acima nos parece bem clara no que diz respeito à perspectiva pós-estruturalista da materialidade corporal, uma vez que ela não é definida por semelhanças biológicas, mas por significados culturais e sociais que lhe são atribuídos. É nesse sentido que o corpo não pode ser pensado fora das normas regulatórias; é nesse sentido que a materialidade também é algo construído e é por isso que Butler chega ao ponto de afirmar que sexo é gênero, rejeitando a distinção entre os dois. Se essa afirmação, a princípio, soa estranha porque parece remeter o desconstrutivismo à premissa do determinismo biológico, Salih (2012) explica que, para Butler, o corpo é lócus de interpretações culturais, uma realidade material que já foi situada e definida em um contexto social (p. 105). Não existe corpo fora do gênero; a materialidade corporal está desde sempre submetida a "generificações" e não é possível separar as duas instâncias.

Butler mostra como a dualidade sexual, respaldada por discursos científicos, reafirma o caráter imutável do sexo, que, para ela, é também culturalmente construído. A concepção do corpo cultural e das ideias de homem (universal) e mulher (segundo sexo) como construções tensionam e desafiam essa noção de dualidade sexual fixa. Gênero, assim, não deve ser pensado como inscrição cultural de significado sobre um sexo dado; gênero designa o meio discursivo e cultural através do qual a natureza sexuada é produzida (BUTLER, 2008, p. 9). A autora defende a necessidade de reformulação do conceito de gênero, para que abarque as relações de poder que produzem efeito de uma noção de sexo pré-discursivo. Butler enxerga o gênero como a estilização reiterada de um corpo, conjunto de atos repetidos estabelecidos por um marco regulador rígido, que se cristaliza no tempo, produzindo a aparência de uma substância, algo natural. Ela acredita que é preciso desconstruir essa aparência substantiva do gênero em seus atos constitutivos, localizar e descrever esses atos dentro dos marcos compulsivos estabelecidos por forças diversas que regulam as normatizações de gênero.

As abordagens pós-estruturalistas ou desconstrutivistas, das quais Butler é um dos principais expoentes, teorizam o corpo como construto sociocultural e linguístico, efeito das relações de poder. Essa perspectiva privilegia os processos de construção de distinções biológicas, comportamentais ou psíquicas percebidas entre mulheres e homens, afastando-se de enfoques sobre papéis e funções de cada gênero, para voltar-se a instituições, símbolos, normas, conhecimentos, leis e políticas constituídos e atravessados por representações e pressupostos de feminino e masculino e que produzem e/ou ressignificam essas representações (MEYER, 2013, p. 18).

Judith Butler considera o gênero como um processo ou um devir – não um estado ontológico, algo predeterminado, que simplesmente somos. A identidade de gênero é tomada como uma sequência de atos, sem que exista, no entanto, um ator prévio que pratique esses atos: a construção do sujeito se dá exatamente durante tais atos, os quais, por sua vez, não constituem práticas pontuais, mas permeiam toda a nossa vida. Referimo-nos ao conceito butleriano da *performatividade*, um aspecto do discurso que tem o poder de produzir o que nomeia. Ou seja: a linguagem não nomeia simplesmente um corpo preexistente; no ato de nomeação, a linguagem constitui o corpo (SALIH, 2012, p. 119).

> O corpo é também o que dele se diz (...). A linguagem não apenas reflete o que existe. Ela própria cria o existente e, com relação ao corpo, a linguagem tem o poder de nomeá-lo, classificá-lo, definir-lhe normalidades e anormalidades, instituir, por exemplo, o que é considerado um corpo belo, jovem e saudável (GOELLNER, 2013, p. 31).

Cumpre notar a distinção entre performance e performatividade. A primeira pressupõe a existência anterior de um sujeito, que a possa colocar em prática, enquanto a segunda não o faz, pois nela o sujeito se constitui através dos atos performativos. “Não significa que não haja sujeito, mas que o sujeito não está exatamente onde esperaríamos encontrá-lo (nem atrás nem antes de seus feitos)” (SALIH, 2102, p. 66). De acordo com essa visão, seria um equívoco pensarmos em identidade de gênero como algo que produz as expressões de gênero. As expressões não resultam da identidade nem dela são produto; é a identidade que se constitui performativamente a partir das expressões (BUTLER, 2008, p. 25).

A performatividade não se refere a atos praticados exclusivamente pelo próprio sujeito. Butler insiste, igualmente, na nomeação como forma de interpelação e exemplifica isso com a frase “é menina!”, proferida quando se descobre o sexo do bebê, ainda durante a gestação, e a série

de implicações que essa descoberta acarreta para a pessoa que ainda nem nasceu[21]. Nesse processo, a nomeação seria o estabelecimento de uma fronteira (ao identificar e distinguir o sujeito) e, simultaneamente, a repetição de uma norma. Adaptando a frase clássica de Beauvoir, Butler afirma: não se nasce mulher, se é chamada de mulher (SALIH, 2012, p. 109).

Apesar das práticas reiteradas que reforçam as normas regulatórias, Butler atesta o caráter fluido do gênero, sua permanente construção, incoerência, inconsistência e interseção com identidades raciais, étnicas, de classe, entre outras. Ela aponta falhas no sistema normativo, brechas que permitem a emergência de elementos que desestabilizam esse ciclo. Descontinuidades de gênero, em que gênero não deriva de sexo e desejo e sexualidade não seguem o gênero, são, segundo a autora, ocultadas por construções de gênero que buscam sempre a coerência. Essa substância unificada que caracteriza os gêneros preestabelecidos é produzida por atos e gestos performativos: a essência ou identidade que supostamente expressam são construções criadas e mantidas por signos corporais e outros meios. Louro enxerga múltiplas identidades sociais que podem ser provisoriamente atraentes e, depois, parecerem descartáveis: "somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes" (2000, p. 8).

> Na constituição de mulheres e homens, ainda que nem sempre de forma evidente e consciente, há um investimento continuado e produtivo dos próprios sujeitos na determinação de suas formas de ser ou "jeitos de viver" sua sexualidade e seu gênero. A despeito de todas as oscilações, contradições e fragilidades que marcam esse investimento cultural, a sociedade busca, intencionalmente, através de múltiplas estratégias e táticas, "fixar" uma identidade masculina ou feminina "normal" e duradoura (idem, p. 19).

Uma das caraterísticas desse sistema regulatório, aparentemente contraditória, é justamente a sustentação do abjeto, útil na medida em que se opõe à norma e, sob essa ótica, delimita o que não deveria ser feito. Dessa forma, a homossexualidade não é eliminada, mas sustentada pelas estruturas que a proíbem, já que a heterossexualidade requer a homossexualidade para constituir sua coerência, se contrabalançar e confirmar seus limites (SALIH, 2012, p. 132). Louro (2013) lembra que a diferença sempre constitui uma relação, uma atribuição feita a partir de determinado lugar, em oposição ou comparação a outro(s). Aquilo que é representado como diferente é, na verdade, indispensável tanto para a definição quanto para a continuidade da afirmação da identidade central, pois indica o que ela não é ou não pode ser.

[21] Da mesma forma, poderíamos considerar que a exclamação "é menino!" traz consigo outra carga de implicações para a criança, estabelecendo, desde aquele momento, normatizações de gênero sobre o sujeito.

Daí a importância de se refletir sobre relações entre sujeitos e grupos, analisar conflitos, disputas e jogos de poder historicamente implicados nesses processos (LOURO, 2013, p. 50) e levados a efeito cotidianamente em várias instâncias pedagógicas: escola, mídia, artes etc. A noção de educativo, assim, excede os limites familiares e escolares e passa a considerar um complexo de forças e processos – inclusive meios de comunicação, brinquedos, literatura, cinema, *música* – que envolvem estratégias de naturalização as quais precisam ser apontadas e problematizadas, afinal é por meio desse processo que os indivíduos são transformados em – e aprendem a se reconhecer como – mulheres e homens (MEYER, 2013, p. 19).

As abordagens desconstrutivistas descritas nos últimos parágrafos contrapõem-se às primeiras formulações de gênero por várias razões: apresentam a ideia de fluidez em vez da fixidez parcial do gênero, ancorado em bases biológicas; trazem a noção de múltiplas configurações, nas quais o poder opera de maneira difusa, em oposição à ideia de dominação/subordinação universal das mulheres; defendem a interseção entre variadas diferenças e desigualdades e, não, a redução da diferença sexual como diferença entre mulher e homem (PISCITELLI, 2002, p. 16).

Esse panorama contribuiu para a abertura de linhas de pesquisas antes negligenciadas, sobre, por exemplo, masculinidade e estudos *queer*. A rejeição da premissa de uma essencialidade feminina e a abertura a se estudarem diferenças entre as mulheres, como as negras ou de países subdesenvolvidos/em desenvolvimento, são reconhecidas contribuições das abordagens pós-modernas. O desconstrutivismo não considera o outro como exótico, por isso inclui interseções diversas nas discussões – raça, classe etc. –, o que possibilita colocar as diferenças em destaque. Esses estudos podem auxiliar, portanto, a superação de problemas apontados nos pressupostos teóricos do feminismo (idem, p. 17-18). Mas Piscitelli comenta que, entre algumas discussões feministas, as formulações desconstrutivistas têm recebido críticas negativas. Segundo ela, algumas feministas alegariam que a total desessencialização do conceito mulher esvazia as reivindicações políticas por desconsiderar a categoria tomada como ponto de partida do feminismo.

> A teoria feminista – entendida como a reavaliação da teoria e a prática social desde o ponto de vista das mulheres –, assim como a política feminista – voltada para a transformação da experiência vivida das mulheres na cultura contemporânea –, perfeitamente coerentes com uma perspectiva que pensa na cultura como construída sobre a base de supremacia masculina e o controle das mulheres (o patriarcado), têm suas raízes num conceito – mulher – que agora parece ser preciso desessencializar em todos os aspectos. Mas a desconstrução – que pode desconstruir *ad infinitum* –, ao não oferecer alternativas "positivas", dificultaria acionar um movimento. Além de dissolver o sujeito político "mulheres", as perspectivas desconstrutivistas também

> são acusadas de restabelecerem distâncias entre a reflexão teórica e o movimento político (PISCITELLI, 2002, p. 18).

Piscitelli (2002) delineia o trajeto de utilização dos termos mulher e gênero ao longo da história do pensamento feminista e afirma que, entre as/os acadêmicas/os que dialogam com as discussões feministas, o conceito de gênero foi bem aceito por representar um avanço significativo em relação às possibilidades analíticas oferecidas pela categoria mulher – que, segundo a autora, passou a ser rejeitada por uma geração que parece associar o binômio feminismo/mulher a enfoques ultrapassados. Importante para demarcar o sujeito de quem tratava o feminismo, a categoria mulher tem raízes na ideia do feminismo radical de que, para além de questões de raça e classe, as mulheres são oprimidas pelo fato de serem mulheres (idem, p. 4). Essa ideia foi útil para fins políticos, para desenvolver o conceito de feminismo, diferenciando-o de outras reivindicações de grupos minoritários. O reconhecimento político das mulheres como coletividade ancora-se na ideia de que o que as une ultrapassa o que as diferencia, tomando assim o corpo da mulher como condição para a opressão patriarcal. Esses critérios foram fundamentais para criar a noção de mulheres como grupo articulado, capaz de propor reivindicações.

Rejeitando a necessidade de um sentido definido do termo, Nicholson defende "mulher" como palavra cujo significado não é encontrado através de uma característica específica, mas da elaboração de uma complexa rede de características. Algumas delas exerceriam papel dominante dentro dessa rede por longos períodos de tempo e em determinados contextos, o que não implica uma universalização. "Abandonar a ideia de que se pode definir claramente apenas um sentido para 'mulher' não significa que ela não tem sentido" (NICHOLSON, 2000, p. 27). Tal formulação leva em conta a historicidade, isto é, pensa as mulheres em contextos específicos, evitando generalizações. A utilidade da proposta residiria no fato de não refutar a possibilidade de haver padrões, através de grandes períodos da história.

Muitas autoras explicam que o feminismo pós-estruturalista não nega a materialidade dos corpos, não desconstrói os sujeitos de forma a torná-los seres abstratos e politicamente vazios. Butler rebate as críticas reducionistas, que a acusam de considerar tudo discursivamente construído, afirmando que desconstruir significa admitir e analisar operações de exclusão, de rasura, de abjeção, e seu retorno, presentes na construção discursiva do sujeito. Assim, desconstruir não é o mesmo que destruir; envolve uma investigação aprofundada dos processos de construção e suas implicações (SALIH, 2012).

Essa vertente do pensamento feminista busca transferir o foco das análises do corpo em si para os processos e relações que permitem que a biologia funcione como causa de diferenciações e valorações. Não toma, portanto, a materialidade como definidora do que seja um corpo, nem a biologia como definidora de valores atribuídos aos diferentes corpos. Isso não significa negar a materialidade dos sujeitos, desprezar seus corpos, nem negar o conjunto de códigos, representações e práticas discursivas empregado para sinalizar a identidade. São os discursos, códigos e representações que atribuem significado aos corpos e às identidades (MEYER, 2013; GOELLNER, 2013; LOURO, 2013).

Elisabeth Badinter (2005) faz uma leitura sobre alguns posicionamentos feministas do início do século XXI e alerta que, ao recusar a desconstrução do gênero, corre-se o perigoso risco de retornar à biologia e à essencialidade, retrocedendo décadas de feminismo.

> Ao por fim à onipotência dos estereótipos sexuais, abriu-se caminho para o jogo das possibilidades. Não se trata, como houve quem afirmasse, da instauração do triste império do unissexual. A indiferenciação dos papéis não equivale à das identidades. Ao contrário, é condição da multiplicidade delas e de nossa liberdade. (...) os estereótipos de outrora, pudicamente chamados de "nossos referenciais", nos enclausuravam mas também nos tranquilizavam. Hoje em dia sua destruição perturba um bom número de pessoas. Muitos homens veem nela a razão da queda de seu império e fazem as mulheres pagar por isso. Muitas destas sentem-se tentadas a retrucar mediante a instauração de uma nova ordem moral, que pressupõe o restabelecimento das fronteiras. É essa a armadilha em que não devemos cair, sob pena de perdermos nossa liberdade, refrearmos o avanço para a igualdade e reatarmos os laços com o separatismo (BADINTER, 2005, p. 172).

Buscaremos, ao longo desta análise, adotar uma perspectiva política, no sentido de investigar as relações de poder entre os gêneros, tanto no conteúdo das obras musicais quanto no contexto de produção e circulação do repertório musical aqui abordado. O objetivo, em última instância, é perceber as condições das mulheres nesse universo. Várias ideias do chamado desconstrutivismo nos serão úteis, como a noção de fluidez da identidade de gênero, que nos permitirá observar possíveis fissuras nas normatizações binárias, apresentadas pelo corpus analítico.

Butler, se não refuta a existência da matéria, insiste que ela só pode ser apreendida e fazer sentido a partir do discurso, que é sempre constitutivo, interpelativo, performativo (SALIH, 2012, p. 113). Embora saibamos que esse discurso não está restrito ao que é exclusivamente verbal – podendo englobar elementos visuais e sonoros, por exemplo, para tomarmos aspectos que interessam à nossa análise –, sugerimos uma maior ampliação dessa noção de discurso e um aprofundamento quanto os aspectos estéticos das identidades. Nosso objeto empírico, a música, precisa ser investigada também nos seus contextos de circulação e aspectos

imagéticos, se quisermos nos debruçar sobre a produção de sentido de determinada obra musical.

Parece claro, após as discussões dos dois últimos tópicos, que a necessidade de incluir a reflexão sobre gênero não se restringe a trabalhos que, como o nosso, se dispõem a investigar, especificamente, relações de gênero em determinado objeto. Essa necessidade abarca qualquer trabalho em que se estude o conceito de identidade. Não parece possível omitir, de uma pesquisa que investigue identidades, as contribuições das perspectivas feministas que permitem trabalhar, entre outros aspectos que vimos, relações de poder, alteridade e performatividade. São autoras e pensamentos importantes, que não podem mais, a nosso ver, ser deixadas/os de lado nesse tipo de discussão. Da mesma forma, a investigação sobre identidade deve considerar, além do gênero, outros fatores como raça/etnia, classe, geração, enfim, uma série de elementos, muitas vezes negligenciados, mas que estão diretamente implicados nos processos de construção e afirmação de identidade. A própria noção de identidade como operador analítico, para amplificar o percurso da análise, precisa ser fundamentada de forma a inter-relacionar esses fatores.

1.4 Gênero: categoria analítica para a pesquisa em música

Assim como qualquer área de produção intelectual, a música é um campo que deve ser observado criticamente também sob o viés das relações de gênero. No famoso ensaio "Gênero: categoria útil para análise histórica", de 1989, Joan Scott propõe uma análise pautada pelos diversos pensamentos acerca das desigualdades de gênero, em diferentes momentos históricos, defendendo o gênero como categoria analítica. Inspirada por aquela autora, esta pesquisa defende tal aplicação para a análise da música popular massiva. Compreendemos que, como um artefato cultural poderoso e muito presente nas sociedades urbanas atualmente, a música deve ser analisada sob uma perspectiva de gênero, a fim de que se atente para as relações entre mulheres e homens nesse universo que permeia diariamente a vida dos indivíduos na alta modernidade.

Com o intuito de pensar um caminho que pudesse ser trilhado, no sentido de investigar as representações de gênero num produto musical, e tendo em vista as discussões apresentadas ao longo deste capítulo, propomos uma série de questões que podem ser colocadas a qualquer obra fonográfica da música popular a fim de se identificarem as identidades de gênero ali

inscritas. É um exercício metodológico, elaborado na tentativa de que possa nortear esse tipo de análise.

- A que gênero musical a música está associada? Como se dão as relações de gênero nessa vertente musical, geralmente?

O gênero musical delimita uma parcela importante dos processos de produção de sentido da comunicação e cultura contemporâneas, embora raramente nos demos conta dessa arrumação e das taxonomias que permeiam produção e consumo cultural (JANOTTI JR., 2003, p. 31). Em qualquer análise de produtos musicais, é essencial estar atento às implicações de gênero musical, pois elas podem levantar questões relevantes sobre juízos de valor, distinções e especificidades daquela vertente estilística. Numa perspectiva que investigue as relações de gênero, é interessante situar o produto analisado num dado gênero musical e observar as formas como tais relações são frequentemente retratadas nesse repertório. O comum da palavra "gênero", para os dois significados utilizados nesta pesquisa, não parece totalmente aleatório, já que os gêneros musicais possuem determinados endereçamentos de gênero e identidade.

- Qual é o contexto de circulação da música? Em que ambientes ela circula, com quais públicos ela dialoga mais frequentemente?

Esta questão está relacionada à anterior, na medida em que a contextualização do próprio gênero musical pode dar pistas quanto às representações de gênero de determinado repertório. Essa classificação pode indicar os espaços em que uma produção musical circula e a que públicos ela está prioritariamente endereçada. Dessa forma, é possível inferir as/os ouvintes afetadas/os pelo repertório analisado e explorar fatores como idade, região e classe social, articulando-os às representações de gênero presentes na música. Não estamos interessados nas generalizações que isso pode implicar, até porque buscamos também o contraditório, o que foge às normatizações. Localizar possíveis endereçamentos prioritários também pode ser útil nesse ponto, pois torna mais evidentes elementos que promovam desvios em relação ao sentido principal.

- Quem compôs a música? Em que contexto de produção ela foi gerada?

Identificar a/o responsável pela composição da música é importante pois permite saber quem está por trás daquela expressão. Apesar disso, acreditamos que a/o intérprete imprime sua assinatura na canção, podendo promover uma ressignificação do sentido original. O contexto

de produção diz respeito às condições em que a obra foi criada – pensada para o carnaval, encomendada para uma cantora/cantor específico, etc. –, o que nem sempre é possível saber.

- Quem canta a música? Em que voz ela se materializa?

A voz na qual a composição adquire materialidade indica quem se apropriou daquela expressão e pode fornecer informações sobre a relação entre obra e postura artística da/o intérprete. Esse aspecto da análise também deve contemplar o uso da voz, as escolhas aplicadas à referida interpretação e o que elas dizem sobre as representações de gênero na música, em seus aspectos dialógicos, tensivos e contraditórios.

- O eu-lírico apresenta alguma identificação de gênero explícita? Como ela se mostra?

Independentemente do gênero da/o intérprete, é interessante buscar a identidade de gênero assumida na performance da canção. Elementos como a letra e o uso da voz podem anunciar essa performatização. Lembramos que não é raro, na música popular, cantores homens interpretarem músicas com identidade feminina e vice-versa. Cabe à pesquisa localizar essas possibilidades, a fim de trabalhar eventuais ranhuras propostas pelo objeto às normatizações de gênero. Se admitirmos que o eu-lírico não está preso a uma dicotomia feminino/masculino ou mulher/homem, ele poderá se mostrar, muitas vezes, dinâmico e complexo o suficiente para articular identidades que vão além desses binarismos.

- A quem o eu-lírico se dirige? Ele identifica o interlocutor?

Para uma compreensão das relações de gênero representadas no produto musical, cumpre buscar a/o interlocutora/interlocutor daquele enunciado, para verificar a quem o eu-lírico se dirige. Tal identificação é importante para apontar os sujeitos envolvidos nas circunstâncias descritas pelo objeto analisado, mas, em alguns casos, isso pode não estar explicitamente demarcado na canção. Na medida em que o discurso só pode ser construído como interpelação do outro, o eu-lírico precisa ser estudado a partir desse pressuposto da interpelação, isto é, do endereçamento.

- Como se dá essa interpelação? Qual é a postura assumida?

A interpelação do eu-lírico à/ao interlocutora/interlocutor deve ser observada quanto ao conteúdo e à forma. Não basta investigar o que é dito – cantado –, mas também como o é. Assim, além da letra, do texto verbal da canção, é necessário analisar a sonoridade empregada. Caso seja possível, uma observação da performance visual também pode ser útil.

Se o produto musical não apresentar uma interpelação direta ou não indicar precisamente o objeto de interlocução, a análise pode se restringir à autorreflexividade, ou seja, aos elementos oferecidos pela performance para a construção da identidade ou noção de si do eu-lírico.

- Essa obra dialoga diretamente com alguma(s) outra(s) música(s) do repertório popular? Como?

Outra questão que pode trazer reflexões enriquecedoras à análise é a interlocução entre o objeto e outras obras musicais, seja na sonoridade ou na letra. Será interessante explorar a relação entre as duas (ou mais) produções, as/os artistas, possíveis influências e afinidades e/ou tensões que se instauram, sob a perspectiva de gênero, além de identificar a natureza da referência: indireta (interdiscursividade) ou direta (intertextualidade)[22].

- Em que medida os aspectos da música reiteram ou deslocam normatizações de gênero praticadas tanto dentro daquele gênero musical específico quanto no contexto social mais amplo?

Após se deter à investigação dos aspectos relacionados nas questões anteriores, é provável que a pesquisa esteja apta a avaliar reiterações e/ou deslocamentos apresentados pelo objeto quanto às normatizações de gênero. Assim, pode ser interessante pontuar esses aspectos em relação ao que frequentemente é realizado dentro do gênero musical ao qual a obra está associada, bem como num sentido mais amplo, tomando como referencial as relações de gênero instauradas nas sociedades contemporâneas.

Embora essas perguntas não esgotem a investigação acerca das representações de gênero em obras musicais, acreditamos que traçam um percurso que pode auxiliar tal análise. Tentaremos adotar esses direcionamentos no nosso exercício analítico, quando nos debruçarmos sobre o conteúdo das músicas. Reconhecemos, todavia, que as limitações desta pesquisa não nos permitem responder a todas essas questões, para cada um dos fonogramas que compõem o corpus. Assim, a análise será norteada por esses questionamentos, e procuraremos atentar para os aspectos que eles levantam, sem que se destaquem todos eles.

[22] Fiorin (2008) aponta dois tipos de dialogismos. O primeiro é a interdiscursividade que, embora não seja exibida no fio do discurso, faz parte da constituição de todo enunciado, já que não há objeto que não seja cercado e embebido em discurso. Assim, qualquer palavra emitida, verbal ou escrita, é perpassada por outras palavras e vozes que fazem parte do processo de elaboração desse discurso. O outro dialogismo, aquele que se mostra no texto, quando diferentes vozes são incorporadas no interior do discurso, é chamado intertextualidade. É o caso de recursos como citações e paródias, em que fica clara no enunciado a referência a outro texto. Dessa forma, interdiscursividade inclui qualquer relação dialógica entre enunciados; e intertextualidade restringe-se aos "casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro" (FIORIN, 2008, p. 181).

Antes de ser um engessamento, o modelo analítico deve ser flexível o bastante para rearrumar-se a partir das análises, e profundo o suficiente para que sirva, de fato, como mapa para o trajeto previsto.

Todo trabalho analítico é pautado por opções que irão enfatizar, dar proeminência às direções apontadas pela pesquisa. Nesse sentido, esperamos mostrar como o gênero vem sendo, de certa forma, obliterado das análises das produções musicais, apesar de ser elemento essencial para se refletir sobre as articulações identitárias no campo da música e dos produtos culturais em sentido amplo. Mas é preciso assumir que, como qualquer outra, esta pesquisa tem uma proposta que conduz a discussão por certos caminhos (neste caso as identidades de gênero, sendo a noção de identidade o principal operador analítico da dissertação), em detrimento de outros que também seriam possíveis (como a qualidade estética das músicas). Há, de fato, uma parcialidade, mesmo porque a pesquisa não pode dar conta de tudo o que o objeto suscita; é necessário abrir mão de alguns aspectos, na tentativa de contemplar a discussão principal a que se propõe o trabalho.

A metodologia acima constitui, está claro, um caminho proposto para a análise de produtos musicais. Acreditamos, porém, que, para uma compreensão aprofundada das relações de gênero no universo musical, é fundamental voltar-se também para as condições externas ao conteúdo das obras. É preciso atentar para a participação das mulheres nesse universo, que está conectada à presença delas no mercado de trabalho e na sociedade como um todo. No intuito de abranger também essa dimensão das relações de gênero, vamos nos deter, no capítulo seguinte, à análise de dados sobre as músicas mais executadas em rádios no Brasil.

2 UMA VISIBILIDADE RELATIVA

Neste capítulo, apresentaremos alguns dados a respeito da participação das mulheres no universo de análise desta pesquisa: as músicas mais executadas nas rádios brasileiras, entre 2005 e 2012. O interesse em explorar nosso objeto também sob este viés segue duas direções. A primeira refere-se à intenção de expandir a pesquisa sobre as relações de gênero na música popular para além do conteúdo das obras musicais. Observaremos, assim, no repertório analisado, o espaço ocupado pelas mulheres, os gêneros musicais em que elas apresentam maior expressividade, as regiões do país em que as vozes femininas são mais propagadas via rádio, entre outros aspectos. A segunda razão para incluir essa perspectiva neste trabalho é o desejo de oferecer uma contextualização e uma leitura do objeto empírico, que permitam uma compreensão aprofundada sobre esse universo, antes de avançarmos para a análise qualitativa. Antes, porém, abrimos um espaço para inserir uma breve discussão acerca do rádio e do Ecad, elementos centrais na construção do corpus analítico.

2.1 Universo de análise: rádio e Ecad

Sabemos que, enquanto meio de difusão de música e apontador de tendências, o rádio perdeu força nos últimos anos. A principal responsável por isso é a intensa propagação do formato mp3, que colocou à disposição dos usuários uma quantidade imensurável de canções, a poucos cliques de distância. Capaz de montar e gerenciar com facilidade seu próprio *setlist* e, em algumas plataformas na internet, sua própria rádio, o ouvinte de certa forma emancipou-se. Sabemos também, contudo, que a história dos meios de comunicação de massa nos ensina a evitar um olhar que encare de forma substitutiva os avanços tecnológicos. A internet não extinguiu o rádio, como a televisão não o fez, e como o CD não extinguiu os discos de vinil, entre tantos outros exemplos que desafiaram muitas previsões. É certo que, em todos esses casos, os veículos e aparatos "ameaçados de extinção" sofrem abalos, perdem mercado e são obrigados a se reconfigurar, mas isso não significa necessariamente seu fim. Para ilustrar esse fenômeno podemos citar o reaquecimento da produção e da venda de vinis, observado nos últimos anos, e o fato de que muitas emissoras de rádio transmitem sua programação via internet, ampliando assim seu alcance para muito além da frequência do *dial*.

O rádio é um dos principais meios de difusão musical que, a partir da década de 1920, contribuiu para afastar cada vez mais a/o ouvinte de um tipo de escuta que pressupunha o aprendizado de instrumentos. Ao lado do consumo de discos, o rádio configurou-se como um

dos mais significativos ambientes formadores de ouvintes, até pelo menos a década de 1990, quando as tecnologias digitais diminuíram o impacto de sua influência na formação da cultura musical. Fernando Iazzetta (2012) afirma que, além da poderosa indústria fonográfica, em torno do rádio criou-se toda uma complexa cultura fonográfica, que tem balizado a produção musical no último século: "É por meio dessa cultura que se decidem valores de mercado para artistas, se delineiam nichos e gêneros musicais e se desenham modismos determinando o que está dentro e o que está fora do circuito de consumo" (p. 14).

A pesquisadora Nair Prata (2007) aponta que foi a partir da chegada da TV, na década de 1950, que o rádio viu-se obrigado a desenvolver uma linguagem própria. Com a redução do faturamento, investia-se menos em produção, equipamento e pessoal. As participações de estrelas em programas de auditório e novelas – formatos que migraram para a televisão – foram substituídas pela reprodução de músicas em discos e fitas gravados. Cresceram os serviços de utilidade pública, no sentido de atender às necessidades regionais e gradualmente instaurou-se a especialização das emissoras, cada uma direcionada a um público específico (PRATA, 2007, p. 4). A autora defende que, no panorama atual, um modelo convergente parece estar em fase de construção. É o modelo de rádio multimídia ou webradio, integrado à internet, com elementos antigos se reconfigurando, em busca de um enquadramento num modo novo de se fazer rádio, no qual se integram serviços sonoros, visuais e escritos (Idem, p. 9). Outro formato, porém, tem igualmente se difundido nesse momento de transição entre o modelo hertziano e o digital via web: o modo hertziano com presença na internet.

> Com o advento da web, empresas em geral começaram a colocar suas páginas na internet para uma interface com o consumidor. O rádio viveu o mesmo processo e muitas emissoras passaram a ter um site na rede, com informações sobre a empresa e os locutores, letras de músicas, tabela de anúncios publicitários, etc. Aos poucos, as rádios também passaram a ofertar a transmissão *online*, isto é, um único produto midiático podendo ser acessado simultaneamente no aparelho de rádio e no computador (PRATA, 2007, p.10).

Segundo Ferrareto e Kischinhevsky (2010), no processo de transformação dos meios "interagem necessidades percebidas, pressões políticas e concorrenciais, além de inovações sociais e tecnológicas" (p. 175), o que conduz aos princípios de coexistência com o novo e metamorfose. Os autores afirmam que, no passado, o rádio adaptou-se à televisão promovendo a segmentação do conteúdo, a alteração do horário nobre (da noite para a manhã) e a mobilidade do receptor, proporcionada pelo advento do transistor. Nos dias atuais, o rádio usa a web como fonte de conteúdo e suporte de transmissão (idem, ibidem).

Portanto, antes de vaticinar o fim do rádio, acreditamos em sua capacidade de reformulação, adaptação e apropriação de ferramentas que a própria internet pode oferecer. Se expomos aqui esse fenômeno é para lembrar a complexidade do processo de desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação, que nem sempre se resume à evolução no sentido substitutivo. É importante salientar, todavia, que o consumo de rádio via internet não foi levado em consideração nesta análise. Os levantamentos utilizados por este trabalho estão restritos à audição do rádio no modelo tradicional, hertziano.

No que se refere à circulação de música, existem outros repertórios de sucesso que não passam necessariamente por esse meio de comunicação. São, sobremaneira, aqueles que circulam com maior intensidade entre cenas musicais, movimentações mais localizadas, geralmente em torno de gêneros musicais específicos. Há também a enorme quantidade de circulação de música por vias ilegais (*downloads* não autorizados, vendas de discos piratas, etc), o que parece impossível de controlar ou contabilizar. Tudo leva a concordar que o rádio não tem mais tanta força, mas não dá para descartar o fato de que, entre as músicas de maior circulação, estão presentes aquelas bastante executadas nas emissoras radiofônicas, até porque esse repertório, em geral, acompanha os maiores sucessos da televisão e da internet. Consideramos então o rádio como um veículo que ainda desempenha um papel importante na circulação da música popular, embora tenha passado a dividir esse espaço com outros meios de comunicação e formatos tecnológicos.

É fundamental frisar essa relação cada vez mais intensa do rádio com outras formas de circulação de música, a fim de que não tomemos o repertório radiofônico aqui analisado como algo dado, puro e, sim, consideremos as interferências, disputas envolvidas na programação musical e, consequentemente, na construção dos números que apresentaremos a seguir[23]. O repertório veiculado nas emissoras, longe de se constituir num território estável, é resultante de uma série de negociações, entre agentes diversos. Podemos questionar, a fim de compreender como se compõe a programação radiofônica: que forças operam para que se escute o que toca no rádio? Talvez a resposta mais imediata seja: o "jabá", prática bastante associada às grandes gravadoras, que pagariam pela execução de músicas de suas/seus artistas contratados.

[23] Consideramos importante ressaltar a dificuldade em encontrar bibliografia referente ao rádio como veiculador de música, no Brasil. A maioria das pesquisas estuda o radiojornalismo ou as novas formas de se fazer rádio a partir do advento da internet. Quando tratam da associação entre rádio e música popular, os trabalhos, em geral, fazem-no sob uma perspectiva histórica, que não abrange os modos de produção atuais. Essa escassez também foi sentida por Kischinhevsky, para quem faltam estudos, no Brasil, acerca dos processos de tomada de decisões que levam à construção da programação de uma rádio musical (2011b, p. 253).

> No pequeno estúdio de uma emissora musical jovem, o estudante de Comunicação pergunta ao locutor que ciceroneava os visitantes sobre o processo de escolha da programação. O comunicador ensaia um rodeio: diz que cada sugestão de ouvinte é enviada ao departamento responsável e considerada, de acordo com as características do público-alvo da rádio. Mas, logo, vem a resposta mais honesta – e desconcertante: "Claro, o grosso da programação é *trabalhada* pelas gravadoras, que têm verbas de promoção para isso. É aquilo que antigamente se chamava de jabá e que hoje é oficial, tem até nota fiscal" (KISCHINHEVSKY, 2011b, p. 248. Grifo do autor).

> [...] hoje chegam 30 artistas novos por dia na rádio. Por que eu vou tocar? Eu seleciono dez, mas não tenho espaço para tocar os dez. Aí eu vou nas gravadoras e para aquela que me dá alguma vantagem eu dou preferência. [...] Se você tem um produto novo, você paga pra lançar. Era isso o que eu fazia. Eu tocava, mas queria alguma coisa. Promoção, dinheiro. Ah, bota aí 100 mil reais de anúncio na rádio. Me dá um carro pra sortear para o ouvinte. Mas hoje não tem mais isso. As gravadoras não têm mais dinheiro. O que pode existir é o empresário fazer acordo. Ah, toca aí meu artista e eu te dou três shows. Ou uma porcentagem da venda dos discos (NEGREIROS, 2006 *apud* MONTEIRO, 2010, p. 6).

Os depoimentos reproduzidos acima explicitam o processo de montagem do repertório executado nas rádios. O primeiro trecho é a descrição de uma visita de estudantes de Comunicação, acompanhada pelo autor, a uma emissora de rádio; o segundo é parte de uma entrevista de Tutinha Amaral, que comanda o grupo Jovem Pan, à revista Playboy, em 2006. Em ambos os casos, assume-se que a programação veiculada está intimamente ligada ao pagamento das gravadoras, que chegam a investir, nessa prática, 60% da verba de promoção. Sob a perspectiva das rádios, o jabá representa 20% do faturamento total das emissoras (KISCHINHEVSKY, 2011b, p. 251). A receita delas, portanto, também depende dos anunciantes, mas a programação musical parece ser maciçamente pautada por parâmetros econômicos, financiada pelas gravadoras e permitindo, assim, poucas brechas para artistas que não dispõem de grandes estruturas de divulgação.

> Emissoras de rádio que operam em frequência modulada [FM] são, essencialmente, emissoras que veiculam música. Nestes casos, a música é, ao mesmo tempo, conteúdo dos programas e fonte de renda. Dito de outra maneira: a programação das emissoras se estrutura a partir de músicas, mas estas também fazem parte da obtenção de lucro, ao lado dos patrocínios (MONTEIRO, 2010, p. 1).

Parece então que nem é preciso colocar a pergunta no plural: o jabá é *a grande força* que opera na construção do repertório das rádios[24]. Não devemos desconsiderar, contudo, outro fator cada vez mais preponderante para esse veículo: a relação com os demais meios de circulação de música. Esse segundo fenômeno, ao contrário do que pode parecer, não está

[24] A intensa – e até institucionalizada, como vimos – prática do jabá pode conduzir a um questionamento acerca da fidedignidade dos *rankings* do Ecad, utilizados para esta pesquisa. Ressaltamos que este trabalho, embora julgue importante mencionar esse fenômeno e destacar os vetores que imperam na elaboração da programação das rádios, não se refere primordialmente ao que levou as canções a serem executadas e, sim, ao conteúdo das músicas executadas.

desvinculado da indústria fonográfica, já que a promoção no rádio é *uma* das estratégias de divulgação empreendidas pelas gravadoras, ou seja, apenas um dos vários ambientes em que a música será explorada. Na maioria das vezes, a música de trabalho de um artista é a mesma "que ele vai apresentar nos programas de TV, que vai entrar para a trilha sonora de determinada novela e que vai ser utilizada para abrir ou encerrar determinado show" (MONTEIRO, 2010, p. 4).

A relação entre o repertório do rádio e das novelas pode ser confirmada a partir do nosso corpus analítico, em que 25 das 62 músicas foram trilhas sonoras de seriados ficcionais televisivos. A indústria fonográfica e a indústria da ficção brasileira para TV atuam de forma coordenada desde a década de 1970, o que acarreta um enorme potencial de penetração simbólica dessa associação na sociedade, pois uma canção ou novela tem mais capacidade de interagir, comunicar e tensionar valores e sentimentos compartilhados, quanto maior for seu alcance e popularidade (TROTTA, 2010).

Temos, portanto, dois fatores principais para a composição da programação musical do rádio: a articulação das gravadoras, através do pagamento direto para a execução dos fonogramas que querem divulgar, e a relação com outros repertórios. As duas estão ligadas, sobretudo porque a influência das gravadoras também se dá fora do ambiente radiofônico, na TV e internet, por exemplo. Esses meios também integram a rede de divulgação da música popular, cujos componentes estão interconectados e influenciam-se de forma mútua. Talvez seja esta uma das razões pelas quais o rádio permanece ocupando posição central na circulação de música: ele não se isolou, atua em conjunto com outros veículos.

Monteiro cita quatro critérios que influenciam a escolha dos lançamentos que vão compor o repertório da emissora: a reputação da/o artista, o sucesso anterior, a adaptação da música ao formato da emissora e a intuição. "Já que os artistas renomados têm mais fãs que os novos, é comercialmente mais seguro tocar repetidamente suas gravações e evitar tocar novos artistas, até o momento em que se tornem cantores ou grupos de sucesso, um processo que cria uma situação de efeito circular" (SHUKER, 1999 *apud* MONTEIRO, 2010, p. 6).

Eventualmente, é possível que uma/um artista consiga romper o bloqueio e se destacar nesse circuito, sem estar vinculada/o a uma grande gravadora. Em geral, esse fenômeno se inicia na internet, que permite formas de divulgação gratuitas. Uma vez estourado na internet, um hit toma as ruas, as festas, é incorporado aos shows de artistas famosas/os e, finalmente, pode

chegar ao rádio e à TV, impulsionado pelo sucesso conquistado sem o financiamento da indústria fonográfica. Trata-se do percurso inverso: o produto cai no gosto popular e, a partir daí, abrem-se os caminhos para que ocupe espaços nos meios tradicionais de divulgação. Não deixa de ser, em parte, um método cômodo para a própria indústria fonográfica que, ao final, pode acrescentar ao seu *casting* um nome já avalizado pelo grande público. Isso ajuda a evitar os riscos sempre presentes de se investir em novas/os artistas, que podem fazer sucesso ou não.

A indústria, porém, parece nutrir uma certeza de que aquilo que toca no rádio vira sucesso de vendas. Isso confere às emissoras grande poder de negociação e capacidade para exigir, das gravadoras, cachês altos para executarem determinadas músicas durante certo prazo – três meses, em geral. Além disso, praticamente todas as promoções e brindes distribuídos nas rádios são pagos pelas gravadoras. Por um lado, as gravadoras se beneficiam ao influenciar a programação das rádios; "por outro, as rádios, conscientes do poder que têm, exigem vantagens crescentes, onerando os gastos com marketing e, consequentemente, os custos do produto final, o CD" (PRESTES FILHO *et al.*, 2005, *apud* KISCHINHEVSKY, 2011b, p. 251). Esse ciclo de produção, promoção e consumo, consolidado a partir da prevalência de programações musicais nas FMs, mobiliza empresas e profissionais de diversos ramos de atividade envolvidos na cadeia produtiva da música. O autor classifica essa prática como um "negócio amoral" que

> restringe a diversidade cultural na programação do rádio, impondo a milhões de ouvintes fonogramas que as gravadoras se encarregam de vender, seja na forma de CDs e DVDs, seja nos concertos ao vivo, sobre os quais detêm participação nas bilheterias, graças às novas modalidades de contratos que passaram a selar com os artistas nos últimos anos (KISCHINHEVSKY, 2011b, p. 251).

Ao analisar a programação das quatro principais rádios do segmento jovem em São Paulo, Kischinhevsky (idem) identificou, no primeiro semestre de 2010, uma coincidência extrema entre as músicas mais executadas – segundo ele, um "previsível coquetel de artistas dos gêneros pop, rap e rock, como Lady Gaga, Black Eyed Peas, Justin Bieber, Rihanna, Charlie Brown Jr., NXZero, Chris Brown, Beyoncé, Jay Z, 50 Cent e Mariah Carey, representados pelas mesmíssimas faixas, *trabalhadas* por suas gravadoras" (p. 252, grifo do autor).

Apesar do avanço das emissoras de rádio de cunho religioso, as FMs musicais têm dominado, nas capitais de São Paulo e Rio de Janeiro, as primeiras posições no *ranking* de audiência, com programação voltada a diversos gêneros musicais de apelo comercial, como sertanejo, pagode, pop, rap e rock (KISCHINHEVSKY, 2011b, p. 252-253). As principais redes de

programação majoritariamente musical e presença nacional, apontadas pelo autor, são Jovem Pan, Mix FM, Antena 1 e Oi FM. Ele explica que essas grandes redes têm forte poder de barganha junto à indústria fonográfica, mas dificilmente alcançam a liderança de audiência, em nível local: as líderes entre as FMs musicais, mesmo nos maiores centros urbanos, são controladas geralmente por empresas de médio porte.

A participação de grandes grupos empresariais tem crescido no Brasil, não obstante o poder das emissoras independentes em diversas localidades. Essas redes reduzem a competição, a diversidade, e instauram uma padronização, a partir de uma programação gerada pela cabeça de rede para várias afiliadas em diferentes regiões do país. A presença dessas empresas nas principais capitais e cidades do interior faz com que elas somem grandes audiências e, por isso, adquiram poder para negociar com as gravadoras. Em alguns casos, as rádios locais passam a integrar essas redes na busca por redução de custos, já que "as janelas de programação local muitas vezes não passam de 5% do total, sendo preenchidas quase que exclusivamente com anúncios pelas afiliadas. As listas de execução vêm prontas, diretamente da sede da rede, afetando de modo dramático a presença de conteúdo local no *dial*" (KISCHINHEVSKY, 2011b, p. 254).

Ainda conforme Kischinhevsky, algumas pesquisas realizadas nos Estados Unidos apontam para fatores que orientam o processo de montagem da programação, como publicações especializadas, paradas de sucessos e, principalmente, a indicação de faixas específicas, por representantes das gravadoras. Existiria um temor, entre as rádios, de não seguir as tendências passadas pelas gravadoras e, assim, ficar para trás, enquanto as concorrentes executam à exaustão o repertório dos grandes selos. O resultado é que a emissora acaba operando como um distribuidor de produtos fornecidos por um sistema industrial de alcance nacional, que define o que deve ou não ser ouvido, em vez de atuar localmente, servindo à audiência da cidade (2011b, p. 253).

Monteiro (2010) afirma que um repertório bastante executado, representado pelas listas de músicas mais vendidas e tocadas, tem o poder de influenciar programações de emissoras de menor porte. Essas listas criariam uma espécie de demanda pela atualização das rádios – e uma consequente homogeneização –, já que nenhuma emissora quer deixar de tocar as músicas que as pessoas mais estão ouvindo, em determinado momento (p. 2). Outro estudo norte-americano citado por Kischinhevsky mostra que as gravadoras desempenham papel central na decisão de programação musical, mesmo entre as emissoras universitárias, que se

pautariam por fatores como qualidade da música e adequação à estação, familiaridade com a/o artista, crítica favorável, boa posição nas paradas e promoção ou assistência do selo fonográfico.

Há que se considerar, pelo que tentamos expor nas últimas páginas, a tensão política implicada na programação musical do rádio. Aquele repertório, que pode aparentar ser simplesmente fruto de solicitações do público ou da iniciativa dos programadores em apresentar novos artistas ou faixas, traz implícita uma carga tensiva, provinda de uma série de disputas nas quais o rádio está articulado a outros contextos.

De acordo com Prata (2007), o Brasil ocupa o segundo lugar mundial em número de emissoras de rádio, atrás somente dos Estados Unidos, que tem mais de 12 mil estações. Conforme o relatório da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (Abert), em dezembro de 2012 o Brasil tinha 9.479 estações de rádio, sendo 2.664 FM e 1.785 AM[25]. Ainda segundo esse relatório, o número de emissoras de rádio FM mais que duplicou no Brasil, entre os anos 2000 – quando havia 1.322 estações – e 2012[26]. Na avaliação da associação, o rádio FM "vem se firmando como importante prestador de serviços, tendo se desenvolvido e conquistado novos públicos, como, por exemplo, os usuários de telefonia celular e internet" (Abert, 2013, p. 53). O relatório da Abert também aponta algumas informações sobre as/os consumidoras/es de rádio no Brasil:

TAXA DE PENETRAÇÃO POR CLASSE SOCIAL

Classe	Penetração
A1	80%
A2	82%
B1	79%
B2	80%
C1	79%
C2	76%
D	72%
E	61%

Tabela 1. Taxa de penetração do rádio por classe social. Fonte: Abert.

[25] O relatório da Abert classifica separadamente emissoras de rádio AM, FM, comunitárias e educativas. Como o levantamento do Ecad, utilizado como corpus analítico desta pesquisa, abarca apenas as rádios AM e FM, nos limitamos a apontar os dados relativos a essas duas categorias. Para mais detalhes sobre esses dados, cf. relatório da Abert: "Tudo o que você precisa saber sobre rádio e televisão". Disponível em: <http://www.abert.org.br/site/images/stories/pdf/resultado/Tudooquevoceprecisasabersobreradioetelevisao.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2013.

[26] Kischinhevsky (2011a, p. 2) cita dados da Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel) que divergem dos índices da Abert. Segundo o autor, o número de FMs saltou de 1.622 no início dos anos 2000 para 3.064, em 2010, o equivalente a duas outorgas a cada cinco dias. Diferenças numéricas à parte, ressalte-se a grande expansão das rádios FM no Brasil, na primeira década do século XXI.

PERFIL DAS/OS CONSUMIDORAS/ES DE RÁDIO NO BRASIL	
Mulheres	**Homens**
53%	47%

Tabela 2. Perfil das/os consumidoras/es de rádio no Brasil. Fonte: Abert.

Segundo o relatório, o público consumidor de rádio no Brasil é composto por homens e mulheres, em proporções muito semelhantes. No que se refere às classes sociais, a taxa de penetração do rádio tende a ser linear, variando no máximo 10% entre as classes A1 e D. A diferença maior se dá em relação à classe E, formada por pessoas com renda média mensal de 1,2 salário mínimo. Nessa faixa, a penetração do rádio apresenta uma redução acentuada, em comparação às demais, devido à falta de recursos e maior dificuldade de acesso aos meios de comunicação.

A mobilidade do rádio, já comentada, é um fator que interfere no perfil dos ouvintes, dependendo do local de acesso. De acordo com dados do Ibope[27], quem mais ouve rádio em casa são mulheres das classes CDE (36%). Nos automóveis, são homens das classes AB (32%) e, no transporte público, jovens de 20 a 34 anos (63%)[28]. Levantamentos divulgados pelo mesmo instituto apontam que o rádio atinge 73% da população brasileira[29] e que a audiência das rádios FM está em ascensão[30], tendo crescido 14% entre 2006 e 2013. Outra pesquisa, de 2010, indica que o rádio está presente em todo o Brasil, sendo as maiores audiências concentradas nas capitais e nas cidades de médio porte das regiões Sudeste e Sul. A faixa etária das/os ouvintes tem um espectro amplo – de 12 a 64 anos –, e a música aparece como o maior atrativo para 92% das/os entrevistadas/os (KIELING, 2010, p. 198). Este último índice corrobora a importância de se estudar também o papel do rádio como veiculador de música, apesar de serem poucos os trabalhos que avaliam esse veículo sob tal perspectiva, já que se privilegiam geralmente o radiojornalismo e as reconfigurações do rádio a partir do advento da internet.

[27] Disponível em: <http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Paginas/Local-de-acesso-do-radio-modifica-o-perfil-do-ouvinte.aspx>. Acesso em: 15 dez. 2013.

[28] Não podemos deixar de notar a relação desses números com as questões de gênero, já que as mulheres permanecem mais tempo em casa (na maioria dos casos, sem trabalho assalariado), sobretudo as de classes menos favorecidas, enquanto são os homens das classes mais altas (e não as mulheres) que compõem o índice maior de ouvintes dentro dos carros.

[29] Disponível em: <http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Paginas/Radio-atinge-73-da-populacao-brasileira.aspx>. Acesso em: 15 dez. 2013.

[30] Disponível em: <http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Paginas/Em-oito-anos-audiencia-absoluta-do-radio-FM-cresceu-14.aspx>. Acesso em: 15 dez. 2013.

Em 2009, de acordo com a Abert, a televisão aberta era o veículo de maior alcance no Brasil, seguida pelo rádio. A cada 100 brasileiros, 77 utilizavam a TV com frequência e 27 utilizavam o rádio, enquanto menos de 10 recorriam à TV paga, internet ou jornais impressos. Segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), de 2009, o rádio está presente em cerca de 88% dos lares brasileiros.

> Ou seja, apesar dos *podcasts*, rádios web e outros formatos de som digital, apesar da aceleração no acesso da população à internet e ao telefone móvel que também oferecem conteúdo sonoro digital e segmentado, a manutenção da penetrabilidade dessa mídia analógica, em parte, surpreende. Sobretudo, quando se fala em transição de plataformas tecnológicas. Os dados mostram um desejo de acesso ao mundo digital paralelo à manutenção de seguras rotinas consolidadas no mundo analógico (Idem, p. 180).

De lá pra cá, quatro anos se passaram e a internet tem se popularizado rapidamente, mas o aumento do número de estações de rádio na última década, já mencionado, junto aos outros argumentos apresentados, indica que esse veículo não está tão mal quanto podemos pensar inicialmente e, por tudo isso, parece válido que nos debrucemos sobre o conteúdo que ele propaga.

Ao estudar a formação da identidade nacional brasileira por meio da música, Michel Nicolau Netto (2009) assinala que, sobretudo a partir da década de 1930, os meios de comunicação em massa cumpriram um papel fundamental na difusão de símbolos que, então, puderam ser elevados à condição de formadores da identidade nacional. Os veículos de massa são importantes nesse processo por permitirem que um mesmo texto circule por todo o país ao mesmo tempo, o que leva a consequências fundamentais na formação nacional. Simultaneidade, portanto, e também repetição de práticas de consumo comuns, possibilitadas por esses meios e fundamentando a sensação de pertencimento a uma sociedade nacional, são os elementos necessários para a formação e consolidação de uma identidade nacional, aceita pela população.

Naquela época, quando o analfabetismo era muito alto no Brasil, o rádio consolidava-se como um meio que, diferentemente da imprensa escrita, não exigia formação educacional para que sua mensagem fosse assimilada. E é nesse panorama que a música vai cumprir um papel essencial: "Dá para se dizer que, no Brasil, o fundamental não é a língua impressa, mas a música radiofonizada" (NICOLAU NETTO, 2009, p. 32-33). O autor defende a passagem da música popular brasileira a símbolo identitário nacional, baseada tanto na indústria

fonográfica quanto no rádio, e ilustra essa consolidação com o trecho de um texto publicado pelo Sebrae em 2002, intitulado "Cara brasileira: a brasilidade nos negócios; um caminho para o made in Brazil": "A imagem do Brasil pode ser promovida de maneira excepcional pela música popular brasileira. Na verdade, a grande visibilidade do Brasil no mundo é veiculada pela música" (SEBRAE *apud* NICOLAU NETTO, 2009, p. 44). Pelo fato de construir discursos exclusivamente a partir de sons – locução, sonoplastia, música etc. –, o rádio estimula a imaginação e estabelece um vínculo entre a audiência e o real e, também, entre as/os ouvintes, que passam a partilhar uma série de bens simbólicos, os quais operam na construção do *self*, proporcionando mecanismos de identificação de toda ordem – inserção social, gênero, etnicidade (KISCHINHEVSKY, 2009, p. 225).

Para buscar um repertório musical que fosse o mais representativo possível, a fim de analisar as identidades cantadas por mulheres na música brasileira de grande circulação, optou-se por recorrer àquelas mais difundidas pelas emissoras de rádio, em vez de selecionarmos um único gênero ou artista. Além disso, essa opção permite investigar o consumo seja a partir das especificidades das cinco regiões do país, seja em âmbito nacional. Recorremos aos levantamentos realizados pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, instituição fiscalizadora da execução pública de obras fonográficas, responsável por recolher pagamentos de direitos autorais e repassar às associações que, por sua vez, encaminham o pagamento às/os autoras/es associadas/os. No site do Ecad[31], é possível ter acesso às listas de músicas mais executadas em rádios AM e FM, em cada região do Brasil. O Escritório repassa os direitos autorais trimestralmente, e os *rankings* seguem a mesma cronologia, sendo que o mais antigo disponível no site, na época em que coletamos os dados, era referente a julho de 2005, ou seja, às obras executadas de abril a junho daquele ano[32].

O Ecad é uma instituição privada, instituída por lei federal, cujo principal objetivo é centralizar a arrecadação e distribuição dos direitos autorais de execução pública musical. A administração do órgão é feita por nove associações de gestão coletiva musical, que representam 536 mil titulares de obras musicais, entre compositoras/es, intérpretes,

[31] Disponível em: <http://www.ecad.org.br/ViewController/publico/RankingAutoral.aspx>. Acesso em: 10 ago. 2013.

[32] Vale ressaltar que, após a coleta de dados, o site do Ecad passou por uma reformulação. A mudança não compromete esta pesquisa, mas é necessário registrar que, se antes eram elencados os 50 fonogramas mais executados por região em cada lista, no novo formato são incluídos apenas 20. Além disso, novas opções de *rankings* foram inseridas, como "Músicas ao vivo", "Casas de festas", "Shows" e "Casas de diversão". Outra alteração observada é que não estão mais disponíveis todos os *rankings* utilizados na nossa pesquisa – mas temos todos arquivados.

músicas/os, produtoras/es fonográficas/os e editoras/es nacionais e estrangeiras/os. Em julho de 2013, o Congresso Nacional aprovou um projeto de lei que reforma várias questões do *modus operandi* do Ecad, no intuito de garantir mais transparência. Dezenas de artistas – de Gaby Amarantos a Roberto Carlos – acompanharam pessoalmente a votação no Senado. Entre as alterações aprovadas, estão a redução gradual da taxa de administração recolhida pelo Ecad de todo valor arrecadado, de 25% para 15%; a submissão do órgão à fiscalização do Governo Federal; a possibilidade de a/o titular acessar online no site do Ecad os dados de arrecadação sobre as próprias obras; e a necessidade de emissoras de rádio e TV informarem ao órgão os fonogramas veiculados – antes, a medição dava-se por amostragem.

Parece rondar o ambiente radiofônico, no tocante à programação musical, uma ideia geral que o vincula quase exclusivamente a trilhas de novelas, sucessos do momento, relacionando-o a tipos de músicas e públicos específicos. O levantamento apresentado, todavia, mostra que o rádio possui uma transversalidade mais complexa que simplesmente associar certos gêneros musicais a determinados tipos de consumo e classes sociais. A análise dos dados sugere uma penetração do rádio muito mais capilar que a considerada pelo senso comum. Possivelmente há distinções nos modos de escuta de diferentes estratos sociais, mas, ao contrário do que pode parecer, o rádio é consumido no Brasil de uma forma que atravessa diferenças econômicas, o que demonstra sua importância e seu alcance, independentemente do nível social. A música que toca no rádio não está restrita ao grande consumo de apelo popular; alguns gêneros considerados mais refinados, como MPB e samba, têm forte presença no ambiente radiofônico. Assim como a distinção social, a distinção musical não se sustenta no universo do rádio, que engloba diversos gêneros musicais. Isso pode estar relacionado à intensa segmentação desse veículo e ao dinamismo que ele apresenta. Essa transversalidade justifica não só o interesse desta pesquisa mas, também, a diversidade do repertório do corpus analítico, que veremos adiante.

2.2 A presença do repertório cantado por mulheres

Durante o trabalho de tratamento das listas do Ecad, nas tentativas de construção do corpus analítico, várias questões chamaram minha atenção, mostrando que esses dados constituem um rico objeto e podem oferecer uma visão sobre o consumo de música popular no Brasil via rádio. Uma das questões que observei, ao grifar, uma a uma, as músicas interpretadas por mulheres em cada lista, foi a disparidade entre o número delas e o de canções interpretadas por homens. Essa comparação é ilustrada no gráfico a seguir, que mostra a diferença por

trimestre, somando todas as regiões do país, sem restrição de gêneros musicais e incluindo músicas nacionais e internacionais.

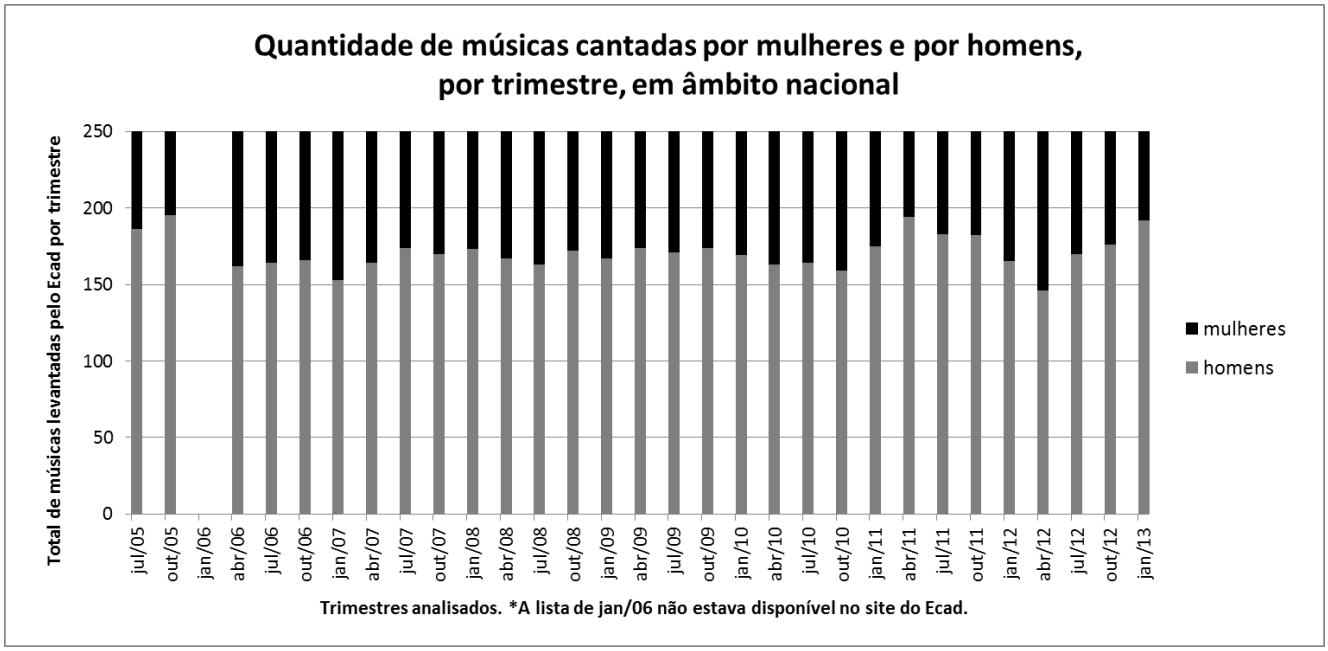

Figura 1: Gráfico comparativo por trimestre

Podemos unificar todos esses números, a fim de compor um gráfico que apresente em escala nacional a proporção de músicas materializadas em vozes de mulheres e homens, durante o período analisado:

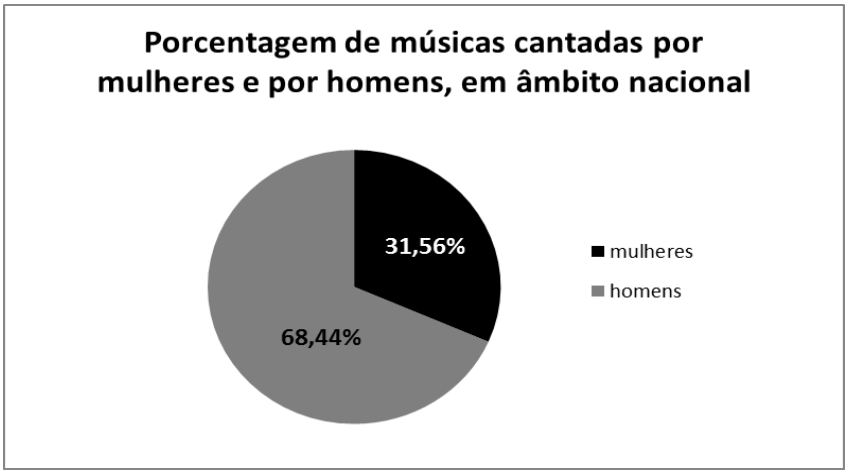

Figura 2: Gráfico total, comparativo por gênero

Percebemos, pelos dois gráficos, que o ambiente de difusão radiofônica configura-se como mais um espaço em que a desigualdade de gênero se faz presente. Os índices apresentados mostram como este é um campo que reproduz as diferenças nas relações de poder entre mulheres e homens, instauradas socialmente. A figura acima aponta que, do repertório mais executado nas rádios nacionais, segundo o Ecad, num intervalo de 90 meses (ou sete anos e

meio), menos de um terço é interpretado por mulheres. Relembrando o primeiro gráfico, vemos que em nenhum trimestre observado (somando-se as cinco regiões) a quantidade de músicas cantadas por mulheres se equiparou à de homens. Em uma única lista, de um total de 150, a quantidade de vozes de mulheres foi superior (32 músicas, região Norte, abril de 2012), e em outra correspondeu à metade (25 músicas, Sudeste, janeiro de 2010).

Como os rankings levantados pelo Ecad não informam a quantidade de execuções, é possível pensar que, se as músicas cantadas por mulheres figurarem mais nas primeiras posições, talvez não haja tanta disparidade no número de vezes que são tocados fonogramas interpretados por mulheres e homens. No entanto, mesmo que as canções delas sejam as mais executadas em alguns momentos, o fato de as listas conterem tão menos mulheres que homens cantoras/es indica que as rádios veiculam muito mais músicas entoadas por eles. Parece razoável acreditar que, em uma lista de 50 fonogramas, ainda que os 16 primeiros sejam de mulheres (para manter a proporção do último gráfico), a quantidade de execuções deles não deve superar a soma dos outros 34, que seriam de vozes de homens. Isso considerando que o repertório das mulheres ocupe consecutivamente as primeiras posições, o que não ocorre. No mínimo, pode-se afirmar que, de acordo com essas listas, a variedade de cantoras ouvidas com mais frequência nas rádios brasileiras é bastante inferior à variedade de cantores.

Esse resultado não chega a ser uma surpresa, afinal reflete uma realidade que tanto conhecemos, vivenciamos, estudamos e combatemos. Se a desigualdade de gêneros é tão forte como sabemos, não seria neste objeto que ela não se apresentaria. Não desejamos incorrer no que Elisabeth Badinter (2005) chama de "vitimismo": o interesse maior pela vítima da dominação masculina, em detrimento da que realiza proezas e rompe com a imagem da mulher impotente. É esta última que perturba a ideologia dominante e, por isso mesmo, é ignorada – inclusive pelo próprio feminismo, a autora acusa – em nome da atenção que deve ser voltada para a eterna opressão masculina (p. 18).

Mas, apesar de tudo isso, confesso que não esperava um índice tão baixo – menos de 32% –, sobretudo por acreditar que a presença da mulher na indústria fonográfica, e na indústria de entretenimento de modo geral, serve a interesses masculinos. Em boa medida, a exploração da sensualidade, do corpo, da imagem da mulher atende a expectativas e desejos dos homens. Ao estudar a sexualidade no forró eletrônico, Trotta comenta: "Os artistas (e, principalmente, *as* artistas) são visualmente apresentados como objetos de desejo quase sempre erotizados,

reforçando uma conexão estreita entre música, corpo e sexo" (2009, p. 134). Repare-se no grifo do autor, que destaca o predomínio da mulher como objeto sexual. Ele se refere a um gênero musical específico, mas podemos, sem receio, estender esse fenômeno para a indústria da música popular em geral. Por essa razão, que também leva em consideração a relação desigual de poder entre os gêneros, não se esperava uma diferença tão acentuada.

Não é intenção desta pesquisa identificar as causas dessa diferença, até porque conhecemos o principal fator causador da desigualdade: o sistema patriarcal historicamente instaurado na sociedade ocidental, particularmente nos países de terceiro mundo. Considerando-se o universo da produção musical inserido no contexto social mais amplo, cujos sujeitos privilegiados são os homens, podemos pensar que eles têm mais autonomia, acesso aos meios de produção, possibilidades de ascensão no mercado musical, enfim, mais facilidade para investir nessa carreira artística.

A baixa expressividade do repertório delas entre as músicas mais executadas nas rádios conduz ao questionamento sobre a representação das mulheres. Se prevalecem as músicas interpretadas por homens, prevalecem também as representações das mulheres presentes no repertório deles. Grande parte do *ethos* feminino demarcado na música popular é proveniente de construções elaboradas diretamente a partir do ponto de vista dos homens, portanto usadas em benefício dos ideais deles.

Teresa De Lauretis (1984) discorre sobre a representação feminina nos aparatos culturais. A autora define a diferenciação de gênero como um sistema simbólico ou de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias estabelecidas socialmente. Ela defende a existência de um sistema de representação "sexo-gênero", ao mesmo tempo uma construção sociocultural e um aparato semiótico, que atribui significado – identidade, valor, prestígio – a indivíduos dentro de uma sociedade. De Lauretis afirma que a mulher tem sido sempre construída nos aparatos culturais ocidentais como um lócus em que presença e ausência se misturam: visível como objeto do desejo masculino, invisível como sujeito histórico. Esses aparatos, para ela, reforçariam a construção de gênero, podendo controlar o campo da significação social e assim produzir e promover representações de desigualdade. A autora atribui à indústria cultural a disseminação de tecnologias sociais que transcendem o trabalho individual de seus criadores. Ao serem produzidas, essas criações trariam impressos aspectos culturais de quem os concebeu, já que o sujeito é capaz de dar intencionalidade àquilo que produz, transmitindo no artefato seus desejos, crenças e valores.

Assim, o produto cultural estaria comprometido com uma ideologia de diferenciação sexual que constrói a mulher como imagem, espetáculo e lócus de sexualidade.

Vale retomar aqui as ideias de Guacira Louro (2000), já comentadas quando discutimos a representação da mulher como sujeito do feminismo, que era elaborada por brancas, heterossexuais, de classe média e, dessa forma, transmitia os valores e desejos desse grupo. Podemos transpor o pensamento de Louro para a representação da mulher a partir do repertório masculino da música popular. Para ela, os grupos dominantes têm poder para representar a si mesmos e aos outros, imprimindo seus próprios valores e negando ou subordinando manifestações dos demais grupos. Dessa forma, identidades sociais e culturais são inevitavelmente atravessadas por relações de poder e, por isso, políticas.

Lima e Sanchez (2009) identificam um cruzamento de imagens que configura uma disputa pelas representações femininas nos aparatos midiáticos e permite traçar um esboço do que acontece na contemporaneidade. Para as autoras, há uma tensão entre "a fêmea idealizada por compositores masculinos e as autênticas cantoras femininas que 'explodem' na mídia brasileira nos últimos dez anos" (2009, p. 190). Parece possível associar as ideias de Louro e De Lauretis ao repertório aqui analisado, se considerarmos os homens como grupo dominante, capaz de representar a si e às mulheres (grupo subordinado) e, assim, reproduzir nas canções valores que tendem a manter inalterado o *status quo*. Em contrapartida, há mulheres que apresentam tentativas de rompimento com esse ciclo, travando de certa forma um embate interno no universo da música popular, na busca por afirmarem-se como sujeitos.

Se agruparmos os dados dos *rankings* do Ecad por região, considerando a quantidade total de músicas levantadas em cada uma, é possível visualizar algumas particularidades, como mostra este outro gráfico:

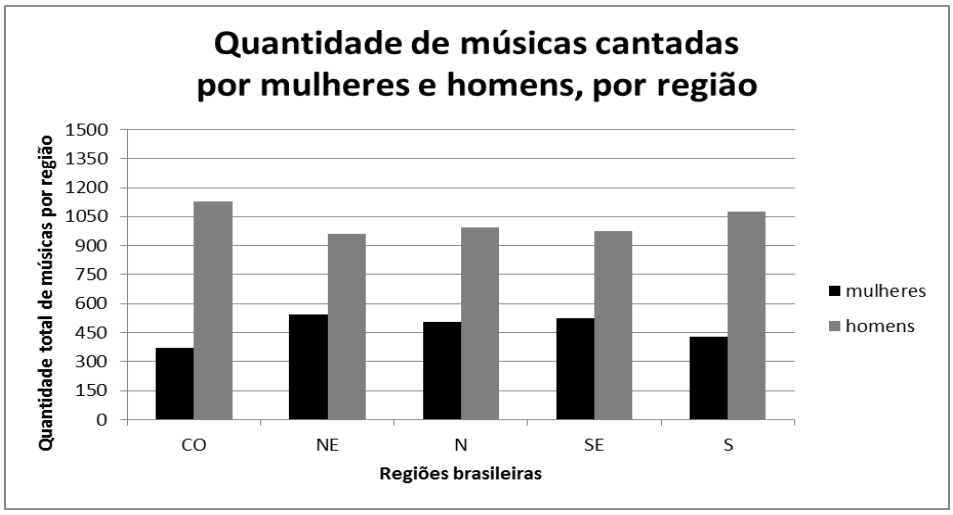

Figura 3: Gráfico comparativo por região

É fácil identificar a região Centro-Oeste como aquela com menor número de interpretações de mulheres. Isso pode estar relacionado à predominância da música sertaneja naquele ambiente, apontada nas listas do Ecad, já que esse gênero musical é notadamente composto por uma maioria de duplas e artistas homens. Até o sucesso de Paula Fernandes, não havia cantora de sertanejo que figurasse recorrentemente entre as primeiras posições nos *rankings*. A região Sul, segundo lugar em desigualdade, parece seguir a mesma tendência. De forma inversa, o Nordeste apresenta a menor disparidade, a despeito de ser uma região usualmente considerada machista. Talvez seja possível associar esse índice à forte presença de vozes de mulheres em bandas de forró eletrônico e na axé music, dois gêneros musicais bastante listados nessa região.

2.3 Corpus analítico: gêneros musicais e composição

Este terceiro tópico destina-se às características gerais do corpus final, que vai servir à análise qualitativa, desenvolvida no capítulo 3. A intenção é obter uma visão aprofundada sobre esse repertório, que, afinal, depois de passar por tantos filtros e critérios, representa as músicas cantadas por mulheres mais executadas nas rádios brasileiras entre abril de 2005 e dezembro de 2012 – em outras palavras, o microcosmo no qual vamos investigar as identidades, presentes na música popular, materializadas em vozes de cantoras.

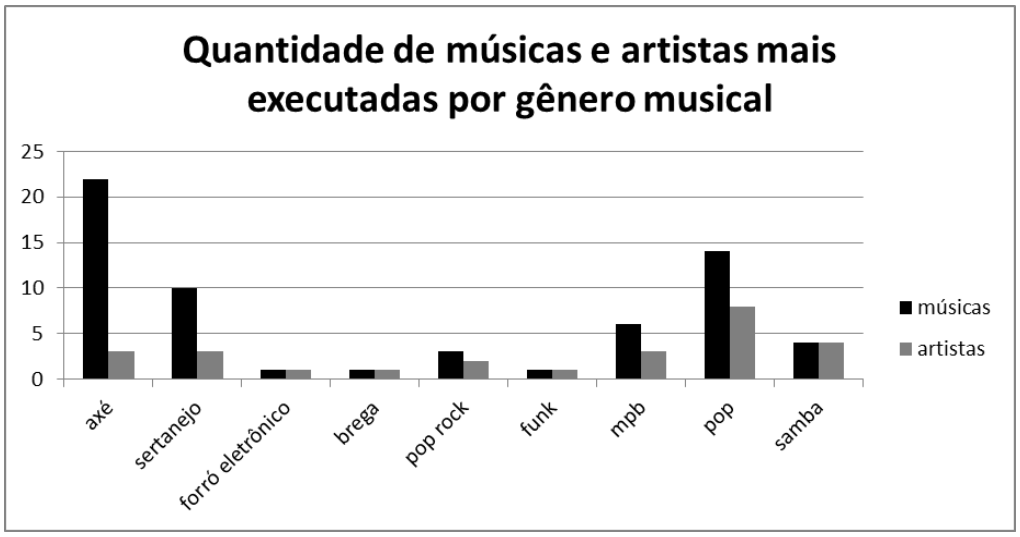

Figura 4: Gráfico comparativo de gêneros musicais e artistas

O gráfico acima mostra que, embora o axé tenha a maior representatividade no corpus, com 22 canções, as músicas mais cantadas desse gênero estão concentradas em três artistas: Cheiro de Amor, Babado Novo/Claudia Leitte[33] e Ivete Sangalo. Isso indica que uma grande quantidade de músicas de determinado gênero musical não implica grande quantidade de artistas desse estilo a fazer sucesso.

O fato de estarem inseridas apenas três canções de rock chama a atenção para a baixa expressividade das mulheres nesse gênero musical, historicamente marcado como um universo masculino. Duas dessas músicas são cantadas pela mesma artista, Pitty, considerada há alguns anos a principal representante feminina no rock brasileiro – no que se refere às paradas mais recentes – e sucessora de Rita Lee. A terceira é da banda Kid Abelha, que tem à frente Paula Toller.

A música sertaneja é, no Brasil, o estilo mais difundido (ALONSO, 2010) e, claramente, dominado por duplas e cantores homens, o que justifica o fato de esse gênero musical não ser o de maior representatividade no nosso corpus. Caso o objeto de análise deste trabalho englobasse músicas cantadas por mulheres e homens, certamente a música sertaneja seria o estilo com maior expressividade, como é fácil perceber pelos *rankings*. O Ibope indica que

[33] Consideramos Babado Novo e Claudia Leitte, para este efeito, como uma mesma artista, já que o recorte temporal do nosso corpus inclui o período de início da carreira solo da cantora, quando sua imagem ainda estava bastante atrelada à banda. O repertório da Babado Novo incluído no corpus é da fase em que Claudia Leitte estava à frente do grupo.

47% das/os ouvintes de rádio no país escutam música sertaneja[34]. O levantamento da Abert também aponta o sertanejo como o estilo preferido das/os ouvintes:

GÊNEROS MUSICAIS PREFERIDOS DAS/OS OUVINTES	
Sertaneja	32%
MPB	28%
Sucesso, as mais pedidas (nacional)	27%
Samba e pagode	27%
Sucesso, as mais pedidas (internacional)	21%

Tabela 3. Gêneros musicais preferidos das/os ouvintes. Fonte: Abert.

Apesar do forte predomínio dos homens nesse estilo musical, há dez canções, classificadas como sertanejas, presentes na seleção final – mas isso só foi possível graças ao sucesso de uma artista: Paula Fernandes. Além dela, as outras duas cantoras são representantes de estilos musicais distintos, fazendo participações especiais no repertório de artistas – homens – sertanejos: Ivete Sangalo com Luan Santana, Joelma do Calypso com Bruno e Marrone.

Assim como o rock e o sertanejo, o samba tem pouca expressividade no corpus devido à baixa presença de artistas mulheres nesse gênero musical. Os grupos de samba e pagode compostos por homens aparecem em maior variedade nas listas. Na nossa seleção final, figuram somente quatro mulheres cantando samba, sendo que duas são artistas dedicadas a esse gênero musical (Alcione e Adryana Ribeiro), e outras duas fazem duetos com artistas homens (a alemã Ornella di Santis com Belo e a atriz Mariana Rios com o grupo Exaltasamba).

MPB e pop, talvez por serem os gêneros musicais mais elásticos e de difícil caracterização, apresentam algum equilíbrio entre a quantidade de músicas e artistas: seis músicas para três artistas, no primeiro, e 14 músicas para oito artistas, no segundo. Notamos que forró eletrônico, brega e funk carioca tiveram pouca expressão, com apenas uma música cada. Isso não nos parece, a princípio, relacionado à pouca participação das mulheres na produção desses gêneros musicais – ao contrário: são estilos que trazem, notadamente, muitas vocalistas. A tímida aparição de forró, brega e funk no corpus analítico parece estar mais associada à maior dificuldade de acesso desses gêneros musicais ao ambiente radiofônico formal. São músicas bastante ouvidas, mas que circulam por outros meios e, muitas vezes, têm o mercado prioritariamente calcado na pirataria.

[34] Disponível em: <http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Paginas/47-dos-ouvintes-de-radio-escutam-musica-sertaneja.aspx>. Acesso em: 15 dez. 2013.

Cabe aqui uma reflexão acerca dos gêneros musicais: vertentes consideradas marginalizadas, com menos prestígio, têm menos espaço na programação das rádios brasileiras, embora façam grande sucesso em circuitos de festas, shows e na internet. O ambiente radiofônico parece contemplar com mais destaque gêneros musicais consolidados e associados ao mercado formal da música – até porque, se as/os artistas não estiverem vinculadas/os a uma gravadora, dificilmente terão condições de pagar para ter as próprias músicas executadas. Isso não as/os impede de, eventualmente, conseguir furar esse aparente bloqueio, mas o acesso parece bastante restrito. Podemos tomar isso como parte da disputa que caracteriza o mercado musical; basta lembramos que rock e samba, por exemplo, atravessaram muitas críticas até se tornarem presentes e bem aceitos. Sabemos, como já foi frisado aqui, que a programação de uma emissora de rádio é resultado de uma série de fatores, entre eles forças econômicas que dificultam a entrada de artistas menores, independentes. Apesar disso, não deixa de ser relevante a constatação de que gêneros musicais em que predominam artistas homens – sertanejo, samba, rock – tenham maior participação nos *rankings*, enquanto alguns dos estilos que contam com muitas cantoras mulheres – forró eletrônico, tecnobrega e funk carioca – tenham pouca expressividade entre as músicas mais tocadas no rádio.

Já deixamos claro que esta pesquisa não irá se aprofundar na discussão acerca da composição das músicas, pois nosso interesse primordial está em estudar as identidades expressas pelas cantoras. Essa perspectiva não leva em conta, portanto, quem criou a obra musical, mas, sim, o corpo que dá materialidade àquela produção. O trabalho de interpretação não é menor, em relevância, para o produto final, pois também opera nas possibilidades de significação: interpretar também é, de certa forma, compor, já que a intérprete é autora na imagem produzida. A título de registro, porém, e ainda para complementar a reflexão sobre a participação da mulher no contexto de produção da música, apresentamos um último gráfico, que mostra a diferença, dentro do nosso objeto empírico, entre músicas compostas por mulheres (seja exclusivamente ou em parcerias com homens) e músicas compostas exclusivamente por homens.

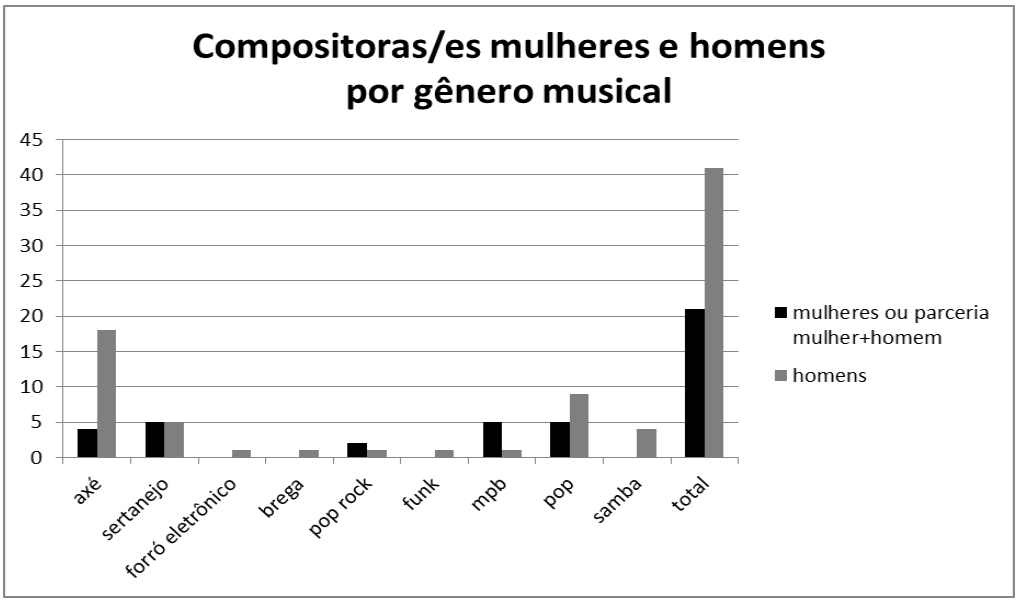

Figura 5: Gráfico comparativo entre compositoras/es mulheres e homens, por gênero musical

Das 62 músicas que compõem nosso objeto analítico final, 41 foram compostas exclusivamente por homens e, nas outras 21, houve mulheres envolvidas no processo de composição – em parcerias ou não. Assim como vimos que há muito menos mulheres sendo ouvidas nas rádios brasileiras que homens, o gráfico acima indica que há, menos ainda, composições de mulheres sendo executadas. Sabemos que a produção de sentido de uma canção não se esgota no trabalho de composição – envolve também a interpretação e, além dela, o contexto de circulação da música –, mas não deixamos de perceber a composição como uma das atividades que integram o processo de produção musical. A grande diferença entre o número de canções criadas por mulheres e homens mostra que este é mais um campo dominado por eles, o que coloca as mulheres em desvantagem nas relações de poder entre os gêneros, nesse terreno conceitual disputado que é a música popular.

A figura permite uma interpretação sobre as composições em diferentes gêneros musicais. Forró eletrônico, brega e funk carioca, que têm apenas uma música cada, e samba, com quatro canções no corpus, contam somente com compositores homens, nesta seleção musical. No samba, que podemos considerar um universo masculino, como já foi dito, isso talvez não cause tanto estranhamento quanto nas outras três vertentes musicais, em que a presença de cantoras mulheres parece maior. Antes, contudo, de afirmar que a forte participação das mulheres nesses gêneros musicais estaria submetida a interesses dos homens, que controlariam o conteúdo musical, é preciso frisar que esta amostragem é demasiado pequena – uma única música para cada estilo – e deve ser analisada com cuidado para não fazermos parecer que represente toda uma vertente artística. Nesses casos, não é possível aqui fazer

qualquer tipo de afirmação que ultrapasse a observação do gráfico: forró, brega e funk contam com apenas uma música cada, todas compostas exclusivamente por homens. No caso do samba, por serem quatro músicas, de quatro artistas diferentes, o fato de nenhuma delas contar com mulheres compositoras parece coincidir com o predomínio dos homens entre a tradição sambista.

A música sertaneja teve um índice equilibrado. Novamente, o que contribuiu para esse resultado foi a presença de Paula Fernandes, cantora, compositora e instrumentista. Responsável pela autoria de boa parte do próprio repertório, a artista é a única a conseguir, a partir de 2010, dividir com os homens os primeiros lugares ocupados pela música sertaneja em número de execuções nas rádios brasileiras. Das dez canções desse estilo no nosso corpus analítico, oito são interpretadas por Paula Fernandes, sendo que duas são de sua autoria exclusiva, duas são parcerias com Zezé Di Camargo, uma é versão de uma música da americana Taylor Swift[35], e as três demais são compostas por homens. As outras duas canções sertanejas da nossa seleção final foram compostas por homens, fazem parte do repertório de artistas sertanejos homens – Bruno e Marrone e Luan Santana – e entraram no corpus por contarem com participações especiais de Joelma e Ivete Sangalo, respectivamente.

No axé, gênero musical com maior participação no nosso corpus, as mulheres parecem ser maioria na interpretação, mas o mesmo não se dá com a composição: das 22 canções, apenas quatro têm mulheres envolvidas no processo de criação musical. No pop essa tendência se repete, embora em proporção menor: cinco músicas, de 14 no total, foram compostas por mulheres em alguma medida.

No caso do pop rock, vale salientar que duas músicas foram interpretadas pela baiana Pitty, sendo uma de sua autoria e outra do repertório da banda Ira!, composta por Edgard Scandurra, que ela interpretou como convidada no show Acústico MTV. A terceira música de pop rock é da banda Kid Abelha e foi composta por Paula Toller e George Israel. Embora o rock também se configure, historicamente, como um ambiente masculino, é comum que as (poucas) mulheres roqueiras sejam compositoras. Isso porque, em geral, artistas de rock – mulheres ou homens – apresentam atitude marcante e imprimem, além da interpretação, também na composição sua personalidade forte. Tanto é que, nesse gênero musical, apesar da pequena amostragem, a quantidade de composições com mulheres é superior à de homens, no nosso corpus.

[35] Não encontramos referência à autoria da versão da letra em português.

Porém é a MPB o gênero musical do nosso objeto analítico em que fica mais claro que o número de composições com mulheres supera o de homens apenas – seis para uma. Há que se destacar que a canção composta por um homem é "Rosas", do repertório de Ana Carolina, uma artista que também possui várias composições próprias. Ou seja: podemos considerar a MPB como um ambiente em que a mulher desfruta de maior autonomia criativa[36]. De modo geral, é nesse gênero musical que, ao longo da história da música brasileira, encontra-se a maior carga de afirmação e autonomia das mulheres. É possível identificar uma tradição nesse sentido, de mulheres fortes, desde a "proto-MPB" de Carmem Miranda até a consolidação, com Elis Regina, que podemos considerar a mentora do que é conhecido hoje pela sigla MPB. Incluam-se aí muitas outras, como as cantoras do rádio, Ângela Maria, Nara Leão, Gal Costa, Maria Bethânia, entre tantas mais. Há essa marcação histórica, no universo da música brasileira, da MPB como um lugar distintivo, em que se agrupam mulheres de forte personalidade.

Esse fenômeno permanece, vem tendo continuidade e, no corpus desta pesquisa, é representado por Ana Carolina, Marisa Monte e Vanessa da Mata. Se tomarmos essas três cantoras, veremos que são artistas com posicionamentos diferenciados na música popular do Brasil. O próprio fato de pertencerem à classificação MPB já indica status, prestígio, reconhecimento como uma produção musical bem elaborada, artisticamente mais valorizada. Mas, além disso, são artistas que, desde o início da carreira, imprimem suas assinaturas também no trabalho de composição e têm autonomia para isso, o que não parece acontecer com muita frequência em qualquer gênero musical.

Isso não significa que toda intérprete de MPB seja também compositora; algumas das maiores cantoras desse gênero musical no Brasil jamais fizeram sucesso com composições próprias, como a própria Elis Regina e Maria Bethânia, intérpretes por excelência. O que tentamos afirmar é que, uma vez dentro do universo da MPB, a artista parece gozar de mais liberdade e legitimidade para conduzir o próprio fazer e, assim, entre outras coisas, gravar suas próprias composições. Por outro lado, frisamos mais uma vez que, na interpretação, também há uma carga de autoria, de modo que é possível afirmar que a intérprete é, também, autora.

Zumthor (2007) entende que o uso da voz implica relativa perda de autonomia do texto, em relação à obra, isto é, o efeito textual dá lugar ao todo da obra, que se investe dos elementos

[36] No rock isso também parece acontecer, mas destacamos a MPB por apresentar maior representatividade no corpus desta pesquisa.

da performance, não textuais. O autor considera, entre esses elementos, a pessoa e a postura da/o intérprete[37]: "De todos os componentes da obra, uma poética da escrita pode, em alguns casos, ser mais ou menos econômica; uma poética da voz não o pode jamais" (ZUMTHOR, 2007, p. 17-18). Podemos considerar composição como o trabalho de criação da melodia e da letra da canção, e *montagem* como o trabalho de interpretação que atribui materialidade, ressignifica e contextualiza a composição[38]. Nesse sentido, a/o intérprete fica a cargo da autoria da montagem da canção.

Apresentado esse breve panorama, esperamos que a/o leitora/leitor já esteja mais familiarizada/o com o universo de análise e, também, com parte do corpus que iremos explorar de forma mais aprofundada, a seguir.

[37] Outros elementos também compõem a performance, como o auditório, o ambiente cultural, as relações intersubjetivas, ou seja, todo o contexto da apresentação contribui para lhe conferir singularidade (ZUMTHOR, 2007).

[38] A diferenciação entre composição e montagem deve-se a uma sugestão de Janotti Jr., durante a qualificação deste trabalho.

3 A AUTORREPRESENTAÇÃO DAS MULHERES

A partir daqui, mergulharemos na análise qualitativa, voltada ao universo mais restrito do corpus. A seleção foi dividida por blocos temáticos, que serão analisados separadamente, apenas como uma tentativa de organização do capítulo. Todavia as canções são perpassadas por inter-relações que extrapolam essa divisão temática, de modo que, ao longo do texto, tentamos evidenciar outros elos possíveis entre as músicas, estabelecendo novas conexões. A cada bloco, inserimos um quadro indicando todas as canções e artistas ali reunidas. Lembramos que, por limitações de tempo e espaço, não é possível analisar todas as músicas, uma a uma, por isso buscamos localizar tendências predominantes em cada tópico e selecionar músicas representativas de cada uma delas. Embora traga implicações subjetivas, esse trabalho de seleção, que escolhe determinadas canções em detrimento de outras, buscou músicas que trouxessem mais elementos a serem analisados e, assim, contribuíssem para o enriquecimento da pesquisa.

3.1 Declaração

Mais de um terço do corpus – 25 canções do total de 62 – trata de declarações de amor. Essa temática é bastante comum na música popular, portanto não é exatamente uma surpresa que componha grande parte do objeto empírico. É possível observar, nessas músicas, variadas gradações no teor da declaração amorosa, expressas em sonoridades e no texto verbal. Identificamos três tendências principais. Em algumas faixas, há uma expectativa do eu-lírico em relação ao ser amado. O primeiro parece adotar uma postura mais recatada, aguardando a iniciativa do outro. Uma segunda tendência traz músicas com alguma ousadia em afirmar o próprio desejo e partir para a conquista ou, ainda, a expectativa de união iminente, quando as duas partes se mostram mutuamente atraídas. Em outras canções parece haver um envolvimento afetivo já em alguma medida estabelecido: celebra-se o relacionamento e o eu-lírico, em geral, apresenta uma atitude de gratidão para com o ser amado. Neste caso, todas as músicas indicam um clima mais festivo, têm o andamento acelerado – umas mais outras menos, mas o importante é que não se configuram como baladas românticas. Vamos investigar, portanto, essas diferentes expressões e identidades apresentadas num repertório que trata de declarações de amor.

Artista	Música
Alcione	Meu ébano
Babado Novo	A camisa e o botão
	Bola de Sabão
	Doce Paixão
	Pensando em você
Cheiro de Amor	Pensa em mim
Chimarruts	Versos simples
Claudia Leitte	Don Juan (com Bello)
	Horizonte
Ivete Sangalo	Abalou
	Agora eu já sei
	Deixo
	Não precisa mudar (com Saulo)
	Pensando em nós dois (com Seu Jorge)
	Química do amor (com Luan Santana)
Marjorie Estiano	Por mais que eu tente
Ornella Di Santis	Agenda (com Belo)
Paula Fernandes	Não precisa (com Victor e Leo)
	Pássaro de fogo
	Pra você
Pitty	Eu quero sempre mais (com Ira!)
	Me adora
Tânia Mara	Se quiser
Vanessa da Mata	Ai ai ai
	Amado

Tomemos, inicialmente, as músicas em que se verifica uma postura mais passiva do eu-lírico, demonstrando expectativa em relação ao ser amado. "Agenda"[39] é um dueto da cantora alemã Ornella Di Santis com o cantor de pagode Belo, lançado em 2009. Trata-se de uma balada, com o formato básico estrofes-ponte-refrão. A peculiaridade desta canção é a alternância de intérpretes: cada um canta a música inteira uma vez – com adaptações na letra –, apresentando um ponto de vista sobre o relacionamento amoroso. Parece haver um envolvimento físico entre as partes, e a mulher assume o lugar da amante que aguarda o homem romper a outra relação. O próprio teor da canção, a temática da espera, implica uma carga de sofrimento que é expressa vocalmente, pelos dois intérpretes. Bastante pontuado pelos teclados, o arranjo não é muito diferente da maioria das músicas de pagode romântico.

(Ornella Di Santis)
Sei que pra você eu sou apenas mais um número
De uma agenda qualquer
Com o nome trocado pra ninguém saber quem é

E quando me atende falando de um assunto
Que não tem nada a ver
Já sei que está dizendo que a sua namorada está perto de você

[39] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MySRDmnALIQ>. Acesso em: 27 dez. 2013.

Nas duas primeiras estrofes, há uma contextualização inicial, que indica o caráter "proibido" do amor relatado. O texto sugere pouca esperança na reciprocidade do sentimento, e é essa esperança que permeia toda a letra e cresce ao longo da canção, movimento que é acompanhado pela melodia, das estrofes até culminar no refrão. A ponte, que o antecede, tenta justificar por que a relação não é rompida:

Ninguém vai entender por que te aceito assim
Mas ficar sem você é bem pior para mim
Conselhos de amor cansei de escutar
Quem não se apaixonou não pode me julgar
Dizer que eu estou errada

A aplicação do verbo aceitar nesse trecho remete à reiteração de um lugar demarcado dos relacionamentos heteronormativos configurados como o retratado na música: a mulher que aceita a condição de amante, ocupando um papel secundário. A aceitação, aqui, sugere passividade, condescendência, atributos bastante associados ao feminino. A interpretação da cantora faz uso da voz com impostações comuns na música pop romântica. Não há interpelação incisiva, contestação, e sim uma noção de conformismo, permeada por elementos românticos presentes em toda a canção.

O refrão, finalmente, é como um desabafo, a exteriorização dos desejos, quando o eu-lírico assume os riscos de insistir no relacionamento e mostra-se um pouco mais confiante. Isso não chega a configurar uma postura que poderíamos considerar como afirmativa, já que ainda predomina um sentido de impotência por parte da mulher.

Deixa eu errar
Pra esse amor quero me entregar
Quem sabe o meu dia vai chegar
Porque a vida sem você não faz sentido
Deixa eu tentar
É perigoso mas vou arriscar
Com toda a minha força vou lutar
Pra você ficar só comigo

A música dá voz à amante, à "outra", geralmente negligenciada e/ou demonizada nos produtos culturais, como aquela que seduz o homem e destrói a família. Nesta canção, essa mulher é exposta como alguém apaixonada, ciente do compromisso do homem – portanto não é (ou não é totalmente) enganada. Contudo o jogo de interlocuções desse triângulo evidencia um outro obliterado: a namorada. Ela é praticamente apagada da narrativa, não tem voz, embora seja parte dessa configuração e simbolize o ponto chave que separa os dois sujeitos da canção. Isso coloca uma parte da identidade feminina retratada na música como alguém inexpressivo, descartado e desconsiderado da perspectiva.

Quando Belo assume o vocal, a letra é adaptada, pois ele se coloca como o interlocutor da mulher que cantou a primeira parte da música. O homem se mostra a par do sentimento dela e se diz igualmente apaixonado, apesar de manter o namoro "oficial".

(Belo)
Sei que você pensa que é apenas mais um número
Numa agenda qualquer
Com o nome trocado pra ninguém saber quem é

E quando eu te atendo falando de um assunto que não tem nada a ver
É que minha namorada tá sempre do meu lado
Mas eu quero você

Ninguém vai entender por que te aceito assim
Mas ficar sem você é bem pior para mim
Conselhos de amor cansei de escutar
Quem não se apaixonou não pode me julgar
Dizer que estou errado

A ponte traz um detalhe curioso: o homem usa também o verbo aceitar, como se a mulher, assim como ele, tivesse algum aspecto que fosse necessário relevar a fim de manter a relação. No entanto a música não dá indícios de que a mulher seja também comprometida com outra pessoa, e a sensação que resta é de que o homem a aceita mesmo ela sendo... a amante. Conquanto em qualquer relacionamento todas as partes envolvidas devam aceitar a(s) outra(s), não há muito sentido em dizer que o homem aceita a amante, pois isso implicaria que ela traz algum empecilho à relação, quando é justamente o contrário que acontece. Vemos então como o mesmo verbo pode acionar performatividades diferentes, a partir do lugar de fala de cada eu-lírico, mas em ambos os casos servindo para reafirmar a hegemonia masculina. Na primeira parte, a aceitação remonta ao estereótipo da mulher que prefere ocupar um lugar secundário na vida do homem a ficar sem ele e, por isso, concorda em submeter-se a uma relação com uma série de limitações. No contexto empregado pelo homem, o termo parece conter uma carga mais afirmativa, indicando que cabe a ele aceitar ou não, manter ou não o relacionamento. Ele é o sujeito que tem o domínio da situação e a possibilidade de escolha, seja no sentido de permanecer ou não com a amante ou de optar por uma das duas mulheres.

Essa reflexão acerca de diferentes acionamentos possíveis do discurso pode ser associada à premissa bakhtiniana sobre a relação entre enunciado e meio social. Bakhtin (1995) atribui à palavra, entre outras propriedades, a neutralidade ideológica. Isso não quer dizer que a palavra seja sempre neutra ou não esteja embebida em significados; ela pode ser apropriada por múltiplos interlocutores, nos mais variados contextos, e assim servir a significações diversas,

por vezes contraditórias. A neutralidade da palavra reside na capacidade de poder assumir tantos sentidos, a depender da sua aplicação, e seus modos de elaboração e apreensão são necessariamente baseados nessas relações que envolvem o meio social. A perspectiva butleriana parece indicar alguma afinidade com esse pensamento, ao assinalar que não há usos definitivos para as palavras (SALIH, 2012). A autora, no entanto, articula essa ideia sobretudo à possibilidade de subversão dos sentidos pejorativos, algo que veremos mais detidamente no tópico 3.4 deste capítulo. Por enquanto interessa ressaltar que discursos semelhantes, operados por sujeitos diferentes, podem acarretar alterações de sentido provocadas pelo lugar de fala de cada um. No exemplo da canção "Agenda", apesar dessas demarcações, os eu-líricos seguem na mesma direção e acionam, cada um a seu modo, performatividades reiteradas das relações de gênero.

Deixa eu errar
Pra esse amor eu quero me entregar
Quem sabe o meu dia vai chegar
Porque a vida sem você não faz sentido
Deixa eu tentar
É perigoso mas vou arriscar
Com toda a minha força vou lutar
Pra poder ficar só contigo

O refrão coloca o homem numa situação contraditória. Ele assume todo o discurso do sofrimento e de luta para ficar apenas com a amante, mas não deixa claro o que o impede de terminar o outro relacionamento. A conclusão a que se chega é de que ele é o sujeito da canção, com suposto poder ao qual parecem estar articuladas todas as possibilidades de ação. Em determinado momento da música, Belo substitui o verso final por "olha, eu vou ficar só contigo", clássica promessa do homem à amante. Esse distanciamento remete à caracterização de Tatit (1997) sobre a balada, em que, geralmente, há o pressuposto de um afastamento, uma falta que separa sujeito e objeto de desejo e permanece até o fim da canção.

Belo é um cantor de repertório predominantemente romântico, e "Agenda" é, sem dúvida, uma balada romântica. Todavia esse discurso, travestido de romantismo, soa estranho porque expõe uma relação de poder desigual entre as mulheres e o homem. É verdade que a música traz à luz o discurso da amante, abrindo espaço para essa personagem constantemente culpabilizada e humanizando-a. Por outro lado, recai em estereótipos de gênero ao sugerir implicitamente o interesse do homem em manter os dois relacionamentos e colocar as mulheres como vítimas do amor que nutrem por ele, impotentes porque seduzidas e apaixonadas.

Um homem indeciso entre duas mulheres é um quadro, repetido com frequência em produtos culturais, que apresenta papéis demarcados: o "macho alfa", conquistador, que permanece o máximo possível com as duas mulheres; a amante, que espera indefinidamente o cumprimento da promessa do amado; e a namorada, que nem sabe o que se passa. Podemos dizer que "Agenda", como artefato cultural, ao reiterar esse quadro reforça expressões de gênero performativamente construídas e reiteradas. A aura romântica que permeia a canção disfarça o quadro, naturalizando o discurso do homem como alguém apaixonado. A identidade é relacional e pressupõe alteridade, o que confere, nas relações estabelecidas nesta música, duas noções de si: o homem afirma-se pelo lugar tradicional do macho conquistador, enquanto a mulher é a "outra" conformada, que aguarda o dia no qual seu status será mudado. Repare-se que compete ao homem tomar a decisão que vai alterar a condição dessa mulher; é a ação do outro que atribui mais ou menos subjetividade à vida dela. Nesse sentido, esta música parece reproduzir um modelo de representações de gênero comentado por Beauvoir (2009), ao contrapor a imanência da mulher – com pouca capacidade de superação – à transcendência do homem – encarnando a ação e a expansão da existência.

É possível perceber, a partir desta canção, como a performatividade atua em produtos culturais que acionam a hegemonia. "Agenda" é uma música que parece não ter muito a dizer, que soa como uma balada romântica, como tantas outras; contudo enfocar o aspecto heteronormativo a partir desse tipo de relação triangular mostra que a performatividade hegemônica está acionada. Canções desse tipo são fundamentais pra manter esse jogo de poder, a partir da reiteração das performatividades, dos lugares prescritivos que tentam naturalizar determinadas questões acerca das relações de gênero. A força do sistema dominante provém de um constante trabalho de reafirmação das normas regulatórias de gênero e sexualidade, no intuito de construir a materialidade dos corpos e, assim, garantir a legitimidade dos sujeitos. Daí a importância em observar de que forma esse sistema opera na música popular, um artefato massivamente difundido e ostensivamente presente na rotina das sociedades contemporâneas – por isso mesmo uma ferramenta essencial para ajudar a garantir a coerência, a solidez e a permanência da norma, através de investimentos continuados, repetidos (LOURO, 2008).

Vejamos outra canção que trata de declaração de amor com o viés da expectativa, sem posicionamento incisivo em relação ao outro. A canção "Pra você"[40], interpretada por Paula

[40] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=wn-7jpGEa9U>. Acesso em: 26 dez. 2013.

Fernandes, foi gravada no primeiro álbum ao vivo da cantora ("Paula Fernandes: Ao Vivo"), lançado em 2011, e novamente no segundo disco ao vivo ("Multishow ao vivo: Um ser amor"), de 2013[41].

Eu quero ser pra você / A alegria de uma chegada
Clarão trazendo o dia / Iluminando a sacada

Eu quero ser pra você / A confiança, o que te faz
Te faz sonhar todo dia / Sabendo que pode mais

Nas primeiras estrofes, acompanhadas apenas pelo violão de Paula Fernandes, prevalece o vocal mais grave. O teor da música já se anuncia: é uma balada cujo eu-lírico narra o que quer representar para o ser amado ou proporcionar a ele. Não há afirmação do sujeito como criador de sentido, mas como alguém que se dedica para satisfazer o outro e ajudá-lo a se realizar. Na ponte, a intensidade da melodia cresce um pouco e se encorpa ao ganhar outros instrumentos como bateria, baixo, teclados e mais dois violões, arranjo tradicional de boa parte das baladas sertanejas.

Eu quero ser ao teu lado / Encontro inesperado
O arrepio de um beijo bom
Eu quero ser sua paz / A melodia capaz
De fazer você dançar

A ponte traz uma melodia ascendente, que termina numa nota longa e aguda na última sílaba de "dançar", conduzindo ao refrão. Esse é o único trecho da letra em que as palavras "pra você" são suprimidas, substituídas por "ao teu lado" e "sua paz". Pode ter sido uma estratégia a fim de evitar a repetição dos versos "eu quero ser pra você", que pontuam toda a letra, no entanto se manteve o sentido do texto, de remeter ao outro, na medida em que os autores recorreram aos pronomes "teu" e "sua". A construção do texto indica sempre um tempo futuro, uma projeção do que o eu-lírico deseja e, embora haja a afirmação explícita do que se quer, a música é permeada por uma noção de passividade uma vez que não se vê interpelação incisiva do sujeito para com o ser amado, apenas a expressão dos desejos, como se fossem sonhos, projeções. Novamente, há a noção de distanciamento entre eu-lírico e objeto de desejo, apontada por Tatit (1997) como característica da balada.

Eu quero ser pra você / A lua iluminando o sol
Quero acordar todo dia / Pra te fazer todo o meu amor

Eu quero ser pra você / Braços abertos a te envolver
E a cada novo sorriso teu / Serei feliz por amar você

[41] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Nuc1ZiHIiaw>. Acesso em: 26 dez. 2013.

Chama a atenção a estrutura textual, que repete a cada estrofe a frase "eu quero ser pra você" – exceto na ponte, como já comentamos. Sabemos que é frequente, em textos dessa temática, a entrega do eu-lírico, a disposição em dar prazer ao outro; ainda assim, neste caso, parece haver um reforço dessa entrega, sinalizado pela repetição mencionada. O fato de a música omitir qualquer outra afirmação de subjetivação do eu-lírico, que não passe pela função de agradar ao outro, sugere uma anulação do sujeito, já que ele não se expressa por suas próprias ações. Em dois momentos – após a primeira vez em que se canta o refrão e no encerramento da música – há versos que reiteram esse posicionamento, reafirmando novamente o compromisso do eu-lírico em viver exclusivamente em função do objeto de desejo.

Se eu vivo pra você
Se eu canto pra você
Pra você

(...)

Eu quero ser pra você
Eu quero ser pra você
Pra você

Apesar de todo o discurso de dedicação e da sonoridade romântica que permeia a música, uma visão que a considerasse apenas como mais uma canção de amor, a nosso ver, tornaria banal e mascararia o tipo de discurso de "Pra você", que parece investir numa performatividade reiterada do sistema hegemônico heteronormativo. O eu-lírico poderia ser masculino, indicando a entrega de um homem ao objeto de desejo, contudo a interpretação da cantora remete à figura de uma mulher. Esta música sugere uma noção de si condicionada à ação do outro, ou, em outras palavras, um processo de subjetivação que se dá através do fazer-se sujeito do outro. Há o pressuposto da dependência, o que limita a afirmação do eu-lírico como sujeito pleno. Considerando o modelo heteronormativo predominante, talvez seja possível fazer uma leitura da canção associando-a em alguma medida à frase "por trás de um grande homem há sempre uma grande mulher". Sob essa perspectiva, a música representaria a mulher como uma companheira que apoia o homem e desempenha papel fundamental em suas conquistas, mas que não se destaca, pois abre mão da realização pessoal para criar um ambiente propício ao desenvolvimento do outro, este sim, alguém que "pode mais" ou, como diria Simone de Beauvoir (2009), um ser transcendente.

Paula Fernandes apresenta-se, na grande maioria das vezes, com o violão a tiracolo, o que reforça a imagem de instrumentista, além de intérprete. O instrumento a cobre do abdome aos quadris e limita a movimentação sobre o palco, de modo que, no que se refere à exploração do

corpo, ela se diferencia de outras cantoras da música popular. É possível que esta nem seja uma comparação apropriada, afinal cada gênero musical tem estilos mais ou menos demarcados no que tange ao comportamento das/os artistas e, no caso da música sertaneja, não há sequer uma forte referência feminina atual, além de Paula Fernandes. Não é que ela faça o tipo discreta, recatada: suas roupas são tão curtas, justas e decotadas quanto as de qualquer outra diva do axé ou do brega. Ela não deixa de explorar o corpo, apenas o faz de maneira diferente.

Os dois vídeos oficias de "Pra você" são registros de shows, por serem parte dos discos ao vivo de Paula Fernandes. O primeiro foi o álbum que a lançou ao grande público e, talvez por isso, não contou ainda com uma estrutura de palco grandiosa, gravado no Estúdio Quanta, em São Paulo. O segundo foi gravado na casa de shows HSBC Arena, no Rio de Janeiro, e teve estrutura maior e produção mais elaborada. Mas algumas características são comuns aos dois shows. Em ambos, a cenografia remete à natureza, ao campo, aludindo à origem da cantora, ao universo que ela exalta em parte do repertório e tentando criar um clima bucólico em alguns momentos do espetáculo. Vemos, assim, que Paula Fernandes vincula-se a elementos tradicionais da música sertaneja, como o ambiente rural, distanciando-se da vertente mais atual, o chamado sertanejo universitário. Artistas como Luan Santana e Gusttavo Lima, para citar dois expoentes, estão mais ligados ao espaço urbano e dialogam mais intensamente com a música pop, seja no estilo pessoal – figurinos, cabelos –, nos palcos modernos ou nas temáticas recorrentes como festas e sexo. Paula Fernandes não está presa ao passado: ela também se aproxima do pop internacional (gravou um dueto com a norte-americana Taylor Swift[42]), algumas vezes troca o violão pela guitarra, no entanto busca estabelecer uma ponte com as raízes da música sertaneja, em vez de romper com elas.

Quanto aos vídeos de "Pra você", especificamente, nos dois Paula Fernandes toca violão e pouco se distancia do pedestal do microfone. As imagens também registram a banda e o público, não ficando restritas à cantora. Parece pertinente concluir que Paula Fernandes mescla aspectos das artistas de axé e brega com outros mais associados a artistas de MPB. Destas, carrega uma postura de palco um pouco mais séria, a presença quase constante do instrumento e um cuidado maior com o material musical, sugerindo até um predomínio da música sobre a imagem; daquelas, traz o figurino que destaca as curvas do corpo e alguns

[42] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=mR6mYW_s-kY>. Acesso em: 27 dez. 2013.

momentos de dança nos shows. Há portanto um trânsito entre elementos que priorizam o conteúdo artístico e a imagem da cantora.

Nos dois vídeos, o corpo de Paula Fernandes emerge, no clima bucólico criado pelos cenários, de forma sensual, sem ser provocativo. Apesar dos figurinos que lhe valorizam o corpo, os trabalhos de edição não exploram detalhes além do rosto da artista e do violão. Há o investimento na sensualidade, mas não um apelo forte. Pode-se dizer que as duas produções lançam mão de um tipo de feminilidade bastante comum – e valorizado no sistema heteronormativo: o corpo parcialmente exposto, bem produzido, atraente e insinuante, porém dócil, contido. Parece possível fazer uma associação entre o bucolismo, invocado de forma recorrente no trabalho da artista, e o universo feminino. O ambiente bucólico, quando associado a um lugar de inatividade, passividade, pode ser relacionado à visão do senso comum sobre o feminino, frágil e relativamente capaz. Essa ambientação também contribui para a construção identitária do eu-lírico da canção como um sujeito passivo, que age a partir da ação do outro.

Como já sabemos, a música sertaneja tem bastante êxito no Brasil e é dominada por artistas homens. Paula Fernandes, desde 2005, despontava como cantora de sertanejo – teve inclusive duas músicas em trilhas sonoras de novelas da Rede Globo[43] – sem, no entanto, conseguir se destacar. Somente a partir de 2008, após assinar com a gravadora Universal, a carreira profissional da artista começou a deslanchar. "Pra você" foi o primeiro *single* do disco ao vivo, que vendeu 1,7 milhão de cópias e reacendeu o mercado fonográfico no país[44]. É curioso que esta tenha sido a primeira música na voz de Paula Fernandes a atingir o topo das listas de mais tocadas em algumas regiões brasileiras (e o segundo lugar em *rankings* nacionais), ou seja, a canção que a legitimou como artista de música sertaneja de sucesso no país, em 2011. Não conhecemos, evidentemente, o processo de definição que levou esta a ser a música de trabalho – é uma escolha feita geralmente pela gravadora. Mas é interessante observar que o passaporte de entrada que conduziu Paula Fernandes – artista já então com muita experiência, cantora, compositora, instrumentista – para o sucesso, numa área dominada por artistas homens, tenha sido uma música romântica que sutilmente traz, sob um discurso de entrega, desapego e dedicação, indícios de anulação do sujeito em nome da

[43] Paula Fernandes só passou a emplacar músicas próprias nas trilhas de telenovelas a partir de 2009. A música da novela "América" foi uma versão da "Ave Maria" de Schubert. Em "Escrito nas estrelas", Paula Fernandes cantou a trilha de abertura, uma versão de "Quando a chuva passar", sucesso na voz de Ivete Sangalo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0W69VB0sTyY>. Acesso em: 26 dez. 2013.

[44] Informações do site de Paula Fernandes. Disponível em: <http://www.paulafernandes.com.br/bio.php>. Acesso em: 26 dez. 2013.

realização do objeto de desejo. É como se ela precisasse pedir licença e adotar uma postura quase subserviente, para adentrar o universo marcadamente masculino da música sertaneja no Brasil. Essa contextualização permite articular, na postura de Paula Fernandes, a noção de si como um jogo entre se afirmar ativamente como música profissional e, ao mesmo tempo, parecer encarnar a mulher ideal de um mundo machista – recatada, dedicada, submissa e atraente. Em termos rítmicos e sonoros, a canção reforça isso. A narrativa melódica da balada e a interpretação da artista não trazem qualquer desestabilização, apenas reiteram esse lugar do feminino tradicional, dependente, que precisa da ação do outro para se afirmar como sujeito.

"Pra você" é importante, nesta análise, por constituir outro exemplo da música popular massiva como espaço em que as performatividades heteronormativas podem ser reiteradas, renovadas, cumprindo assim uma função fundamental para a manutenção desse sistema hegemônico. Se reconhecermos que os esforços no sentido de instituir a norma nos corpos e nos sujeitos precisam ser constantemente reforçados, compreenderemos a relevância das canções que têm esse caráter reiterativo e que compõem a maioria, não apenas no corpus desta pesquisa mas no universo musical de forma ampla. A análise desses produtos procura mostrar como eles são essenciais à permanência do referencial heteronormativo, já que a performatividade reiterada é integrada à visão de mundo, ao senso comum, e acaba por configurar a norma, o "normal". Guacira Louro (2008) lembra que a ordem, por não estar garantida de forma definitiva, carece de reiterações contínuas, efetuadas com sutileza e energia, explícita ou dissimuladamente. A normatização, aqui, é sutil, tem aura romântica e até sedutora, além de ser acionada pela própria voz da mulher. Assim, a música popular pode integrar esse sistema hegemônico e operar na reafirmação das noções de identidades acabadas de mulheres e homens, feminino e masculino, mesmo que isso não se dê de forma explícita ou violenta.

A necessidade de apontar a sutileza, a não obviedade desses mecanismos também é importante para localizarmos outros acionamentos possíveis. Nas duas canções analisadas, o que chamamos de passividade do eu-lírico não indica uma falta de ação, mas um predomínio da expectativa, o condicionamento da ação ao agir do outro, como se ele aguardasse a iniciativa do ser amado, pois sequer o interpela de maneira incisiva. Algumas músicas, que trazem igualmente declarações de amor, parecem adotar outros tipos de postura, como por

exemplo “Pássaro de fogo”[45], também de Paula Fernandes. Lançada em 2009, esta música deu título ao álbum que antecedeu o disco “Paula Fernandes: Ao Vivo” e, embora tenha feito sucesso – tanto que está entre as mais executadas nas rádios brasileiras no período que esta pesquisa engloba –, não figura entre os *singles* que levaram a artista às primeiras posições nos *rankings* nacionais. Nesta canção, o sujeito desde o início dirige-se ao outro de forma muito mais direta. Enquanto em “Pra você” os verbos eram conjugados na primeira pessoa, significando as ações do eu-lírico em favor do ser amado, em “Pássaro de fogo” conjuga-se prioritariamente na terceira pessoa, isto é, o sujeito indica as ações do outro.

Vai se entregar pra mim / Como a primeira vez
Vai delirar de amor / Sentir o meu calor
Vai me pertencer

Sou pássaro de fogo / Que canta ao teu ouvido
Vou ganhar esse jogo / Te amando feito um louco
Quero teu amor bandido

Se a primeira traz os versos “Eu quero ser pra você”, a segunda traz “sou pássaro de fogo” – sinalizando não o que se quer ser, mas o que já se é – e “quero teu amor bandido” – o desejo não de ser para o outro, mas de ter o amor do outro. Os verbos empregados – vai se entregar, vai delirar, vai me pertencer – sugerem um sujeito impositivo, que adota uma postura afirmativa, quase ordenando ao interlocutor. É um tipo de discurso, em geral, atribuído aos homens, pelo teor de conquista e desafio. O verbo “entregar-se” e a referência à “primeira vez” são expressões que remontam à construção do imaginário do feminino. Como é comum na música popular, a sonoridade é ascendente: o arranjo ganha corpo e a melodia cresce, à medida que a canção avança. A letra parece seguir esse movimento, “esquentando” e ganhando aos poucos contornos mais emotivos. Nas primeiras estrofes, o vocal é mais grave e o posicionamento é mais incisivo; na ponte, a melodia se intensifica e os versos já indicam um pouco mais de suavidade, estendendo a atração, que parecia predominantemente física, para o plano sentimental.

Minha alma viajante / Coração independente
Por você corre perigo
Tô afim dos teus segredos / De tirar o teu sossego
Ser bem mais que um amigo

A noção de si do eu-lírico descrito nos primeiros versos do trecho acima condiz com uma caracterização recorrente do masculino. Adjetivos como viajante e independente apontam para a construção de um sujeito aventureiro, sem destino, que se lança ao incerto, ao desafio e

[45] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9l8ghAxFCb8>. Acesso em: 27 dez. 2013.

se permite correr perigo. São traços frequentemente associados aos homens, não às mulheres, tanto que os universos relacionados a personagens cuja descrição se aproxima dessas características – como o pirata ou o caçador – são assimilados como marcadamente masculinos. Quando se coloca nesse lugar, o eu-lírico – que pode ser lido como uma mulher ao se materializar no corpo de Paula Fernandes – assume tais características e, assim, provoca descontinuidades nas representações de gênero comuns nos produtos culturais. Em muitos casos a música popular massiva pode trabalhar em favor do sistema hegemônico heteronormativo, procurando delimitar atributos femininos e masculinos de forma excludente, demarcando fronteiras e reforçando estereótipos. "Pássaro de fogo" parece ser um exemplo de canção que não segue à risca essas normatizações, na medida em que apresenta alguns sinais de deslocamentos, performatividades não prescritas.

A ponte, então, não traz uma possibilidade identitária única e, sim, lança mão de recursos que sugerem alguma autonomia do eu-lírico, ao mesmo tempo em que avança no sentido da sentimentalidade, ao sugerir um envolvimento maior com o objeto de desejo. O refrão explicita o envolvimento emocional e adiciona mais elementos que conferem suavidade ao texto. Nos dois primeiros versos, as últimas sílabas são prolongadas, valorizando-se as vogais, um recurso que prioriza o ser em detrimento do fazer e cria uma atmosfera propícia à passionalização (TATIT, 1997, p. 108).

Não diga que não / Não negue a você
Um novo amor / Uma nova paixão
Diz pra mim

Tão longe do chão / Serei os teus pés
Nas asas do sonho / Rumo ao teu coração
Permita sentir / Se entrega pra mim
Cavalgue em meu corpo / Minha eterna paixão

Se compararmos algumas palavras utilizadas em cada parte da música, e associarmos essa transformação ao desenvolvimento da sonoridade da canção, fica fácil perceber o movimento proposto. Nas primeiras estrofes, aplicaram-se termos como delirar, calor, fogo, louco, indicando corporalidade e conotação sexual. A ponte estabelece uma migração, pois ao mesmo tempo em que utiliza viajante, independente e perigo, expressões que permeiam o universo masculino, introduz palavras como alma, coração e segredos, sinalizando uma transposição para o emocional. O refrão, por fim, trouxe amor, paixão, asas, sonho e sentir, instaurando de vez o apelo sentimental da canção. Os versos finais estabelecem uma relação entre os dois extremos da música e invocam tanto elementos sexuais ("cavalgue em meu

corpo") quanto emotivos, ao recorrer à noção do amor que dura eternamente ("minha eterna paixão").

Mesmo fazendo esse movimento em direção à sentimentalidade, o eu-lírico da canção não deixa de ter uma postura firme, apontando o que deseja do interlocutor. Existe uma performatividade diferenciada pois, na voz de Paula Fernandes, a música soa como uma interpelação incisiva, de conotação sexual, partindo de uma mulher. É nesse sentido que "Pássaro de fogo" distingue-se de "Pra você", já que traz uma mulher na iniciativa, enquanto a canção analisada anteriormente apresenta apenas reiterações de lugares de gênero demarcados, como a mulher dócil, que aguarda a iniciativa do outro, pronta para servi-lo.

Temos assim dois eu-líricos, colocados pela mesma cantora, que trazem posicionamentos diversos no que toca às questões de gênero. Percebemos como a mesma artista pode articular múltiplas performatividades, bem como o gênero musical permite esses trânsitos e, de forma mais abrangente, a música popular massiva também possibilita essa pluralidade. Sabemos que, por estar conectado ao meio social, o universo musical é marcado por relações de poder desiguais entre mulheres e homens, e já vimos exemplos tanto em conteúdos musicais quanto no contexto de produção. É possível, porém, localizar brechas no sistema dominante, nas quais há o acionamento de vozes diferenciadas. As normatizações de gênero e sexualidade, por serem invenções sociais, são passíveis – como toda normatização – de adaptação e obediência, mas também de fugas. Todos esses movimentos, sejam de aproximação ou subversão das convenções, "são tramados e funcionam através de redes de poder" (LOURO, 2008, p. 89). A música popular configura-se como um desses terrenos de disputa, no qual observamos tendências reiterativas e outras com potencial desviante.

Repare-se que a cantora emprega no masculino as palavras "louco" e "amigo", com as quais o eu-lírico refere-se a si mesmo. Isso não implica que o sujeito da música tenha necessariamente uma identidade masculina; as performances dos clipes reforçam, na verdade, a identidade feminina da cantora, e isso inevitavelmente atrela-se à canção. A ideia da presença de um corpo é o elemento irredutível da performance; recorrer a ela significa introduzir a consideração do corpo no estudo da obra (ZUMTHOR, 2007, p. 38). Vejamos, então, como o corpo de Paula Fernandes se materializa nas performances de "Pássaro de fogo". A música tem três vídeos oficiais, sendo um que ilustra a gravação original e dois extraídos dos álbuns ao vivo. No primeiro, intercalam-se imagens da artista cantando e tocando violão, num estúdio, e passeando no que parece ser uma fazenda. Nada sugere a mulher incisiva: sempre

sozinha, ela anda a cavalo, caminha, como se estivesse num momento de introspecção. Tampouco se explora o corpo da artista de forma sensual; investe-se no clima bucólico do campo, reforçando a filiação sertaneja. Lembramos a possibilidade de associação, já comentada, entre o bucolismo e o feminino, ambos podendo configurar-se como lugares de passividade.

O segundo vídeo[46], do primeiro disco ao vivo, traz a música numa versão em voz e violão. Paula Fernandes está sentada em uma banqueta, pernas cruzadas à mostra, salto alto. O fato de estar sozinha no palco implica domínio da plateia, do instrumento, uma autossuficiência artística e, assim, aproxima-a do lado mais impositivo do eu-lírico, sem deixar de apresentar uma sensualidade feminina. No terceiro clipe[47], parte do segundo disco ao vivo da cantora, a mesma canção ganha nova roupagem, ao ser executada somente com voz, piano e violoncelo. Neste caso, a artista é acompanhada por dois músicos, posicionados no fundo do palco. Paula Fernandes, à frente, aparece sentada em um balanço cenográfico enfeitado com folhas. Ela usa um vestido longo, branco, rodado, quase como um vestido de noiva, e tem pétalas de flores espalhadas pelo colo. Como no primeiro vídeo, recorre-se a um ar bucólico, mas há também todo um romantismo empregado: no figurino, no cenário, na iluminação, no arranjo. A performance parece funcionar como uma embalagem sonora e visual de excessos, que quer dar um suposto caráter erudito ou sofisticado à canção e que aciona a imagem tradicional de uma mulher vestida de branco em um balanço, reiterando pelo menos imageticamente aspectos conservadores da identidade feminina que reafirma valores heteronormativos. Pode-se dizer que o caráter emotivo da música é mais explorado neste último vídeo, em detrimento da postura incisiva. O uso da voz também é bastante diferente entre as duas performances ao vivo. Na primeira, há uma impostação maior, que valoriza os graves; na segunda, percebe-se que houve um trabalho de suavização da articulação vocal, talvez para aproximar mais o canto do universo pop.

Zumthor (2007) explica que a performance é um saber-ser que comanda uma presença e uma conduta, implicando uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo (p. 31). Se o corpo dá significado à performance, percebemos que uma canção pode ser ressignificada com diferentes performances, ainda que a artista seja a mesma. Do primeiro vídeo, um clipe "genérico" que poderia ser utilizado para uma enorme gama de canções de amor, até os outros dois, que exploram, cada um, uma característica do eu-lírico, vemos gradações que podem ser

[46] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IZsuekkkUb4>. Acesso em: 27 dez. 2013.
[47] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9rsPOVKW1TU>. Acesso em: 27 dez. 2013.

mais ou menos acentuadas, de acordo com a performance adotada. Nos casos do primeiro e do terceiro vídeos, que acionam mais o lado da delicadeza, parece haver uma articulação contraditória na noção de si apresentada, quando confrontamos performances corporal e verbal. Ainda que no clipe mais recente a interpretação vocal da cantora esteja de certa forma "conformada" à ambientação delicada, é possível perceber alguma desconexão entre o que se vê e o que se ouve, uma vez que as imagens neutralizam o caráter afirmativo percebido na canção, ao relacionarem o corpo a elementos bucólicos e românticos.

A partir desses exemplos, que nos permitem enxergar alguns paradoxos, notamos que a performance verbal não é necessariamente reiterada pelo endereçamento corporal, o que abre possibilidades de leituras enviesadas. Musicalmente, "Pássaro de fogo" pode ser lida como uma afirmação dos desejos de uma mulher, de forma direta e, em alguns trechos, assumindo um tipo de discurso que geralmente é associado a um lugar de fala do masculino. Porém duas de suas representações audiovisuais afastam-se dessa noção e trabalham para outra produção de sentido, afinada com o eixo heteronormativo e patriarcal, em que a sexualidade da mulher deve ser mais contida e perpassada por elementos de delicadeza, romantismo e passividade. Uma mesma música pode, então, acionar performatividades tensivas e reiterativas do sistema hegemônico.

Outra canção que apresenta um eu-lírico declarando-se de forma direta ao interlocutor é "Me adora"[48], da cantora Pitty. Por ser de uma artista de rock, de certa forma já se espera da música uma postura afirmativa, condizente com o caráter de rebeldia frequentemente relacionado a esse gênero musical. Primeiro *single* do terceiro álbum de estúdio de Pitty, "Me adora" é um rock básico, com baixo, guitarra e bateria. Segue uma fórmula padrão, com melodia e letra simples, e parece flertar com a sonoridade da Jovem Guarda. Isso fez com que a música causasse estranhamento nos fãs, quando foi lançada, em 2009, por não trazer o peso dos discos anteriores. Em pouco tempo, porém, alcançou o primeiro lugar em várias rádios jovens do país. A letra narra um desentendimento entre o eu-lírico e o ser amado.

Tantas decepções eu já vivi / Aquela foi de longe a mais cruel
Um silêncio profundo e declarei / Só não desonre o meu nome
Você que nem me ouve até o fim / Injustamente julga por prazer
Cuidado quando for falar de mim / E não desonre o meu nome

(...)

[48] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=66PrK9b_WD8>. Acesso em: 28 dez. 2013.

Perceba que não tem como saber / São só os seus palpites na sua mão
Sou mais do que o seu olho pode ver / Então não desonre o meu nome
Não importa se eu não sou o que você quer / Não é minha culpa a sua projeção
Aceito a apatia, se vier / Mas não desonre o meu nome

Percebe-se, nas estrofes, que o eu-lírico da canção deixa claro o sofrimento por que está passando, no entanto se mantém firme, aponta os defeitos do outro. Isso parece mais uma referência à Jovem Guarda, pela temática que se assemelha a algumas canções de Roberto e Erasmo Carlos. O eu-lírico coloca-se como sujeito desde o começo, demonstrando o interesse no objeto de desejo sem adotar uma postura submissa. Ao contrário: sem maiores dramas, aceita até a indiferença, só não aceita ser caluniado pelo outro ("cuidado quando for falar de mim"). Também se destacam os versos que encerram cada estrofe, "não desonre o meu nome". A preocupação com o próprio nome e a reputação, em geral, remonta ao universo masculino, se pensarmos que, na grande maioria dos casos, o sobrenome do homem é transferido para a mulher, com o casamento, e passado às novas gerações. Ao repetir tal verso, o eu-lírico reforça essa preocupação e se reafirma como sujeito, não um alguém qualquer, secundário e sem nome. Nesse sentido, o eu-lírico da canção coloca-se como um ser com potencialidades ("sou mais do que o seu olho pode ver").

Será que eu já posso enlouquecer?
Ou devo apenas sorrir?
Não sei mais o que eu tenho que fazer
Pra você admitir

A ponte, acima, é o trecho em que a música parece ganhar contornos mais passionais. A melodia fica mais intensa; a firmeza e até alguma frieza, observadas anteriormente no eu-lírico, dão lugar à insegurança. Ela demonstra instabilidade emocional, dúvida e questiona se, mesmo atormentada, deve "apenas sorrir", mantendo as aparências – algo, por sinal, muito ensinado às mulheres. No refrão retoma-se o posicionamento incisivo, quando o sujeito da canção ameaça ir embora e afirma saber da admiração que o outro, sem se dar conta, sente por ele. O palavrão utilizado criou uma pequena polêmica quando a música foi lançada, e algumas rádios se recusaram a executá-la. Vale destacar que a obra de Pitty dialoga muito com o público juvenil, e a linguagem empregada também pode estar relacionada a esse contexto, a uma vontade de afirmação de força, própria dos adolescentes.

Que você me adora
Que me acha foda
Não espere eu ir embora pra perceber

Há um predomínio, em toda a música, da pronúncia curta das sílabas, o que segundo Tatit (1997) remete a ação, ao privilegiar as consoantes. "Me adora" não pode ser considerada uma

balada romântica, não porque o rock não permita baladas, mas porque – seja na melodia, na interpelação rítmica, na letra – explora mais o embate entre eu-lírico e objeto de desejo que o afastamento, o sofrimento. Apenas na ponte e em uma execução do refrão há sílabas estendidas, sugerindo uma carga maior de dramaticidade.

Mais uma vez, a letra não basta para delimitar um eu-lírico feminino; ele é depreendido da performance. "Me adora" conta com dois vídeos oficiais: o clipe da versão em estúdio e uma apresentação no DVD "A trupe delirante no Circo Voador", de 2011[49]. Nos dois, Pitty se apresenta como de costume: cabelos compridos soltos, vestido estilo retrô, geralmente preto, unhas pintadas de preto ou vermelho. No primeiro clipe, destaca-se também o vermelho do batom. A edição dos dois vídeos contempla os músicos, o que está relacionado ao gênero musical rock, em que há uma valorização maior da banda. Na dança da cantora e na expressão corporal como um todo, percebe-se a feminilidade dos movimentos, apesar de ser uma artista de rock e apresentar uma atitude diferenciada. Uma cena que pode ilustrar isso ocorre em determinado momento do registro ao vivo, quando um fã sobe ao palco. Convém recordar que esse é não um tipo de situação exatamente raro em shows de rock. Pitty se afasta do microfone, fica em posição de ataque, punhos cerrados, e diz algo como "vai levar um soco". Em seguida esboça um sorriso e aponta o caminho de volta para o rapaz, que obedece. Novamente ela sorri, antes de voltar a cantar. É provável que outras artistas, diante da mesma situação, não ameaçassem brigar com o fã e aguardassem a chegada dos seguranças.

Louro (2008) lembra que "é no corpo e através do corpo que os processos de afirmação ou transgressão das normas regulatórias se realizam e se expressam. Assim, os corpos são marcados social, simbólica e materialmente – pelo próprio sujeito e pelos outros" (p. 83). As marcas do corpo são portanto essenciais para percebermos como se dão as relações e representações de gênero e eventuais mudanças dessas relações. Pitty, quando vê o fã subir no palco, tem uma reação que indica que ela não adota o estereótipo feminino frágil e inseguro. Ao se mostrar pronta até para agredir fisicamente o jovem, a cantora se aproxima de elementos bastante vinculados ao universo masculino, como a disposição para a briga. Mas a atitude da artista, em contrapartida, deixa transparecer outros aspectos. Esse comportamento pode sugerir uma capacidade de defesa, em relação a um homem que ia em sua direção. Nesse sentido, temos a demonstração de um feminino forte, não necessariamente associado a uma disposição à violência. Além disso, pequenos sinais, como os sorrisos, sinalizam uma postura

[49] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lffFvK2COOg>. Acesso em: 28 dez. 2013.

que não é completamente fechada, dura, e recorre a outras características, como a simpatia. Através dos gestos o corpo de Pitty aciona, naquele momento, uma noção de si que articula performatividades as quais não se conformam totalmente aos lugares demarcados do feminino nem do masculino. Ao mesmo tempo em que se afirma forte, capaz de se defender, e ameaça agredir o rapaz – afastando-se da figura feminina doce e indefesa –, ela utiliza-se de outros recursos como o sorriso e a simpatia, ferramentas de persuasão marcadamente femininas – deslocando também, em alguma medida, o lugar de seriedade e tensão presente em situações desse tipo. Se a caracterização dos corpos distingue sujeitos e se constitui em marcas de poder, percebemos como a construção da identidade está intimamente associada a esse processo, pela relação com a alteridade, e pode recorrer a atos performativos diversos e até contraditórios.

A articulação do percurso identitário deve levar em consideração que, no trabalho da cantora Pitty, há uma configuração não apenas da ordem do feminino, mas também do adolescente, juvenil. Muitas vezes, como no caso da música "Me adora", verifica-se uma contestação própria da juventude, de enfrentamento. Nesse universo adolescente, não há estabilidade emocional, afetiva e, sim, uma viagem dentro do instável. Isso também pode, em parte, estar associado ao rock, igualmente caracterizado pelo embate e a intensidade. O diálogo com diferentes públicos expõe a complexidade do endereçamento da canção, o que acarreta múltiplas interlocuções e, consequentemente, variadas possibilidades identitárias, já que a noção de si é atravessada ou construída na relação com o(s) outro(s).

Materializado no corpo de Pitty, é razoável afirmar que o eu-lírico promova algumas descontinuidades nas normatizações de gênero predominantes, sobretudo ao articular o referencial feminino à atitude descrita acima, de contestação. Aspectos como a palavra "foda" empregada na letra, que para alguns pode soar banal, para outros ainda é motivo de censura, haja vista a relutância de algumas rádios em tocar a canção. O fato de ser uma mulher a cantora (e compositora) de tal música desafia o senso comum de que tal linguagem não é apropriada às mulheres. O posicionamento do eu-lírico, de modo geral, apresenta uma mulher firme. Perturbada, sim, pela indefinição do ser amado, mas que não abre mão da própria integridade em nome da relação amorosa. A principal contribuição da música parece ser a descrição de um eu-lírico que pode ser feminino e que, mesmo sofrendo por amor, não está subjugado ao outro, é sujeito da própria noção de si e tem a capacidade de se reconstruir.

Resta ainda analisar um tipo de canção que identificamos na temática das declarações de amor, as músicas que expressam satisfação com o relacionamento, isto é, cujo eu-lírico declara-se a um interlocutor com quem já está comprometido. Localizamos cinco músicas que seguem essa tendência, sendo uma de sertanejo e quatro de axé, das quais vamos estudar "Não precisa mudar"[50], interpretada por Ivete Sangalo e Saulo Fernandes. Antes, é interessante pontuar que o axé foi o gênero musical em que mais se observou esse tipo de abordagem, e isso pode estar relacionado ao caráter festivo, alegre desse estilo, bastante associado ao carnaval, já que nesse repertório há uma valorização da conjunção sujeito-objeto de desejo.

"Não precisa mudar" foi o segundo *single* do álbum "Multishow ao vivo: Ivete no Maracanã", lançado em 2007. A canção agrega elementos do samba-reggae, com percussão forte, sobretudo na marcação do repique e do timbau. Instrumentos como guitarra e teclados se encarregam de valorizar a parte melódica. Ivete Sangalo é a primeira a entrar, e canta toda a música, sozinha, uma vez. A letra trata de uma postura condescendente do eu-lírico, que se adapta aos defeitos e vontades do objeto de desejo.

Não precisa mudar / Vou me adaptar ao seu jeito
Seus costumes, seus defeitos / Seu ciúme, suas caras
Pra que mudá-las?

Não precisa mudar / Vou saber fazer o seu jogo
Deixar tudo do seu gosto / Sem guardar nenhuma mágoa
Sem cobrar nada

Assim como vimos em "Pra você", o eu-lírico desta música parece anular-se em favor do ser amado. O texto, que tem ares e sonoridade românticos, embora não seja uma balada, camufla um discurso de entrega no qual o eu-lírico não se preocupa com a qualidade do relacionamento, apenas cede para se ajustar aos desejos do outro, isto é, somente uma das partes se dispõe a mudar. A relação é colocada acima dos problemas; relevam-se as dificuldades e assume-se um discurso de aceitação, em nome da manutenção do relacionamento.

Se eu sei que no final fica tudo bem
A gente se ajeita numa cama pequena
Te faço um poema, te cubro de amor

Então você adormece / Meu coração enobrece
E a gente sempre se esquece / De tudo o que passou

[50] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=AtiUjdAy84I>. Acesso em: 28 dez. 2013.

A justificativa para a conduta do eu-lírico é o fato de tudo terminar bem e ambos "esquecerem o que passou". Mas quem faz o poema e cobre o outro de amor é, novamente, o eu-lírico. É ele quem se preocupa com que tudo termine bem. Há, amarrando esse discurso, a ideia da bondade ("meu coração enobrece"), da generosidade, que engrandeceria o sujeito da canção por suas atitudes. Todavia, ao fundo dessa mensagem, percebe-se uma relação desigual de poder entre os dois indivíduos que se relacionam. Até aqui, é grande a tentação de tomar a performance de Ivete Sangalo, considerar o eu-lírico feminino e acusar o homem como o dominador da relação. Porém estaríamos assim negligenciando a segunda parte da música, quando Saulo Fernandes entra e canta tudo outra vez. Diferentemente do que vimos em "Agenda", em que Belo canta uma letra adaptada, após a cantora Ornella Di Santis interpretá-la uma vez, Saulo repete a música inteira, sem alterações. Isso promove um rearranjo de sentido e oferece outras perspectivas, já que, mesmo cantado por ele, o eu-lírico se mantém no lugar de antes.

As parcerias de intérpretes na música popular configuram uma estratégia que se destaca entre as canções mais tocadas. Esse mecanismo visa não só a ampliação e penetração no mercado nacional, mas também trânsitos mercadológicos e estéticos globais. É um modelo que, embora não seja novo, passou a ser mais difundido a partir do grande sucesso obtido no rap dos Estados Unidos, quando esse gênero musical alcançou pela primeira vez o topo das paradas com o formato, hoje comum, de versos entoados pelos rappers e refrãos cantados por artistas pop ou de R&B. Ao longo deste trabalho, são abordados alguns exemplos dessa estratégia adotada na música brasileira, seja promovendo participações de artistas estrangeiros ou unindo cantores nacionais, pertencentes a um mesmo gênero musical ou não. Além de potencializar o alcance da canção, essas parcerias implicam diferentes interpelações, que podem gerar significações diversas no produto musical e, assim, fazer emergirem várias possibilidades identitárias.

No que se refere a "Não precisa mudar", o dueto parece servir ao contexto do show – a gravação de um DVD, que contou com outras participações – e à conveniência da indústria fonográfica, não representando necessariamente um recurso pensado para ressignificar a canção e estabelecer uma igualdade entre gêneros. Entretanto se cada performance traz implicações que articulam de forma diferente o eu-lírico da música e a noção de si acionada, podemos pensar que, ao ser interpretada por Ivete Sangalo, Saulo Fernandes ou os dois juntos, a canção apresentará, mesmo que em pequena escala, diferentes formatações identitárias. Vale

ressaltar que Saulo Fernandes é um dos compositores da canção e, embora não saibamos ao certo a destinação inicial da música – se já havia sido pensada para o show de Ivete Sangalo, se seria cantada em dueto –, parece razoável supor que, eventualmente, o artista a cantaria sozinho, como o fez, no disco ao vivo da Banda Eva[51] lançado também em 2007. Seria imprudente desconsiderar esses fatores visto que, se o homem adota o mesmo discurso, é porque igualmente se coloca na posição daquele sujeito que é acionado pelas ações do outro.

Não parece possível estabelecer os gêneros que assumem cada papel, nessa performance. Não há, aqui, um gênero vilão e um gênero vítima. Ambos se colocam no lugar do desapego. Quando se pensa em adotar o discurso do "vitimismo" da mulher, entra o cantor para nos lembrar de que o homem também pode assumir o papel de quem cede – e isso, numa relação heterossexual, implicaria uma mulher no papel de quem não cede. Convém citar Elisabeth Badinter, que alerta para o cuidado que devemos ter de não cair em generalizações.

> Reconhecer a existência de uma violência feminina não significa minimizar em nada a importância da violência masculina e a urgência de contê-la, socorrendo suas vítimas. Entretanto, para tentar lutar melhor contra nossas fraquezas, tanto naturais quanto educativas, é preciso renunciar a uma visão angelical das mulheres, que serve de justificativa para a demonização dos homens (BADINTER, 2005, p. 92).

Essa insistência na imagem das mulheres unicamente como vítimas da opressão dos homens investe ambos de uma sexualidade predeterminada, o que reinstauraria o determinismo biológico. Nesse sentido, o fato de o dueto se construir da forma como foi feito permite que essa performance de "Não precisa mudar" não engesse as possibilidades interpretativas, direcionando nosso olhar para um gênero ou outro.

Apesar dessa possibilidade de leitura, esta música parece ser mais um exemplo em que há um desencontro entre texto verbal e endereçamento da performance. O texto, ainda que investido do discurso da generosidade, deixa transparecer uma situação de desigualdade que não é levantada de forma alguma pela performance, seja sonora ou visual. Não há tensão, não há disputa, nenhuma problemática de gênero colocada. Ao contrário: há leveza e exaltação da postura compreensiva. As consoantes marcam toda a canção, sugerindo que não há passionalização, não há uma grande carga sentimental; é uma música "pra cima", que celebra um relacionamento. O vídeo oficial, retirado da gravação do DVD de Ivete Sangalo no Maracanã, evidencia a afinidade e o clima de amizade entre a cantora e Saulo Fernandes. Contudo a atmosfera alegre da performance, bem como da canção de modo geral, naturaliza

[51] Saulo Fernandes foi vocalista da Banda Eva durante 11 anos. Saiu em 2013 para seguir carreira solo. Ivete Sangalo também esteve à frente da banda, entre 1993 e 1999.

performatividades que constituem uma relação de poder desigual, na situação descrita pela letra. A própria construção da narrativa verbal, na verdade, trabalha de modo a abrandar arestas e desentendimentos.

Parece que músicas como as reunidas neste tópico trabalham com determinados arquétipos de relacionamentos que permitem ao público acionar suas narrativas individuais. Esses "tipos" funcionam como tramas que são tecidas e aglomeram sujeitos individuais e sociabilidades particulares, em torno de uma base comum. Exploramos rock juvenil, baladas românticas, pagode, axé, uma gama variada de canções, que permitem o acionamento de múltiplas referências identitárias. A canção popular é ampla o suficiente e abarca diferentes contextos individuais, para que o maior número possível de pessoas se identifiquem, se reconheçam, se emocionem, cantem a plenos pulmões mas, na esfera pessoal, cada um associa à canção sua narrativa particular. A música popular massiva articula essas duas instâncias: aciona uma história comum a uma sensibilidade coletiva, o que permite a várias histórias particulares enquadrarem-se na mesma canção. Esse mecanismo implica uma diversidade de possibilidades identitárias, muitas vezes tensivas e contraditórias entre si, associadas ao mesmo produto musical. A música popular abrange esses jogos diversos, em termos de acionamento de papéis do feminino na cultura contemporânea. Desse modo percebem-se articulações identitárias em camadas, nunca esgotadas e que evitam uma leitura binarista.

3.2 Separação

O segundo tópico das análises vai abordar as músicas que tratam de separação. Sabemos que esta temática também é recorrente na música popular e abarca outras 25 músicas do nosso corpus. Mais uma vez, com o cuidado de evitar o "vitimismo" excessivo, que fecha os olhos para questões que vão além da opressão das mulheres, tentamos explorar várias possibilidades de posicionamentos assumidos e noções de si diante do rompimento de uma relação afetiva. Há músicas nas quais o eu-lírico apresenta saudade do objeto de desejo, marcadas pelo distanciamento ou ruptura entre sujeito e ser amado. São canções que representam a chamada dor-de-cotovelo e, basicamente, lamentam o fim do relacionamento. O eu-lírico em geral coloca-se à disposição do ser amado, inclusive mostrando-se consciente de que pode vir a sofrer novamente. Outras canções apresentam um sujeito que toma a iniciativa de terminar a relação, na maioria dos casos firme no propósito de romper definitivamente e, em uma faixa, relutante em magoar o outro. A análise dessas músicas vai buscar a postura assumida pelos sujeitos, materializados nas vozes das mulheres, num momento de afirmação do desejo de

separação. Há, ainda, canções em que o eu-lírico explicitamente feminino está disposto a se vingar do ex-companheiro. Vemos que a temática da separação também traz diversas possibilidades identitárias: há diferentes tipos de situações representados, o que implica uma sorte de posicionamentos e valores, expressos em melodias, letras e performances, e que devem ser considerados pela pesquisa. Levando-se em conta que os processos identitários possuem parte de seus alicerces nas relações de alteridade, parece, então, ser esta uma temática relevante para compreendermos os acionamentos identitários do feminino – a noção de si – nesse tipo de canção.

Artista	**Música**
Adryana Ribeiro	Saudade vem
Calcinha Preta	Você não vale nada
Calypso	A lua me traiu
	Por que choras (com Bruno e Marrone)
Ivete Sangalo	Eu nunca amei alguém como eu te amei
	Faz tempo
	Quando a chuva passar
Kid Abelha	Peito aberto
Mariana Rios	Viver sem ti (com Exaltasamba)
Marisa Monte	Depois
	Pra ser sincero
Marjorie Estiano	Você sempre será
Negra Li	Ainda gosto dela (com Skank)
	Um minuto (com D'Black)
Paula Fernandes	Eu sem você
	Long live (com Taylor Swift)
	Meu grito de amor (com Eduardo Costa)
	Quando a chuva passar
	Sensações
Perlla	Tremendo vacilão
RBD	Fique em silêncio
Vanessa da Mata	Boa sorte (com Ben Harper)
Wanessa	Me abrace
	Não resisto a nós dois
	Não tô pronta pra perdoar

Uma das músicas que representam a vertente cujo eu-lírico demonstra perda pelo rompimento da relação é "Peito aberto"[52], da banda Kid Abelha. A canção é do disco "Pega vida", de 2005, e retrata a situação do sujeito que deseja retomar o relacionamento. A melodia, por si só, não transparece a carga dramática que se verifica na letra – a sonoridade é de pop rock, com um efeito "*slide*", tipo guitarra havaiana, que remete a uma leveza a qual não se observa no texto verbal.

[52] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=XEKdgNOVkP0>. Acesso em: 30 dez. 2013.

Me dá a mão, me leva embora
Passou da hora, já bebi demais
Ninguém mais me considera
Só velhos, bêbados e animais

Gastei tanta palavra por gastar
Agora as pobres tentam se salvar

Há, desde o princípio, um sentido de dependência do outro por parte do eu-lírico – o interlocutor é o agente, sujeito da ação. A afirmação sobre o consumo excessivo de álcool é um recurso que muitas vezes, na música popular, está associado ao caráter "dor-de-cotovelo" da canção: após a separação, o eu-lírico recorre à bebida para "afogar as mágoas". A citação de velhos, bêbados e animais alude a um ambiente de boemia e sugere um vagar aleatório, sem rumo certo, elemento comum no rock, marcado por sujeitos errantes, desterrados, *outsiders*.

Me pega e leva, porque eu te amo
Andei fugindo mas estou aqui
Escutando baladas bregas
Deixar de te amar não é pra mim
Não se deixa de amar assim

Seja como for, mas seja
Sempre o meu amor perpétuo
Onde estiver, esteja
Onde está meu peito aberto

Me pega e leva, porque eu te amo
Andei fugindo mas estou aqui
Derretido, sentimental
Porque deixar de amar não é normal
Não se desama dando um mero tchau

É evidente o contraste entre letra e melodia, como se os compositores quisessem fazer uma música de "fossa" de maneira diferenciada, estabelecendo um jogo em que se recorre a clichês da música popular romântica, por um lado, e investe-se em marcas de distinção desse universo, por outro. A afirmação de que se ouvem baladas bregas, por exemplo, carrega uma ironia, uma separação entre o repertório brega e o repertório a que o eu-lírico estaria acostumado. Ao mesmo tempo, porém, reconhece que, apesar da resistência ("andei fugindo mas estou aqui"), no momento da dor são as baladas bregas a trilha sonora mais apropriada. "Peito aberto" parece querer dizer que o pop rock também pode ocupar um lugar "derretido, sentimental", sem no entanto deixar de apresentar as próprias peculiaridades. Assim, a música pode ser lida como um flerte com a dramaticidade do brega, mas expressa unicamente na letra. É interessante notar que as canções de rock (ou pop rock) analisadas neste trabalho dialogam de alguma forma com o brega. Isso sugere a associação desse universo à temática

romântica, que perpassa as duas músicas em questão (“Me adora” e “Peito aberto”), além da força do imaginário brega na cultura nacional, a ponto de influenciar a produção de um gênero musical que, grosso modo, distingue-se do exagero dramático típico do brega.

O uso da voz em “Peito Aberto”, diferentemente da letra, não se aproxima do brega e da música popular romântica em geral, com poucas vocalizações, vogais estendidas, vibratos, falsetes. O canto é reto, linear, sem variações que expressem mais ou menos dramaticidade. Esse aspecto contribui para a tensão proposta pela música, já que a voz diz um texto repleto de elementos passionais, mas canta de forma a evitar a exploração de qualquer desses elementos. Isso ajuda a pensar a complexidade dos jogos identitários nesta canção, que não se apresentam de forma óbvia. A vocalista do Kid Abelha, Paula Toller, interpreta a música. O clipe, extraído do DVD “Pega vida ao vivo”, também de 2005, traz o registro do show. A performance – assim como a música – talvez se aproxime mais do pop que do rock, na medida em que não apresenta uma postura com alguma medida de agressividade, geralmente associada ao estilo roqueiro. É possível dizer que, em comparação a outras bandas de rock nacional, o Kid Abelha adote um perfil mais ameno, menos contestador. Também nesta canção a cantora emprega adjetivo no masculino (“derretido”), mas isso não implica a obrigatoriedade de o eu-lírico seguir essa determinação de gênero. Embora o figurino seja discreto, e os movimentos, comedidos, a performance de Paula Toller, considerada símbolo sexual do BRock, investe em sensualidade e delicadeza, seja na voz ou na expressão corporal. Se, por um lado, isso a afasta de uma sensualização com apelo corporal mais direto, como fazem outras cantoras brasileiras, por outro corresponde a um ideal de discrição que também é valorizado nas mulheres.

No clipe, vemos no palco uma artista que, em parte, encarna a fragilidade associada às mulheres e canta a necessidade de ser resgatada pelo ser amado. A menção ao “amor perpétuo”, no refrão, reverbera o clichê do amor romântico eterno, o conto de fadas no qual muitas mulheres aprendem a se projetar desde crianças. A materialização do eu-lírico no corpo de Paula Toller remete à construção de um feminino sensual discreto, sem grande apelo sexual. Outros aspectos da canção, todavia, apontam para a produção de um sujeito que, concomitantemente, afasta-se dessa suposta fragilidade e se aproxima do universo masculino, como a vida boêmia. Em alguns momentos, a música pode sugerir o sujeito errante, sem lugar, como algo pejorativo, mas essa característica pode também ser vista como uma colocação da identidade feminina dentro do que Guacira Louro (2008) chama de uma viagem

"sem porto de chegar" (p. 24), isto é, articulações não prescritas, contraditórias. Na medida em que insere a mulher nesse ambiente, a canção traz um tensionamento do perfil feminino idealizado. Isso parece estar associado à reconfiguração de determinados espaços, entre eles o universo boêmio, que não são mais, necessariamente, exclusivos do masculino. São lugares em que as mulheres podem transitar, hoje, sem serem estranhas absolutas. A melodia também é um elemento interessante para trabalhar as descontinuidades propostas pela música, pois desconstrói a atmosfera dramática que se espera de uma canção de "fossa". Ao contrário da letra, a sonoridade é "pra cima", estável, com clima solar, o que acaba instaurando uma espécie de contradição na música. É possível, assim, que uma série de tensões e lugares-comuns habitem um mesmo produto cultural, permitindo diferentes articulações da noção de si acionada pelo eu-lírico.

Para além de contrastes, essas contradições configuram-se como paradoxos que marcam possibilidades identitárias múltiplas de um sujeito errante, brega, sentimental e afirmativo ao mesmo tempo. "Peito aberto" parece mostrar como algumas músicas, mesmo não propondo o enfrentamento direto ou maiores transformações, de alguma forma podem ser relacionadas, ainda que de maneira tímida, a um contraponto, uma alternativa ao lugar heteronormativo ocupado por boa parte das canções tocadas no rádio. Existe a articulação de elementos condizentes com os valores do sistema hegemônico, mas há também propostas de fuga às normatizações, o que pode acarretar noções de si diferenciadas, que se descolam do esquema binário e propõem arranjos diversificados.

Se a obra do Kid Abelha analisada acima apresenta alguns elementos que se afastam dos lugares-comuns muitas vezes demarcados das canções, no que se refere às representações de gênero, outras músicas de grande circulação reiteram estereótipos, como "Me abrace", de Wanessa. A música é uma versão de "*Abrázame*"[53], da banda pop mexicana Camila, lançada em 2006 e composta por Mario Domm, vocalista da banda. A canção havia sido gravada para o CD "Total", de 2007, apenas por Wanessa, numa versão feita por ela, com todos os versos em português[54]. Foi regravada com participação da banda Camila para o lançamento como *single*, parte em português, parte em espanhol[55]. Essa faixa foi adicionada à tiragem seguinte do álbum da cantora e também apareceu na versão brasileira do disco "*Todo cambió*", de Camila, como *bonus track*. As listas do Ecad indicam Wanessa e Camila como intérpretes da

[53] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=atk2Ko3aRf4>. Acesso em: 30 dez. 2013.
[54] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cJemcPm2qnQ>. Acesso em: 30 dez. 2013.
[55] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=hO1ps5VgpvI>. Acesso em: 30 dez. 2013.

canção, e foi esta gravação que figurou entre as músicas mais tocadas de 2008 no Brasil, portanto a tomaremos para nossa análise.

"Me abrace" foi tema da novela "A Favorita", exibida entre 2008 e 2009. A Wikipédia[56] indica que não representava um ou mais personagens específicos, mas funcionava como "tema romântico geral". A letra retrata um eu-lírico insatisfeito com o fim do relacionamento e que pede ao ser amado um abraço, antes de se separarem definitivamente. A canção é uma balada pop, pontuada sobretudo por violão e bateria. As primeiras estrofes são acompanhadas apenas do violão, criando um clima intimista.

Saiba que este é meu último pedido
Estou desesperada, sigo meus instintos
Não me resta muito tempo a favor

E antes de ir embora, seguir o meu caminho
Quero te olhar um pouco e sonhar que o destino
É junto a ti, amor

Fica um segundo aqui e me faz companhia
Quero adiar a dor de me sentir sozinha

A letra original da música, em espanhol – cujos trechos os integrantes da banda Camila cantam nesta gravação, ao lado de Wanessa –, é bem próxima da versão em português. Podemos dizer, assim, que a faixa apresenta um eu-lírico o qual expressa pesar pelo fim do relacionamento e receio de seguir sozinho, podendo ser identificado como mulher ou homem. Para esta análise, importa investigar as letras em português, compreensíveis para todos os ouvintes brasileiros, independentemente do conhecimento de outros idiomas. Nesta canção, apenas a artista canta os versos em português, portanto buscamos nos aprofundar nos elementos que dizem respeito à interpretação dela.

É interessante, porém, fazer algumas observações. O verso que, na letra em português, é "quero adiar a dor de me sentir sozinha", no original é "*Y quédate tantito más, quiero sentirte mía*", que pode ser traduzido como "e fique um pouquinho mais, quero te sentir minha". Embora ambas tratem da dor da separação, é possível notar sutis alterações na noção de si em cada uma. Enquanto a primeira letra enfatiza a insegurança do eu-lírico e o medo da solidão, a segunda traz, em alguma medida, uma noção de posse e o medo da perda. Percebemos assim que o texto verbal carrega pequenas diferenças nas reações ao processo de separação, as quais compõem possibilidades identitárias distintas para cada eu-lírico. Formatados no feminino ou no masculino, esses versos podem operar na reiteração de performatividades vinculadas ao

[56] Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Favorita>. Acesso em: 31 dez. 2013.

sistema heteronormativo hegemônico. De toda forma, é importante ressaltar que as ideias de tristeza, fragilidade e abandono perpassam toda a música, qualquer que seja a versão. Convém ainda lembrar que a canção foi composta por um homem, para ser interpretada numa banda de homens, o que implica um sujeito fragilizado também na performance deles, e não somente a partir da letra.

Na formatação do eu-lírico cantado por Wanessa, vários aspectos apontam para uma figura feminina insegura, delicada, que tem esperança de retomar a relação afetiva futuramente. Associada à melodia, a performance vocal da artista inspira um sujeito triste, que murmura, quase suplica ao outro, e o texto reforça essa condição de vulnerabilidade. Nas estrofes e na ponte, cuja letra está transcrita acima, os vocais são prioritariamente marcados pelas consoantes, o que não potencializa a carga dramática – os outros elementos já mencionados se encarregam de fazê-lo. É no refrão, composto somente pela repetição das duas palavras que dão título à música ("me abrace"), que o efeito de passionalização é intensificado, com a exploração de vogais longas. A utilização do falsete, também no refrão, sugere um eu-lírico fragilizado.

Em determinado momento, há uma quebra na melodia, e Wanessa canta o refrão sozinha, com o violão suave ao fundo, quase imperceptível, o que acarreta mais dramaticidade por sugerir o sujeito isolado, sem qualquer apoio. Vários trechos da faixa – início, meio e fim – apresentam esse recurso, fazendo alterar a intensidade melódica e destacando ora a solidão e fragilidade do eu-lírico, quando o acompanhamento da banda é bastante discreto e a voz tem o caráter murmurante, ora o desespero, quando o arranjo cresce e a intérprete investe em vocalizações mais enérgicas.

Para efeitos de análise, vamos comparar o sujeito dessa canção, caracterizado pela sensação de abandono e inconformismo, ao da música "Me adora", de Pitty, que já comentamos. A começar pelo nome de cada uma, verificamos posicionamentos bem distintos: "me adora", com o verbo conjugado no presente do indicativo, sugere que o eu-lírico sabe que o outro gosta dele, portanto traz uma carga de afirmação; "me abrace", no futuro do subjuntivo, remete a expectativa de envolvimento. Na primeira, o eu-lírico ameaça ir embora, caso o outro não o valorize, e aceita até mesmo a apatia, só não aceita o desrespeito; essa postura parece permitir mais jogos de autonomia, pois o eu-lírico coloca-se como sujeito mesmo sem a companhia do objeto de desejo. Na segunda, a separação é iminente, mas o eu-lírico já projeta uma reconciliação futura, adotando assim uma postura de dependência, como se

precisasse do outro para ter uma existência plena. São posicionamentos díspares que, colocadas lado a lado, servem para ilustrar diferentes performatividades representadas na música popular, materializadas no feminino.

"Me abrace" não parece apresentar abalo nas normatizações de gênero e, sim, reiterar papéis demarcados, ao trazer uma mulher com receio de estar sozinha, sem o apoio do homem, de quem não quer se desprender. Não é que tal papel não possa caber a um homem – há várias músicas de teor semelhante interpretadas por cantores e, mesmo nesta canção, vemos os integrantes da banda Camila adotarem performances que enfatizam a sensibilidade e a vulnerabilidade de um eu-lírico materializado em corpos masculinos. Mas, nos aparatos culturais, é mais comum que as mulheres sejam representadas como a parte dependente da relação, emocional ou financeiramente, e esse tipo de representação reflete a desigualdade de gênero instaurada socialmente. Assim, em que pese a participação dos cantores assumindo o eu-lírico fragilizado, as performatividades propostas por esta música, no tocante ao acionamento da noção de si da mulher, reforçam a hegemonia patriarcal e heteronormativa.

A heteronormatividade, tal qual todo sistema hegemônico, é também construída e, para manter sua relação de poder, deve ser continuamente renovada, recriada e defendida, como lembra Itania Gomes (2011a). A autora refere-se ao pensamento de Raymond Williams para explicar que, na hegemonia, os valores e sentidos incorporados pelos indivíduos não são apenas imposição ideológica abstrata, mas constituem as práticas e expectativas de vida dos sujeitos, e é isso que configura a cultura dominante (GOMES, 2011a, p. 41). A hegemonia caracteriza-se, então, pela soberania de uma visão de mundo na sociedade e diz respeito a "um complexo de atividades culturais e ideais que organiza o consenso e consente o exercício da direção moderada" (idem, p. 37). Nesse sentido, é importante reconhecer que canções como "Me abrace" funcionam dentro do jogo performativo do sistema hegemônico e são fundamentais para a compreensão do papel da música popular como agenciadora de performatividades reiteradas, que trabalham para a perpetuação desse sistema, reforçando e naturalizando lugares heteronormativos.

Destacaremos agora duas músicas cujo eu-lírico toma a iniciativa de romper com o objeto de desejo: "Boa sorte (*good luck*)"[57], de Vanessa da Mata e Ben Harper, e "Depois"[58], do repertório de Marisa Monte. Ambas comentam, na primeira pessoa, o fim da relação, sem

[57] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=v4k6JgC7UVA>. Acesso em: 31 dez. 2013.
[58] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=WMPWNVpCSl8>. Acesso em: 31 dez. 2013.

polarizar as partes como vítima e culpada e, sim, colocando em perspectiva tanto os problemas como as novas possibilidades. Além de abordarem a mesma temática e o fazerem de modo semelhante, essas canções pertencem à MPB, o que implica determinados valores e espaços diferenciados na música brasileira[59]. Ser reconhecido como um artista de MPB talvez tenha mais a ver com um status que com um gênero musical específico, podendo dialogar com samba, pop, rock, brega, ritmos latinos e assim por diante, sem restrições. Essa vertente é historicamente marcada por cantoras de personalidade forte, configurando-se como um lugar de afirmação da mulher.

Cantada em português e inglês, "Boa sorte (*good luck*)" foi o primeiro *single* de "Sim", terceiro álbum de Vanessa da Mata, de 2007, e tem participação do músico norte-americano Ben Harper na composição e na interpretação dos trechos em inglês. Como é comum na MPB, a sonoridade é de difícil categorização; talvez se aproxime do que normalmente é classificado de *world music*. O arranjo tem bateria e baixo marcantes, conduzindo o ritmo, executados pelo duo de músicos jamaicanos Sly e Robbie, e destaque para o violão de Ben Harper, com acentos de blues e folk.

É só isso
Não tem mais jeito
Acabou, boa sorte

Não tenho o que dizer
São só palavras
E o que eu sinto não mudará

Tudo o que quer me dar é demais
É pesado, não há paz
Tudo o que quer de mim
Irreais, expectativas desleais

A narrativa se constrói como se fosse mesmo a fala de alguém que rompe um relacionamento. Nas primeiras estrofes, explicita-se o desejo do rompimento e a firmeza da decisão; a voz invoca calma, serenidade. Em seguida, justifica-se a razão para o término da relação afetiva, e a melodia ganha contornos mais intensos, acompanhando o movimento da letra, que foi acrescida de tensão.

[59] Outros gêneros musicais presentes no corpus apresentaram músicas cujo eu-lírico toma a iniciativa pelo rompimento da relação: pagode romântico ("Viver sem ti", com Mariana Rios e Exaltasamba) e axé ("Faz tempo", com Ivete Sangalo). Optamos por aprofundar a análise sobre as canções de MPB por acreditar que, nesse estilo, há mais autonomia criativa e liberdade para que as cantoras manifestem pontos de vista diferentes dos estereótipos de gênero. Coincidentemente ou não, dessas quatro músicas, apenas as de MPB contaram com as artistas no processo de composição.

Mesmo se segure
Quero que se cure
Dessa pessoa
Que o aconselha

Há um desencontro
Veja por esse ponto
Há tantas pessoas especiais

No terceiro momento, o sujeito da canção mostra-se preocupado com o interlocutor e procura amenizar a situação, lembrando que ainda há várias pessoas interessantes a conhecer. É possível perceber na música uma performatividade diferenciada em relação às canções anteriores que trataram de separação e, de modo geral, em relação às representações de gênero que se dão na música popular, nesse contexto. O percurso identitário é pautado por uma postura afirmativa, sem que isso implique necessariamente o confronto. Não há uma articulação de gênero como disputa, tensão. O clipe da música reafirma isso, na medida em que traz somente imagens das gravações em estúdio, sem apontar qualquer tensionamento ou mesmo menção a questões de gênero.

"Depois" integra o álbum "O que você quer saber de verdade", lançado por Marisa Monte em 2011. É uma balada, cuja melodia repete-se a cada estrofe, mas com arranjo que se encorpa gradualmente e conta com um naipe de cordas. A última sílaba da quarta frase de toda estrofe é prolongada e traz uma virada na sonoridade, que ganha contornos mais dramáticos antes de arrefecer novamente e repetir o ciclo.

Depois
De sonhar tantos anos
De fazer tantos planos
De um futuro pra nós
Depois de tantos desenganos
Nós nos abandonamos como tantos casais
Quero que você seja feliz
Hei de ser feliz também

Depois
De varar madrugada
Esperando por nada
De arrastar-me no chão
Em vão
Tu viraste-me as costas
Não me deu as respostas que eu preciso escutar
Quero que você seja melhor
Hei de ser melhor também

Embora, em alguns momentos, o sujeito da canção se posicione como vítima do outro, vários verbos da letra são conjugados na primeira pessoa do plural, evitando que a culpa seja depositada em apenas uma pessoa. As duas partes são sujeitos das ações, de modo que há uma

responsabilidade mútua tanto pelos aspectos positivos quanto negativos da relação. Existe o reconhecimento da importância do caso na história dos envolvidos, mas não um apego excessivo ao passado.

Nós dois
Já tivemos momentos
Mas passou nosso tempo
Não podemos negar
Foi bom
Nós fizemos história
Pra ficar na memória
E nos acompanhar
Quero que você viva sem mim
Eu vou conseguir também

Depois
De aceitarmos os fatos
Vou trocar seus retratos
Pelos de um outro alguém
Meu bem
Vamos ter liberdade
Para amar à vontade
Sem trair mais ninguém
Quero que você seja feliz
Hei de ser feliz também
Depois

O "depois", que abre e encerra a letra da canção, é utilizado para se referir a dois momentos distintos: no início, remete ao passado, pois se opta pelo fim do relacionamento, depois de atravessar tantas dificuldades; no final, o "depois" invoca o futuro uma vez que se refere ao período após a separação ("hei de ser feliz também, depois"), quando as partes já tiverem atravessado a fase de sofrimento que geralmente marca esse processo. O trecho "vamos ter liberdade para amar à vontade" sugere que o eu-lírico também tem interesse em se envolver com outras pessoas, ou seja, não é colocado exclusivamente como vítima, mas na mesma situação do ser amado. Há uma noção de equilíbrio, de igualdade, que perpassa toda a música. Tudo é atribuído aos dois: culpas, responsabilidades, alegrias, dificuldades. A performance de Marisa Monte, que pode ser vista em alguns registros disponíveis na internet[60], reforça a carga sentimental da canção, sobretudo a partir da expressão corporal. Como tentamos mostrar, a narrativa verbal apresenta uma perspectiva sóbria a respeito da separação, mas, apesar disso, a performance da artista parece acentuar mais o sofrimento desse processo, já que a dramaticidade predomina, nas expressões faciais e no gestual. Em algumas apresentações,

[60] Alguns vídeos das performances de "Depois" em shows estão disponíveis em: <http://www.youtube.com/watch?v=vJWkWyJPFew>, < http://www.youtube.com/watch?v=UmFuESr1oks> e <http://www.youtube.com/watch?v=3aaKR-6-WH8>. Acesso em: 2 de jan. 2014.

veem-se os ombros da cantora contraídos, simbolizando tensão, e ao final da interpretação ela demonstra um ar cansado.

"Depois" foi trilha sonora da telenovela "Avenida Brasil", grande sucesso da Rede Globo, exibida entre 2011 e 2012. Era tema dos personagens Nina (Débora Falabella) e Jorginho (Cauã Reymond), apaixonados desde crianças, mas que se separaram durante muitos anos e, já adultos, enfrentaram várias dificuldades para ficar juntos novamente. O clipe oficial da música, lançado em novembro de 2012, foi divulgado poucos dias após o encerramento da novela, mas relaciona-se com a trama, pois apresenta as idas e vindas de diversos casais. O vídeo é composto por uma colagem de filmes mudos antigos, com cenas de casais ora apaixonados, ora brigando, mas sempre com uma dramaticidade exacerbada, como era típico dessa forma de cinema. A dinâmica dos filmes contrasta com o ritmo mais lento da canção, e a interação entre os atores, que se dá a partir de coreografias, tem traços cômicos, apesar da violência de alguns trechos.

Se assumirmos que, nas vozes de Vanessa da Mata e Marisa Monte, os eu-líricos de "Boa sorte (*good luck*)" e "Depois" materializam-se em corpos femininos, teremos a representação delas como sujeitos da ação, que respeitam a interação com o outro e consigo. Ainda que, no tocante à sonoridade, "Depois" apresente traços mais dramáticos, é possível notar que ambas, diferentemente de outras músicas (a maioria deste tópico), não colocam a mulher como carente, abandonada, apenas reiterando o imaginário sobre o "sexo frágil". É ela quem tem a iniciativa do rompimento e assume uma posição serena, prezando pela dignidade própria e do outro, sem rejeitá-lo de forma rude e, ao mesmo tempo, firme na decisão. Essas características promovem uma conexão dessas músicas com outro tópico desta análise, sobre canções cujo eu-lírico demonstra possibilidades de autonomia. Optou-se por mantê-las aqui no intuito de comparar diferentes performatividades acionadas no contexto da separação, mas são exemplos de como as músicas podem ser articuladas a partir de outras questões, além das que determinaram a divisão temática desta pesquisa.

A descrição acima condiz com o gênero musical a que as artistas são vinculadas, a MPB. O posicionamento diferenciado, que afasta a mulher do padrão de vítima e fragilizada – mas sem, por outro lado, recorrer a enfrentamentos mais diretos como se vê em outros estilos – não é tão comum na música popular. Esse tipo de postura parece ser mais explorado por cantoras de MPB, devido ao histórico desse gênero musical como um lugar possível de afirmação das mulheres, além de ser perpassado por uma noção de refinamento, o que explica

a distinção com vertentes musicais periféricas que, muitas vezes, apresentam igualmente as mulheres em condições afirmativas. Nesse sentido, estão inter-relacionados fatores de gênero e classe, uma vez que o ambiente da MPB pressupõe – não exclusivamente, mas em boa medida – maior escolarização, em artistas e ouvintes. Embora saibamos que as classes sociais não podem ser categorizadas a partir dos gêneros musicais, sobretudo devido à escuta transversal no Brasil, que atravessa a estratificação social, estilos como brega, forró eletrônico ou funk carioca são muitas vezes marginalizados por sua origem periférica.

Nessas vertentes o discurso feminino afirmativo é frequentemente marcado pelo embate. Existe a emergência de uma performatividade diferenciada, mas ela se dá por uma inversão da dominação e, comumente, a interpelação inclui alguma carga de violência. A MPB, como lugar de fala, parece viabilizar articulações de teor afirmativo com um acionamento da equidade de gêneros. Temos portanto um exemplo de como a configuração dos gêneros musicais traz implicações sobre as representações de gênero, isto é, como os percursos identitários podem ser delineados a partir do gênero musical, com aberturas para diferentes possibilidades performativas. Nas músicas de Marisa Monte e Vanessa da Mata, há referências a relacionamentos que terminam, sem enfatizar mágoa ou maiores tensões de gênero. Parece, assim, que a MPB permite que a discussão de gênero seja amenizada, aplainada, trabalhando com construções que possibilitam narrativas menos tensivas sobre os percursos que envolvem distanciamento entre sujeitos da ação e objetos de desejo.

Repare-se que, nas duas canções, as letras não fazem menção a qualquer gênero. A primeira utiliza “tantas pessoas”, e a segunda, “um outro alguém” para se referirem a envolvimentos futuros, sem restringir a identidade do eu-lírico, do interlocutor e de possíveis novos encontros. É interessante destacar esse fato, pois as músicas deixam abertas as possibilidades de significação quanto ao gênero, ao dispensarem o uso de adjetivos e pronomes. Parece possível associar também esse recurso à filiação das artistas ao gênero musical MPB, que lhes confere capital simbólico e autonomia para não investir em direcionamentos tão óbvios, podendo propor jogos de interpretação e interações dialógicas em níveis diversificados. Além da relação de afirmação de mulheres autônomas, que se materializam nos eu-líricos interpretados por cantoras como Maria Bethânia, Elis Regina, Gal Costa, entre outras, há na MPB o reconhecimento de uma espécie de poesia brasileira de alcance popular. Esse percurso utiliza-se da interpelação dos ouvintes que valorizam uma escuta atenta, que pressupõe a compreensão semântica do que está sendo dito e performatizado nessas canções. São músicas

que desenvolvem jogos de interpelações múltiplas, abertos a variadas ancoragens, até para abarcar um público mais amplo.

Outras canções de sucesso abordam perfis diferentes no contexto da separação, como as que apresentam mulheres vingativas. Há o reconhecimento da traição ou do mau comportamento do homem, porém o eu-lírico não perde tempo se lamentando: coloca em prática um plano para revidar. É interessante observar que, neste caso, uma música pertence ao forró eletrônico e outra ao funk carioca, e que são as únicas representantes de cada um desses gêneros em todo o corpus final. Isso parece estar relacionado a um tipo de performatividade feminina afirmativa e combativa, característica desses gêneros musicais, que contrapusemos ao percurso identitário proposto pela MPB ao tratar também da temática da separação.

"Tremendo vacilão"[61] foi o segundo *single* do álbum "Eu só quero ser livre", lançado por Perlla, em 2006, quando a cantora tinha apenas 18 anos. Uma das intenções era diferenciar-se de outras funkeiras, resgatando o funk *melody*. A música segue a batida eletrônica típica do funk, mas, como o nome indica, o funk *melody* investe mais na parte melódica, não tendo portanto a sonoridade "seca" comum nos trabalhos de outras artistas. Tanto a instrumentação quanto a voz seguem essa tendência, por isso a música de Perlla não tem aquele vocal próximo do rap, quase falado e, sim, bastantes vocalizações e vogais estendidas. O teor de afirmação feminina, entretanto, se manteve. A música narra a reação de uma garota que, abandonada pelo namorado numa noite, decide fazê-lo sofrer para compensar.

Na madrugada, abandonada
E não atende o celular
Tirando onda, cheio de marra
Achando que eu vou perdoar

Pra mim já chega, eu tô bolada
Agora quem não quer sou eu
Não te dou bola, senta e chora
Porque você já me perdeu

Deu mole pra caramba
Tremendo vacilão
Tá todo arrependido
Vai comer na minha mão
Pensou que era o cara
Mas não é bem assim
Agora baba, bobo
Vai correr atrás de mim

[61] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2IMi3GwD9LI>. Acesso em: 2 de jan. 2014.

Não se pode dizer que o eu-lírico da canção esteja exatamente num lugar de autonomia, colocando-se como uma mulher independente. O sentimento que permeia a narrativa é de vingança, de raiva, por parte de uma mulher machucada e que decide agir da mesma forma que o homem, mas isso não implica necessariamente independência. A carga afirmativa é perceptível na reação da mulher, na medida em que ela se recusa a alimentar o sofrimento, como é comum em músicas que retratam o fim de uma relação. Contudo a construção da noção de si é perpassada pelo comportamento do outro, isto é, a relação com a alteridade, fundamental para o percurso identitário, dá-se de modo a incorporar as atitudes do outro. Ainda que o exercício de autorreflexividade seja sempre vinculado à outridade, a narrativa propõe uma postura reativa e construída não como um resultado do autoentendimento, mas como um reflexo da alteridade.

O videoclipe oficial da canção traz uma representação da história: Perlla está em casa, tentando ligar para o namorado, sem sucesso, enquanto ele está numa festa dançando com outra garota. Depois ela decide não mais esperar por ele, ignora suas ligações e sai com outro rapaz. O corpo da cantora é construído de forma a encarnar alternadamente elementos de menina e de mulher, recorrendo a clichês de cada representação – ora sentada na cama, de pijama e pantufas, abraçada a um ursinho de pelúcia; ora produzida para sair, maquiando-se em frente ao espelho. Trata-se de uma imagem bastante relacionada às mulheres, nos produtos culturais, que dialoga com o universo adolescente mas também apela para o desejo masculino a partir da imagem da ninfeta ou da novinha, para aplicar um termo utilizado no funk.

A cena final é da cantora entrando num carro que foi buscá-la em casa, enquanto o ex-namorado, que a esperava em outro carro, observa. Existe a construção da mulher como sujeito da ação, dona de si, que toma as próprias decisões, deslocando, portanto, a imagem dela como submissa. Porém uma ressalva deve ser feita: a vingança da mulher passa por mostrar que está acompanhada de um novo homem, como se, para se afirmar positivamente, ela precisasse de uma figura masculina – uma espécie de comprovação de que ela é interessante e desperta o desejo dos homens. Da forma semelhante, é emblemático que os dois rapazes vão à casa da mulher de carro, buscá-la, em vez de ela sair dirigindo para encontrá-los ou mesmo pegá-los em algum lugar. Se, por um lado, o vídeo indica a evocação de autoestima e o controle da mulher sobre os próprios desejos, rompendo com as normatizações que pregam a restrição da sexualidade feminina, por outro parece limitar o caráter desestabilizador dessa afirmação, ao sugerir que ela, sozinha, não basta para se autoafirmar – é necessária a

presença de um homem. Percebemos, aqui, o acionamento da performatividade do feminino que joga com as contradições entre uma postura afirmativa e a permanência num lugar afetivo tradicional. A noção de si acionada pela música opera na construção de um sujeito feminino que toma forma a partir da ação de outro sujeito.

Ainda assim, percebemos que a música traz a mulher investida num papel diferenciado, o que abala estereótipos de gênero e parece representar uma afronta aos homens, tanto que gerou uma resposta por parte de MC Serginho, intitulada "Chamada a cobrar"[62]:

De madrugada
Tava bolado
Não atendi o celular
Maior mancada
Rachou a cara
Você me liga a cobrar

Você marcou bobeira
Não colocou cartão
É muita pretensão tu me chamar de vacilão
Tu jura que é a tal
Mas é bom você saber
Que eu tô pegando outra mais gostosa que você

A paródia não é necessariamente forjada por incômodos, mas por dinâmicas dialógicas que perpassam os gêneros musicais. No universo do funk, é recorrente a gravação de músicas em resposta a uma anterior, cujo conteúdo seja considerado provocador de alguma forma. No exemplo acima, a reatividade com que a mulher se coloca parece gerar a necessidade de reafirmação do lugar do masculino. Mesmo que o grau de independência da mulher tenha sido pouco acionado, a música promoveu uma tensão, deslocou o homem do lugar de conquistador e, assim, desencadeou a vontade de reafirmação, afinal ele não pode ser colocado como "bobo", muito menos por uma mulher. Esse tipo de reação nos remete aos constantes investimentos produzidos por diferentes instâncias sociais e culturais, no sentido de afirmar e reiterar as normas que regulam os gêneros e as sexualidades, a fim de indicar limites de sanidade, legitimidade, moralidade ou coerência dos corpos (LOURO, 2008, p. 82). Se "Tremendo vacilão" demandou uma tal reação, isso sugere que a música desestabilizou algumas referências que precisariam, a partir de um novo funk, serem recolocadas nos lugares "certos", de acordo com o sistema hegemônico heteronormativo.

A produção da resposta, musicalmente, é muito simples, mas o que importa aqui é notar que a música de Perlla soou como uma provocação e perturbou de alguma forma, a ponto de ser

[62] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kvpQQhJe0vs>. Acesso em: 2 de jan. 2013.

criada uma paródia para revidá-la. Apesar da natureza despretensiosa e cômica da gravação – que brinca com a ligação a cobrar, como se a mulher não tivesse crédito no telefone celular pré-pago – destaca-se que o cantor faz pouco caso da autoestima dela e a compara a outra, com quem ele já estaria se relacionando. É a ratificação do estereótipo masculino "garanhão", "pegador". A relação entre as duas músicas representa uma disputa de poder entre gêneros, retratada no universo do funk, em que cada uma das partes quer mostrar que tem controle sobre a outra. Da mesma forma como, no clipe de Perlla, ela não espera o homem e sai com outro, o objetivo do funk resposta é deixar claro que ele não é o "bobo" da primeira música, ele tampouco vai esperar ou correr atrás da mulher, afinal "a fila anda".

Lançada pela banda sergipana Calcinha Preta, "Você não vale nada"[63] foi trilha de uma personagem marcante da telenovela "Caminho das Índias", exibida pela Rede Globo em 2009. Existe, ainda hoje, uma associação tão forte entre as duas que não é possível analisar a canção sem levar em conta a trama de cuja personagem a música foi tema[64]. A canção faz parte do gênero musical forró eletrônico, uma versão contemporânea do estilo nordestino consagrado por Luiz Gonzaga, que substitui o caráter melancólico da saudade por uma ambientação jovem e alegre, num contexto festivo e urbano (TROTTA, 2010, p. 10).

A atriz Dira Paes deu vida a Norminha, personagem que ficou marcada por essa música. Casada com o honesto e ingênuo guarda de trânsito Abel (Anderson Muller), ela era uma esposa dedicada mas que, à noite, dava-lhe sonífero e saía em busca de aventuras sexuais. A tensão entre marido inocente e esposa sedutora era retratada de forma bem humorada e pontuada pelo seguinte refrão:

Você não vale nada mas eu gosto de você
Você não vale nada mas eu gosto de você
Tudo o que eu queria era saber por quê
Tudo o que eu queria era saber por quê

Os versos apontam para uma situação de choque entre o julgamento moral e o afeto, aparentemente sem solução. Canção e personagem são construídas de forma bem humorada, adicionando leveza a essa tensão. A primeira, com andamento acelerado e pontuada por um naipe de metais, conta com certo exagero dos cantores nas expressões de raiva e frustração,

[63] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1cOrtPqlg5g>. Acesso em: 2 de jan. 2014.
[64] O sucesso da música foi tanto que vários outros artistas gravaram suas próprias versões, inclusive de gêneros musicais bastante distintos do forró eletrônico. Entre eles Nando Reis, que fez uma releitura mais voltada para o rock (disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=GaQ0fNcXrPk>. Acesso em: 2 de jan. 2014), e Tiê, cuja versão inspira-se na música flamenca (disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Fb86GAl4SiI>. Acesso em: 2 de jan. 2013).

seja no vocal ou no gestual. Já a personagem Norminha tem sua comicidade explorada na caracterização visual e gestual, realçando de forma caricata elementos de sedução femininos. Nada disso, porém, anula a condenação da conduta moral de Norminha, sugerida pela repetição intensa do refrão.

Associada à trama da novela, a música colocou em evidência a questão da traição da mulher sobre um marido fiel e inocente – um comportamento que vai de encontro ao papel que se espera que ela desempenhe, segundo as normatizações, de esposa bem comportada e submissa. Ao contrário do que ocorre com as relações extraconjugais do homem, a tolerância social sobre as traições da mulher é pequena. Ao comparar "Você não vale nada", por exemplo, à canção "Agenda", já analisada, percebemos articulações bem distintas relacionadas às performatividades do feminino e do masculino. De um lado, temos uma combinação sonoro-verbal que, apesar de dinâmica, reserva à mulher o papel de "outra" conformada e, ao homem que trai, o papel de vítima das circunstâncias, impedido de ficar com a amante. De outro, a mulher traidora é moralmente condenada, e o homem traído é vitimizado, apesar da atmosfera cômica que permeia todo esse contexto. De qualquer forma, é significativo que a novela retrate a mulher não a partir de reiterações de marcas da identidade feminina, mas ocupando um outro lugar, que anteriormente era reservado estritamente ao masculino. A situação foi colocada de forma leve e bem humorada pela canção e pela novela, evitando-se o aprofundamento da discussão sobre os aspectos morais e sociais ali implicados.

> [...] a ambiência sonora de *Você não vale nada* opera no eixo da alegria urbana, jovem e irônica, associando à personagem um tom descontraído que ecoa visualmente em sua caracterização. A música agrega significado festivo às cenas e os personagens emprestam signos visuais para a performance da banda, que se apresenta com os dançarinos e cantores "vestidos" de Abel (guarda de trânsito) e Norminha (vestido curto e solto, com sutiã aparecendo) no momento de execução da música, numa reverberação recíproca de signos visuais, narrativos e musicais (TROTTA, 2010, p. 12-13).

Vejamos os outros versos da música que, embora não tenham ficado tão marcados quanto o refrão, podem adicionar outras reflexões. Vale ressaltar que apenas uma estrofe é cantada pela mulher; todo o restante da canção, inclusive o refrão, são interpretados pelo homem.

[ELE]
Você brincou comigo, bagunçou minha vida
Esse sofrimento não tem explicação
Já fiz de quase tudo tentando te esquecer
Vendo a hora morrer não posso me acabar na mão
Seu sangue é de barata, a boca é de vampiro
Um dia eu lhe tiro de vez do meu coração
Aí já não lhe quero, amor, me dê ouvidos
Por favor, me perdoa, tô morrendo de paixão

[ELA]
Eu quero ver você sofrer
Só pra deixar de ser ruim
Eu vou fazer você chorar, se humilhar
Ficar correndo atrás de mim

Ele destaca o sofrimento causado pela mulher e a insensibilidade que atribui a ela. No último verso, contudo, pede perdão, o que apresenta uma nova perspectiva e indica que o comportamento frio e intransigente da mulher decorre de algo que ele lhe fez. A parte cantada por ela reforça a ideia de que, anteriormente, o homem lhe fez mal e, para se vingar, ela o despreza ("eu quero ver você sofrer, só pra deixar de ser ruim"). Isso confronta a mensagem principal da música, de que a mulher não vale nada, e aponta para a construção dela como sujeito na canção. Essa possibilidade de sentido, porém, não foi explorada quando a música estava no auge do sucesso; foi abafada pela predominância do contexto da trama da novela e a reverberação do refrão.

Não é o caso de acusar a TV de induzir a somente uma interpretação e contribuir para a condenação da mulher, mesmo porque a personagem é bastante querida pelo público e, no último capítulo, após se reconciliar com o marido, ela repetiu o ritual de esperar que ele dormisse para sair. Não houve, portanto, a obrigatoriedade de que Norminha se redimisse e mudasse a conduta, perante o público e as outras personagens da novela. Isso é relevante e sinaliza uma articulação entre transformações afirmativas do feminino e seu agenciamento nas canções que, afinal, são produtos culturais sócio-históricos, relacionados a seu tempo. A música não tem autonomia em sentido absoluto, como vimos com DeNora (2004), mas ancora ou agencia percursos identitários, podendo refletir performatividades presentes no meio social.

A música popular massiva é atravessada por um jogo corporal que, muitas vezes, opera nas fronteiras das normas regulatórias estabelecidas. Os gêneros musicais funk carioca e forró eletrônico enfatizam uma negociação do corpo e da sexualidade na música e, frequentemente, abordam o "corpo e o sexo de modo 'transgressor', isto é, *no limite* da normatização moral aceita" (TROTTA, 2010, p. 12. Grifo do autor). Nas duas músicas que vimos acima, percebemos o potencial perturbador desses estilos quanto às normatizações de gênero. Ao abordarem temas que tocam em pontos sensíveis do modelo social ainda pautado pelo patriarcalismo, mostrando mulheres não subjugadas, essas canções estimulam a reflexão, o

debate e abrem caminho para a reconsideração de uma série de valores cristalizados por performatizações reiteradas[65].

Cumpre notar que, enquanto nas músicas de MPB analisadas neste tópico o eu-lírico colocava-se em pé de igualdade com o interlocutor, estabelecendo uma noção de equilíbrio, nessas duas canções a mulher é retratada como fiel, tornando-se vingativa a partir da traição do homem. Esse acionamento, essa justificativa, parece articular a performatividade feminina a partir de um lugar de (re)ação e, não, de jogos que podem ser operacionalizados em trocas de posicionamentos independentemente das marcações identitárias. O eu-lírico materializado no corpo de Perlla, por exemplo, não trabalha com a noção de equilíbrio, não demonstra essa preocupação, mas sim disputa, jogo de poder. O desejo das mulheres de assumir posturas como as dos homens e colocarem-se nos lugares que eles ocupam não é necessariamente reivindicação de igualdade. Parece, antes, uma tentativa de inversão, de promover a dominação das mulheres sobre os homens e vingar tanto tempo de submissão à cultura do patriarcado. Essa tendência, como lembra Badinter (2005), caminha na direção contrária da igualdade de gêneros, instaurando performatividades que continuariam a distinguir papéis e valores associados a mulheres e homens.

3.3 Autonomia

Neste tópico, agrupamos músicas em que o eu-lírico discorre sobre as próprias convicções, visões de mundo, e aponta para questões como autonomia e subjetivação.

Artista	Música
Ana Carolina	Rosas
Chimarruts	Do lado de cá
Claudia Leitte	Famosa
Danni Carlos	Coisas que eu sei
Marina Elali	Eu vou seguir
Wanessa	Amor, amor

Comecemos por "Amor, amor"[66], interpretada pela cantora Wanessa. Lançada no álbum W, de 2005, quando foi elencada entre as mais tocadas do Brasil, a canção voltou a fazer sucesso em 2013, por ter sido incluído na trilha sonora da novela "Amor à vida", da Rede Globo. Este é um exemplo das possibilidades não lineares de circulação da música. Em muitos casos, uma

[65] A não transformação da personagem Norminha é um exemplo dessa capacidade de reconsideração – há novelas em que a trama é alterada devido à rejeição do público à conduta das personagens. Para Trotta (2010), a condição de Norminha foi mantida graças à simpatia da personagem e da atriz e à leveza adicionada à situação.
[66] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_-bnorYYBHk>. Acesso em: 15 de set. 2013.

faixa é regravada exclusivamente para compor uma trilha de telenovela e, assim, volta a ter destaque. "Amor, amor" tem andamento rápido, ritmo dançante e percussão bem marcada, dialogando com sonoridades latinas e com o tecnobrega – referências que já indicam o teor sensual da canção e sua função implícita como música para dançar. Vejamos a letra:

Não estou sofrendo / Não estou morrendo
Nem tô correndo atrás / De um namorado
Não estou chorando / Nem me arrastando
Cala essa boca / Você está muito enganado

Tá pensando que já é dono / Do meu bem-querer
Só porque eu te olhei / Não quer dizer
Que eu quero amar você

Amor! Amor!
Se pensa que é assim / Que é só chamar que eu vou
E o que você quiser / É só pedir, que eu dou
E que eu não resisto / Ao teu poder de sedução
Amor! Amor!
Se toca de uma vez / E tenta entender
Debaixo dessa roupa / Vive uma mulher
E dentro deste corpo / Bate forte um coração
Comigo não!

Poderosa! Atrevida!
Ninguém se mete mais / Na minha vida
Se eu tô dançando / Tô te tocando
Não significa / Que eu estou me apaixonando

A interpelação do masculino pode ser considerada uma chave da análise desta música. Wanessa, que explora bastante um caráter "sussurrante" em outras canções, nesta incorpora a atitude do eu-lírico e investe numa impostação de voz que indica força, determinação, como se estivesse mesmo se dirigindo ao homem de forma incisiva. O sujeito da música posiciona-se diante do interlocutor de modo firme, inclusive diferenciando-se de outras mulheres ("comigo não!"). Fica claro que houve uma mudança de postura, na frase "ninguém se mete *mais* na minha vida", como se, algum tempo antes, ela tivesse sido submissa e permitido a interferência alheia no seu modo de vida. Neste trecho percebe-se o modo como a noção de si adotada na música articula-se à alteridade, já que a mulher assume uma conduta que a distingue das demais, a partir do acionamento de performatividades não alinhadas totalmente ao sistema hegemônico heteronormativo.

A mulher estabelece um jogo de sedução com o interlocutor, com olhares, dança, toques, mas relativiza esse envolvimento ao afirmar que não está à disposição do homem. A canção conecta-se à emergência de um ponto de vista que, embora não seja novo, vem se intensificando na música brasileira, segundo o qual nem toda mulher está necessariamente em

busca de uma relação afetiva estável e, por isso, disposta a construir seus desejos a partir do outro. Como um contraponto a essa rotulação hegemônica, o eu-lírico interpela o sujeito masculino de modo afirmativo, através de um imperativo "cala essa boca!", e trabalha na construção de uma narrativa que a permita descrever a si mesma e colocar-se como sujeito, com ideias e desejos próprios, para além da imagem de objeto sexual ("Debaixo dessa roupa vive uma mulher / E dentro deste corpo bate forte um coração"). Essa subjetivação, no entanto, não suprime o apelo fortemente sensual da música. Antes o contrário: o processo de afirmação de si como sujeito passa pela afirmação dos próprios desejos e sexualidade.

Uma canção, na música popular massiva, é formatada por um corpo, uma voz, que possuem relações extratextuais. Vamos observar as performances presentes nos dois videoclipes oficiais de "Amor, amor". O primeiro, já indicado, tem como trilha a gravação original em estúdio; o segundo[67] é o registro da canção no DVD ao vivo "DNA tour", lançado em 2013. Em ambos, Wanessa coloca-se como a "poderosa" de que fala a letra: explora o próprio corpo, investe em uma dança sensual, carrega em uma expressão corporal afirmativa e sedutora. Esse adjetivo, "poderosa", tem sido recorrente em parte do discurso feminino na música contemporânea – haja vista o estouro do "Show das Poderosas", de Anitta[68], em 2013, seguido de outros sucessos da cantora com o mesmo teor. No contexto da música popular, a afirmação da mulher poderosa está em geral associada a autoestima, sensualidade e capacidade de sedução. No clipe ao vivo de "Amor, amor", a performance conta com a participação de Preta Gil, o que não parece ter sido uma escolha aleatória, já que a cantora tem um histórico pautado por posicionamentos firmes, controversos, diferenciados, e pela valorização da própria imagem, a despeito dos padrões de beleza que pregam a magreza da mulher. É deste lugar de fala, portanto, que Preta Gil e Wanessa interpretam a canção, evocando autonomia e controle sobre a própria sexualidade.

Giddens (2002) entende que a reflexividade do eu se estende ao corpo que, em vez de ser objeto passivo, é considerado um sistema de ação. Para o autor, o corpo não é apenas uma entidade física que o indivíduo possui; é um modo de práxis, e sua imersão prática nas interações da vida cotidiana é parte essencial da manutenção de um sentido coerente de autoidentidade.

> A aparência corporal diz respeito a todas as características da superfície do corpo, incluindo modos de vestir e de se enfeitar, que são visíveis pelo indivíduo e pelos

[67] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=RUGpqhf_8XM>. Acesso em: 15 de set. 2013.
[68] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FGViL3CYRwg>. Acesso em: 15 de set. 2013.

> outros, e que são normalmente usados como pistas para interpretar as ações. A postura determina como a aparência é usada pelo indivíduo dentro dos ambientes genéricos das atividades cotidianas; é como o corpo é mobilizado em relação às convenções constitutivas da vida diária. A sensualidade do corpo se refere ao manejo da disposição ao prazer e à dor (GIDDENS, 2002, p. 95).

O autor defende que, na modernidade tardia, o corpo se torna cada vez mais socializado e integrado à organização reflexiva da vida social. A consciência do corpo é apresentada como um meio de construir um eu diferenciado, e experimentar o corpo seria uma maneira de tentar tornar coerente o eu como um todo integrado. O culto ao corpo é uma atividade comum na vida social contemporânea; regimes corporais e a organização da sensualidade na alta modernidade servem à atenção reflexiva contínua. No mesmo sentido, Goellner afirma que o corpo é o local primeiro da identidade, a partir do qual cada indivíduo manifesta a própria personalidade, virtudes e defeitos. "Num tempo onde a individualização do eu se faz premente, ser único é sustentar uma inconfundível visibilidade, um eu localizado no visível de corpo. Um eu construído a partir de referências inscritas e prescritas em diversas instâncias culturais" (2013, p. 41).

O corpo não é mais simplesmente vinculado às funções tradicionais, aceito, alimentado e enfeitado; torna-se parte central do projeto reflexivo de autoidentidade. Por meio da afirmação de um sujeito feminino que busca o controle sobre seu corpo, desejos e sexualidade, a mulher de "Amor, amor" propõe jogos mais complexos que o binarismo que usualmente reitera padrões heteronormativos. E isso, para além da música, está conectado a novos posicionamentos e atitudes de parte das identidades femininas no mundo contemporâneo. O que a música faz é dar materialidade e performance a transformações que, gradualmente, vêm ocorrendo. Não é a música que tem o poder de colocar o feminino num outro lugar: ela está articulada a reconfigurações sociais, inclusive ao intricado jogo entre permanência em lugares hegemônicos e ocupação de lugares de transformação.

Esse lugar vem sendo reiterado no cancioneiro popular recente e carrega uma relação com a realocação da figura da mulher da periferia, no espaço de entretenimento e em diferentes gêneros musicais[69]. A mulher, colocando-se como sujeito que busca autonomia sobre o próprio corpo, de certa forma desloca o *ethos* feminino para uma zona anteriormente exclusiva dos homens e bastante explorada por eles na música popular: aquela em que se pode cantar abertamente a própria liberdade (hetero)sexual, ignorando condenações morais. Se o

[69] Cf., entre outros, trabalhos sobre o funk carioca (AMORIM, 2009; OLIVEIRA, 2010; BRAUNER, 2008) e o brega no Recife (SENRA, 2013).

cuidado e a atenção com o próprio corpo são essenciais ao processo de reflexividade e construção de autoidentidade do sujeito da alta modernidade, podemos associar a isso o processo de subjetivação da mulher, pois, na medida em que adquire certa autonomia sobre a própria vida, ela vislumbra outras possibilidades sobre tomadas de decisões que envolvem o próprio corpo e a própria sexualidade. Esse fenômeno desafia uma condição histórica, de estrito controle da sociedade patriarcal sobre a sexualidade das mulheres, que assumem o status de bens. "Amor amor" parece apontar para possibilidades de ações nas brechas do sistema masculino hegemônico, no que se refere às representações de gênero na música popular.

Por outro lado, não deixamos de notar contradições nesse posicionamento. Ao mesmo tempo em que se afirma liberdade sexual, sugere-se que o poder da mulher passa necessariamente pelo corpo, pela sensualização do feminino – um espaço controverso, pois pode envolver tanto certa autonomia bem como reafirmação dos padrões masculinos hegemônicos. O corpo da mulher opera, nesse cenário, como um elemento tensivo: se ele é uma chave importante para que ela se coloque como sujeito, sinalizando autonomia por opor-se ao controle social da sexualidade feminina, é também um limitador do processo de subjetivação por se valer de um lugar, muito forte na heteronormatividade, de disposição da mulher para o sexo. Há, portanto, um paradoxo implicado nessa afirmação de poder por meio do corpo. Não se pode atestar que haja uma autonomia plena, em sentido estrito, mas também não se pode deixar de reconhecer que há um jogo de autonomia proposto.

O gênero musical em que essa tensão parece mais evidente é o funk carioca. O trabalho de cantoras como Valesca Popozuda e Deise Tigrona, no funk chamado "proibidão" – por conter letras de conteúdo sexual explícito –, tensiona o eixo normativo que impõe uma mulher submissa e dominada, promovendo a desarticulação do discurso geralmente esperado. No entanto, apesar de todo o posicionamento afirmativo, a mulher parece permanecer, pelo menos em parte, como objeto sexual. Não há menção a outros papéis dela como sujeito, a não ser o sexual. A diferença é que ela se mostra consciente desse papel e opta por ele. Contudo, a sensualização do feminino coloca a mulher em um jogo com os riscos de uma atribuição que os homens já lhe imputavam, reforçando a objetificação e, em última instância, concordando com ela. Como são também lugares de posicionamentos afirmativos, essas performatividades constituem paradoxos e contradições das identidades, podendo carregar elementos de

possibilidades de autonomia e, ao mesmo tempo, de lugares demarcados de sensualidade feminina.

Nessas músicas, a mulher se apropria do discurso masculino, o que implica uma ressignificação, mas a perspectiva dos homens ainda aparece de forma preponderante. Assim, nos perguntamos se essa atitude serve, de fato, a uma transformação das relações de poder entre os gêneros. Embora não se trate de uma ruptura efetiva, por estar associado a expectativas dos homens, isso não esvazia o caráter provocativo e contestador desse repertório, que desloca estereótipos femininos ao trazer muitas vezes uma mulher forte e capaz de impor sua vontade em relação ao domínio sobre seus desejos.

Para além da relação entre esse tipo de postura e o processo de objetificação das mulheres, parece haver, ainda, um moralismo que condena a aplicação da sensualidade como ferramenta de autonomia. Esse acionamento, que opera no sentido de afirmação identitária, não parece ser da mesma ordem de uma sensualidade feminina como é explorada geralmente nos aparatos culturais. A sensualização no funk, por exemplo, não é um lugar tão confortável dentro do sistema heteronormativo, para o masculino, porque há um enfrentamento, um embate, algo que causa certo incômodo e gera a necessidade de classificar pejorativamente aquela performatividade. Não cabe aqui medir forças entre o sistema social de dominação masculina e a capacidade de algumas iniciativas da música popular em desarticulá-lo, até porque sabemos que a transformação das relações de gênero é um processo complexo e gradual. O que interessa, neste exercício analítico, é perceber que existem movimentos contrários aos fluxos hegemônicos de poder, manifestações que interpelam as lógicas de discriminação e provocam desvios nesse ciclo.

Nessa direção, a cantora, compositora e instrumentista Ana Carolina faz parte de um grupo de artistas brasileiras que despontaram nos anos 1990 e que – ao contrário da maioria das compositoras de outras gerações, as quais aguardaram um longo período para atingir sucesso e reconhecimento – foram "rapidamente assimiladas pelo mercado fonográfico, pelo público e pela classe artística" (LIMA E SANCHES, 2009, p. 204). Em geral, Ana Carolina transita entre dois tipos de produção musical: baladas românticas e músicas mais aceleradas, de temas diversos, em que ela explora mais intensamente a voz. Na composição "Rosas"[70], que se encaixa nesse segundo tipo, a artista incorpora a noção de identidade flexível, múltipla e instável, como vimos em Hall (2001) e também em várias perspectivas de identidade de

[70] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Ku_WjsBSPB0>. Acesso em: 15 de set. 2013.

gênero (LOURO, 2000; BUTLER, 2008). Bissexual assumida, ela brinca com essa condição ao afirmar que pode ser de mil maneiras e ser vista de várias outras. A construção da música parece acompanhar essa variação. Nas estrofes, predomina uma percussão forte e certa "aspereza" no uso da voz, além de um desdém para com o interlocutor, percebido na letra.

Você pode me ver / Do jeito que quiser
Eu não vou fazer esforço / Pra te contrariar
De tantas mil maneiras / Que eu posso ser
Estou certa que uma delas / Vai te agradar

(...)

Se teu santo por acaso / Não bater com o meu
Eu retomo o meu caminho / E nada a declarar
Meia culpa, cada um / Que vá cuidar do seu
Se for só um arranhão / Eu não vou nem soprar

Na ponte, vislumbramos uma transição tanto na sonoridade quanto na letra. A música adquire contornos mais melodiosos e culmina numa nota longa e aguda na última sílaba de "machucar". Percebe-se que a postura do eu-lírico ganha um tom mais afável.

Porque eu sou feita pro amor / Da cabeça aos pés
E não faço outra coisa / Do que me doar
Se causei alguma dor / Não foi por querer
Nunca tive a intenção / De te machucar

Merece destaque a quebra na melodia, que sofre uma pausa durante a frase "porque eu sou feita pro amor da cabeça aos pés"[71], chamando a atenção para esse trecho, no qual o eu-lírico afirma sua disposição para o amor. É bom ressaltar que, neste ponto, não se busca cair em um reflexo simplista entre eu-lírico e sujeito que canta e, sim, notar que o corpo da cantora é construído a partir de formações discursivas que envolvem não só interpretações musicais do eu-lírico mas também dizeres em entrevistas, matérias e discursos verbais durante suas apresentações musicais. Como ilustração, podemos citar um trecho da entrevista ao vivo concedida por Ana Carolina ao canal Multishow, logo após sua apresentação no Festival de Verão de Salvador de 2013. No estúdio, além da artista, estavam outras cinco cantoras que participaram do show a convite dela, e dois apresentadores do Multishow – uma mulher e um homem. Ao ouvir o apresentador brincar sobre o fato de ser o único homem ali ("eu já estou sozinho como homem nesta transmissão, sou eu e mais quatro mulheres, aqui estou sozinho no meio de sete..."), Ana Carolina o interrompeu: "Eu sou homem também, gente. Eu não quero ser só mulher, não. Deus só deu dois sexos, você vai escolher um, gente? Eu quero ser

[71] Referência à música "Dê um rolê", dos Novos Baianos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DIM1taAcUM0#t=136>. Acesso em: 18 jan. 2014.

homem ou mulher, por favor. Deixa eu ficar aqui contigo, então, na solidão"[72]. Nessa fala, em que Ana Carolina identifica-se também como homem e afirma que pode escolher entre ser homem ou mulher, fica explícita a flexibilidade de gênero assumida pela artista. A cantora se coloca, antes da canção, como alguém que fala desse lugar, reivindicando uma identidade que está situada para além dos padrões binários ou duais. A noção de si do eu-lírico da música parece estar relacionada a esse posicionamento. Essa sexualidade e identidade de gênero cambiantes não significam a substituição do feminino pelo masculino ou vice-versa, mas um jogo sutil em que se articulam simultaneamente marcas do feminino e do masculino, tensionando ou desabitando a tradicional dicotomia heteronormativa.

Se, como afirma Butler, tanto o sexo quanto o gênero são encenações – não simples dados – que operam performativamente para estabelecer a aparência de fixidez corporal, então é possível encená-los de maneiras inesperadas e potencialmente subversivas (SALIH, 2012, p. 83). Nesse sentido, Ana Carolina aproxima-se da definição de *queer* que, segundo Louro, aplica-se àqueles que parecem experimentar modos ousados, o deslocamento e a posição fronteiriça, o que "talvez lhes permita perceber a arbitrariedade de nossos arranjos sociais de formas inéditas, de formas como nós nunca os pensamos" (LOURO, 2013, p. 52). A autora faz uma ressalva, explicando que não se trata de atribuir mais lucidez às posturas *queer*, mas de reconhecer que elas partem de uma posição não convencional e, por isso, podem ser capazes de suspeitar de arranjos estabelecidos e estimular a reflexão sobre práticas consideradas intocáveis.

No refrão, explicita-se a identidade de gênero feminina e todos os elementos parecem contribuir para a criação de uma atmosfera condizente com tal identidade, invocando delicadeza, flores e cores geralmente associadas às mulheres.

Porque eu gosto é de rosas / E rosas e rosas
Acompanhadas de um bilhete / Me deixam nervosa
Toda mulher gosta de rosas / E rosas e rosas
Muitas vezes são vermelhas / Mas sempre são rosas

Melodia e voz também participam dessa ambientação, abandonando a sonoridade mais seca, ríspida, para instaurar uma suavidade até então inédita na canção – embora o andamento não sofra alterações. A repetição da palavra "rosas" é o que mais remete à presença da mulher, tanto pela flor quanto pela cor, ambas utilizadas recorrentemente para simbolizar o feminino.

[72] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lpGWdHq2Q0U>. Acesso em: 10 nov. 2013. O trecho citado pode ser visto a partir de 1:33:20.

Parece haver um jogo entre apropriar-se de um lugar comum – a rosa como agenciador e sinônimo de feminino – e colocá-lo como elemento que aciona, ao mesmo tempo, o lado mulher e possíveis tensionamentos em relação a lugares heteronormativos – até porque a afirmação "eu gosto é de rosas" também pode ser lida como "eu gosto é de mulher"[73], se considerarmos a flor como representação do sexo feminino.

Nesta música, sonoridade e letra traçam percursos semelhantes, transitando entre aspereza e delicadeza, refletindo assim a afirmação de flexibilidade identitária presente na canção e dialogando com a identidade de gênero e a orientação sexual assumidas pela própria artista. Apesar de o eu-lírico, inicialmente, não se posicionar de modo dual, assumindo-se claramente mulher ou homem, há aspectos que indicam a emergência da afirmação mulher, sobretudo no uso da voz. Mas essas indicações não se confundem, necessariamente, com a identidade dual feminino e masculino; apontam para outros trânsitos, inclusive a partir da imagem da cantora.

Ana Carolina se apresenta quase sempre de terninho, uma derivação da tradicional vestimenta masculina, que pode destacar a silhueta do corpo feminino, devido principalmente ao paletó acinturado, mas não deixa ver qualquer parte dele abaixo do colo. Ela mantém o cabelo grande, quase sempre solto, e em geral está bem maquiada. Quanto ao uso da voz, Ana Carolina tem um timbre grave, mas alcança notas agudas, que explora com frequência. Parece haver, na composição da imagem da artista, um trabalho de constante articulação entre performatividades femininas e masculinas, que ela explora também na música acima, ao sugerir que não se enquadra em nenhuma das duas possibilidades, mas transita, desloca-se, sem deixar de afirmar-se como mulher, em alguns momentos, e até recorrer a clichês femininos como o gosto por rosas. Nota-se, portanto, um referencial feminino, porém não limitador e, sim, com possibilidades de significações múltiplas.

Parece oportuno lembrar aqui a discussão proposta por Homi Bhabha (2013), sobre a dinâmica entre as instâncias pedagógica e performática, que se dá no interior das culturas. O autor traça um panorama que nos permite trabalhar a relação entre posicionamentos que reverberam poderes totalizadores do social como homogêneo e outros que sinalizam interesses e identidades desiguais. Para ele, a noção de cultura deve ser pensada como um

[73] Por sinal, "Eu gosto de mulher" é o título de uma música da banda Ultraje a Rigor, que já foi interpretada por Ana Carolina em shows. A canção tem um discurso conservador, mas tenta posicionar o eu-lírico masculino num lugar politicamente correto. Ao cantar essa música, Ana Carolina aciona a ironia, a homossexualidade da mulher, e assim subverte o sentido e promove uma ressignificação da canção. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=l8LXw1M3iDM>. Acesso em: 20 nov. 2013.

território conceitual disputado, em que o povo apresenta dupla inscrição: ao mesmo tempo objetos históricos de uma pedagogia baseada no preestabelecido e sujeitos de um processo de significação que busca promover rupturas nessa pedagogia.

Nesse sentido, a reprodução de valores pautados pela objetificação e opressão das mulheres representaria, no universo da música popular, a dimensão pedagógica, por fundar sua autoridade narrativa em práticas tradicionais, vinculadas a uma sucessão histórica. Já as enunciações femininas que trazem mulheres em posturas afirmativas ou tensionam o eixo heteronormativo, como as músicas de Wanessa e Ana Carolina, respectivamente, dialogariam com a dimensão performática, por interromper a sequência da narrativa pedagógica. Nesse tipo de ruptura, "o ato de acrescentar não necessariamente equivale a somar, mas pode, sim, alterar o cálculo" (BHABHA, 2013, p. 251), ou seja, provoca uma desestabilização da ordem em vigor. Para além da emergência de valores dissidentes, Bhabha sinaliza que é possível visualizar nesse espectro a comunidade dividida no interior dela mesma, articulando a heterogeneidade e tornando-se um espaço liminar de significação, marcado pela disputa pela autoridade narrativa entre o pedagógico e o performático. Atribuindo às minorias – entre as quais as mulheres – o caráter performático, o autor afirma que elas (minorias)

> não confronta[m] simplesmente o pedagógico ou o poderoso discurso-mestre com um referente contraditório ou de negação. Ela interroga seu objeto ao refrear inicialmente seu objetivo. Insinuando-se nos termos de referenda do discurso dominante, o suplementar antagoniza o poder implícito de generalizar, de produzir solidez sociológica (Idem, ibidem).

Cumpre frisar que os abalos e tensionamentos são bem diferentes nas duas canções. Frith (1998) alerta para as funções implícitas das músicas, o que pode nos auxiliar a ressaltar as diferenças entre elas, evitando assim abarcar todas sob o mesmo rótulo, sem que isso implique especificidades, gradações, tensões. A obra de Ana Carolina situa-se no escopo da MPB que, embora não permita identificar uma sonoridade mais ou menos padrão, como fazem por exemplo o rock e o samba, apresenta outras particularidades. A MPB pressupõe certo refinamento na produção, arranjo bem elaborado, valorização da voz e dos instrumentos – características que fazem com que se chame mais atenção para o que está sendo dito na música.

"Rosas" tem um discurso, um texto verbal que articula gradações das identidades de gênero – e isso é ressaltado pela forma como a sonoridade da canção foi construída –, a ponto de podermos considerá-la uma canção reflexiva. É um modo de interpelação do ouvinte diferente de "Amor, amor". São aportes distintos: nesta podemos ver a emergência do feminino que

reivindica certa autonomia, a possibilidade de dançar e se divertir, sem maiores compromissos; naquela há a força de um corpo e vocal cujo processo de sexualização é diferenciado, não passa por tantos lugares demarcados. A música de Wanessa parece inserida em uma reflexividade menos direta, dentro de uma tendência de questionamento do lugar da mulher como à espera de relações duradouras, que vem sendo performatizada por alguns gêneros musicais como o próprio tecnobrega, de cuja sonoridade a canção "Amor, amor" se aproxima. Já a proposta de Ana Carolina parece possível dentro do universo da MPB, que admite bem essa polissemia de sentidos, algo difícil de transpor para outro gênero musical. Retomamos aqui a discussão acerca da MPB como um lugar de afirmação da mulher na música brasileira, como vimos nas canções de Marisa Monte e Vanessa da Mata, que trouxeram posicionamentos diferenciados no contexto da separação. Da mesma forma, Ana Carolina consegue, a partir desse lugar de fala, acionar performatividades que se afastam das representações de gênero reiteradas pelo sistema hegemônico. Mais uma vez, percebemos a MPB como um gênero musical que permite tais articulações, promovendo aberturas para negociações em relação ao eixo heteronormativo.

Além das funções implícitas, Frith (1998) chama a atenção para a audiência e os contextos de escuta implícitos na canção. É razoável supor que uma música como "Rosas" dialogue diretamente – mas não exclusivamente – com uma audiência implícita, por trazer elementos que sugerem o tensionamento da heteronormatividade. Já quanto ao contexto de escuta, devido à natureza da canção, parece que a música de Ana Carolina, apesar de dançante, é voltada para uma escuta reflexiva. "Amor, amor", por sua vez, parece ser uma canção para dançar, para ambientes festivos, portanto voltada a uma escuta menos atenta. Mesmo porque uma canção parece acionar a escuta reflexiva centrada no que é dito como elemento principal, e a outra articula sua escuta a partir do que é dito no refrão e no modo como o corpo é chamado para dançar, ou seja, um tipo de escuta sensual. Temos portanto níveis diferentes de leituras, que podem apelar mais para determinados pontos que para outros, direcionando assim tipos predominantes de escuta.

Outras músicas, embora também relacionadas à afirmação de autonomia, não demonstram alcance político. A letra de "Famosa"[74], interpretada por Claudia Leitte, não aponta posturas e comportamentos afirmativos por parte do eu-lírico, apenas desejos e anseios sobre tornar-se celebridade – temática recorrente na música popular, lugar-comum não somente no rap como

[74] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=L9fMtzPb5Jk>. Acesso em: 15 de set. 2013.

no rock. A música é uma versão de "Billionaire"[75], interpretada por Travis McCoy e Bruno Mars. Ambas foram lançadas no primeiro semestre de 2010 e, no que tange a melodia e arranjo, são bem semelhantes. A interpretação de Claudia Leitte, substituindo Bruno Mars, e a versão em português da letra, no entanto, atribuem novos significados à canção.

A versão original distingue-se da postura comumente adotada no chamado "rap ostentação", dos Estados Unidos. Apesar de mencionar marcas, celebridades e expressar o desejo de ser famoso, McCoy relaciona uma série de atitudes positivas que tomaria, caso fosse bilionário, entre elas adotar crianças pobres, distribuir presentes e ajudar vítimas do furacão Katrina, que assolou parte da costa Leste dos EUA em 2005. Um elemento recorrente no rap é a ostentação não apenas de objetos como carros, joias e bebidas, mas também de mulheres. Nesse aspecto "Billionaire" se diferencia mais uma vez, por não fazer qualquer associação entre a riqueza e a relação com mulheres; na verdade a música sequer menciona o relacionamento com mulheres.

A versão de Claudia Leitte traz uma mulher na posição central, em vez de ser considerada mais um objeto de consumo, porém recai numa performatividade estereotipada de gênero ao encarnar a mulher fútil, consumista. Ela elenca produtos (sapatos Louboutin, carrão blindado) e situações que refletem a vontade de ser famosa e rica, adaptando a música ao contexto nacional ao mencionar pessoas e programas familiares ao ouvinte brasileiro. As atitudes altruístas de McCoy permanecem ilustradas, pois as intervenções dele são iguais nas duas músicas, porém o significado delas não é amplamente compreendido, já que são cantadas em inglês. Para um ouvinte que não domine aquele idioma, a letra da música fica resumida ao que é cantado pela artista baiana e, portanto, esvaziada de qualquer propósito beneficente.

Eu quero ser muito famosa / E ter o seu amor
Mas quero sentar no sofá do Jô
Eu quero casar com você / E estar na TV
Faturar milhões no BBB

Sempre que eu vou me deitar / Eu vejo o meu nome brilhar
Mas sinto que se estou com você / Eu tenho paz
E o que eu vou fazer / Se eu quero muito mais?

Eu quero ser muito famosa / E usar apenas Louboutin
Ter no Twitter um milhão de fãs
Eu quero um carrão blindado / E você do lado
Quero selinho da Hebe Camargo

[75] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8aRor905cCw>. Acesso em: 15 de set. 2013.

Nas canções deste tópico sobre autonomia, analisadas até aqui, o eu-lírico projeta-se em alguma medida de forma afirmativa, assumindo o controle da própria vida, mas em "Famosa" parece haver uma necessidade de vinculá-la a uma figura masculina, para que ela se sinta completa. Se lembrarmos que a música é uma versão, e que a letra original – cantada por dois homens – sequer menciona qualquer relação de gênero, essa observação parece ainda mais pertinente. Concomitante ao desejo de ser famosa, há o desejo de estar junto do ser amado. Dessa forma, as relações de gênero retratadas na música se diferem da versão original, que não se expressa num sentido afetivo sexualizado, e também do rap ostentação em seu formato habitual, que não apresenta visão romântica, mas, sim, promove a objetificação da figura feminina. O eu-lírico da canção condiciona a própria felicidade à conjunção da fama e da companhia do amado, acionando assim a ratificação do feminino nos lugares mais tradicionais, da mulher consumidora, frequentadora dos shoppings e que precisa da companhia de um homem. A mulher está no lugar de fala, mas isso parece mais associado à reiteração da futilidade que a alguma descontinuidade ou sinal de autonomia.

Uma breve análise dos dois videoclipes também pode reforçar esse ponto de vista. No clipe da versão em inglês, não há uma relação direta entre os dois cantores que o protagonizam e mulheres. Os artistas aparecem juntos, andando de carro, de moto, cantando em festas – nesses ambientes festivos, há mulheres, mas ressalta-se o fato de que elas não se destacam, tampouco têm o corpo explorado, como é frequente nos vídeos de rap ostentação. Além disso, o clipe é pontuado por "boas ações", como nas cenas em que McCoy dá o carro que dirigia a um rapaz que pede carona ou entrega uma lata de spray a um grafiteiro que estava sem tinta. Já no vídeo da versão brasileira, a protagonista frequentemente aparece acompanhada do parceiro e, entre os desejos dela, está um lugar heteronormativo, uma grandiosa festa de casamento – um dos figurinos, inclusive, é uma luxuosa produção de noiva.

Vemos então que as duas versões se diferenciam no que diz respeito às relações de gênero e representações femininas. Enquanto a música original não trata diretamente de envolvimento afetivo ou sexual e sequer explora a imagem e o corpo da mulher, priorizando aspectos como a solidariedade, a canção de Claudia Leitte associa a realização pessoal do eu-lírico à companhia de um homem e um casamento pomposo. O corpo da cantora é trabalhado de modo a construir uma imagem de diva midiática, com exploração da sensualidade e de partes do corpo como pernas e quadril. Além disso, há a composição de variados figurinos e ambientações, em espaços que reforçam a caracterização de pop star: um estúdio fotográfico,

uma limusine, a chegada a um grande evento, uma banheira com espuma. Há que se destacar ainda, nesta música, uma tendência classista, de vontade de distinção a partir da exaltação do consumo de luxo, como faz o rap ostentação.

Quanto à sonoridade, a música não se apresenta de forma linear. O início é pontuado apenas por um violão, enquanto o eu-lírico expressa a vontade de ser famosa. Nesse trecho, a voz suave e a ausência de outros instrumentos parecem contribuir para a composição de uma simplicidade que contrasta com a grandiosidade do sonho, um desejo longínquo. A entrada da bateria marca a virada da canção e introduz a primeira intervenção de rap de Travis McCoy. No caso da versão brasileira, a opção por manter o rapper versando em inglês talvez sugira a intenção do eu-lírico de fazer sucesso também em nível internacional, o que potencializa o desejo expresso na música. Ao longo da canção, o rap é intercalado com as participações de Claudia Leitte, que, mais melodiosas, configuram pausas na sonoridade mais "dura" do rap, e ainda acrescentam dramaticidade e intensidade, através das vogais longas.

A ênfase na frase "eu quero muito mais", tanto em termos de impostação vocal quanto de repetição, sugere o lugar-comum da fama e do consumo, evocados na música. Independência econômica não implica necessariamente autonomia ou poder de decisão em outras esferas de atuação da mulher. Sucesso não é necessariamente sinal de emancipação, pois "a autonomia financeira não resolve todos os problemas do poder. Existem outras formas de dependência mais sutis e mais secretas, que talvez sejam mais difíceis de superar" (BADINTER, 2005, p. 90). Essas formas mais sutis e mais secretas podem ser as performatividades de gênero reiteradas, presentes em diversas instituições culturais e sociais e que estabelecem formatações de corpos e sujeitos considerados legítimos. Embora a independência econômica constitua um grande passo para que a mulher se afirme como sujeito, essa conquista pode ser usada para se colocar em lugares tradicionais, como uma festa de casamento grandiosa. É possível localizar tensões na postura do eu feminino, situado num lugar de dubiedade, mais uma vez: ao mesmo tempo em que se almeja a independência financeira da mulher, reforçam-se valores conservadores.

É preciso lembrar que no axé – gênero musical associado a Claudia Leitte – há uma tendência de supervalorização do lado alegre da vida, do carnaval, retirando arestas e contradições da existência. Podemos relacionar a postura do eu-lírico de "Famosa" à dinâmica identificada por Judith Butler nas identidades de gênero, forjadas a partir de performatividades reiterativas. A busca pela autonomia financeira da mulher seria um indício de desvio, uma instabilidade, e o

desejo dela de usar essa autonomia para solidificar práticas tradicionais relacionadas às identidades de gênero e configurar-se como uma mulher consumista representaria uma correção do desvio, um retorno à reiteração das normas regulatórias. Não parece possível afirmar, então, que a música chegue a promover alguma descontinuidade. O acionamento dos termos "eu quero" indicam que a fama e o consumo constituem um lugar de projeção, ou seja, nem se trata de um posicionamento afirmativo de fato. Além disso, é uma performatividade calcada num estereótipo associado aos lugares demarcados da mulher, da futilidade e da necessidade de ter um homem ao lado. Dessa forma, a tentativa de autonomia proposta pela canção não apresenta tensionamentos e, sim, adapta a proposta do rap ostentação ao universo estereotipado da mulher, acionando mais reiteração que possibilidade de afirmação de autonomia. Claudia Leitte parece querer colocar-se como sujeito, a partir do desejo de ostentação, mas acaba por reforçar um modelo integrado ao sistema patriarcal e heteronormativo: a figura da mulher fútil, habitante dos shoppings, orientada para o consumo e os padrões de beleza e cuja imagem precisa estar constantemente associada à companhia de um homem.

Podemos relacionar este repertório da nossa análise, envolvendo autonomia, à noção de "estilos de vida", chave do pensamento de Giddens (2002) que pode ajudar a compreender as articulações identitárias presentes nas músicas estudadas. Para esse autor, a escolha é um componente fundamental da atividade reflexiva do indivíduo no dia-a-dia, em qualquer tipo de sociedade, mas, de forma acentuada, no capitalismo tardio. A noção de estilo de vida soa corriqueira por ser, muitas vezes, meramente associada a consumo, como é frequentemente sugerido pela publicidade. Mas Giddens chama a atenção para o fato de o estilo de vida não ser uma opção e, sim, uma necessidade, algo fundamentalmente vinculado à construção da autoidentidade.

> Os estilos de vida são práticas rotinizadas, as rotinas incorporadas em hábitos de vestir, comer, modos de agir e lugares preferidos de encontrar os outros; mas as rotinas seguidas estão reflexivamente abertas à mudança à luz da natureza móvel da autoidentidade. (...) são decisões não só sobre como agir, mas sobre quem ser. Quanto mais pós-tradicionais as situações, mais o estilo de vida diz respeito ao próprio centro da autoidentidade, seu fazer e refazer (GIDDENS, 2002, p.80).

Há, portanto, uma multiplicidade de escolhas, o que não implica que todas as escolhas estejam disponíveis a todos, ou que os sujeitos façam todas as escolhas cientes do leque de alternativas possíveis. Estilos de vida envolvem conjuntos de hábitos, pressupõem certa unidade e organizam as opções num padrão mais ou menos ordenado. Estão, ainda, ligados a ambientes específicos de ação. Giddens chama de "setor de estilo de vida" uma parte do

conjunto das atividades de um indivíduo, dentro da qual um respectivo conjunto de práticas, relativamente consistentes e ordenadas, é adotado e encenado.

As escolhas de estilos de vida não se resumem a elementos constitutivos da vida cotidiana dos agentes sociais, mas auxiliam a moldar suas ações. Nesse sentido, vemos como os estilos de vida retratados no repertório analisado estão relacionados aos posicionamentos adotados por cada eu-lírico e podem também se refletir em valores e práticas associados às intérpretes das músicas e aos gêneros musicais. Cada canção materializa um estilo de vida singular, articulando posturas, preferências, visões de mundo. Giddens ressalta que, para todos os indivíduos, as escolhas de estilo de vida são condicionadas pelas oportunidades de vida. Segundo o autor, "a emancipação de situações de opressão é o meio necessário de ampliar o alcance de certos tipos de opção por estilo de vida" (Idem, p.84).

Se lembrarmos que a canção não está à parte do mundo em que vivemos, está inserida nele, veremos que ela pode simbolizar ou potencializar determinadas transformações, emergências ou reiterações de identidades de gênero já existentes, presentes em diversos lugares. Assim, se há espaço, no universo da produção musical, para cantoras expressarem posicionamentos femininos afirmativos, que deslocam estereótipos de gênero, é porque nas relações sociais cotidianas também há tal abertura, ainda que de forma incipiente. Não podemos deixar de reparar que um mesmo repertório pode estar impregnado de contradições, que tensionam posicionamentos contestadores e mantenedores do *status quo*. Observamos como as canções são diferentes entre si, apresentando variadas interpelações e posturas. Existem variadas gradações que se dão, inclusive, em termos de autonomia criativa. Ana Carolina, por exemplo, está num lugar na indústria da música que lhe confere capital simbólico suficiente pra fazer um jogo de identidades, como ela propõe em "Rosas". Cada artista situa-se num lugar de fala próprio, o que acarreta implicações na canção, na performance e na articulação das referências identitárias de cada canção.

Mesmo num repertório cuja temática verse sobre possibilidades de autonomia, encontram-se músicas que podem não propor performatividades diferenciadas, com algum grau de deslocamento dos arranjos hegemônicos. Interpretada por Marina Elali – cantora paraibana, neta do compositor Zé Dantas, egressa do extinto programa "Fama", da Rede Globo –, "Eu vou seguir"[76] é uma versão de "Reach"[77], originalmente gravada por Gloria Estefan e que

[76] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lIg0xlk31W4>. Acesso em: 15 de set. 2013.
[77] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=aP_PVKNUtLw>. Acesso em: 15 de set. 2013.

ficou mundialmente conhecida após a apresentação da cantora no encerramento das olimpíadas de Atlanta, em 1996. A letra, nas duas versões, trata de superação, daí sua relação com o universo esportivo.

Eu vou / Ser mais do que eu sou
Pra cumprir / As promessas que eu fiz
Porque eu sei que é assim
Que os meus sonhos dependem de mim

Eu vou tentar / Sempre
E acreditar que sou capaz
De levantar uma vez mais
Eu vou seguir / Sempre
Saber que ao menos eu tentei
E vou tentar mais uma vez

Lançada em 2007, a releitura de Marina Elali fez parte da trilha sonora da novela global "Sete Pecados", veiculada entre 2007 e 2008. Era a música da personagem Miriam (Gabriela Duarte), uma diretora de escola pública que tentava ajudar alunos problemáticos, enquanto enfrentava dificuldades no relacionamento com o professor Vicente (Marcello Novaes), assediado por Simone (Samara Felippo). O arranjo é semelhante ao da versão original: a canção traz uma sonoridade crescente e adquire, nos minutos finais, uma atmosfera épica, com tambores e coral, o que remete a elementos como coragem, resistência, força e vitória, expressos na letra. A interpretação da cantora também acompanha esse movimento, crescendo em intensidade e notas cada vez mais altas. Há, na produção musical, uma tentativa de refinamento, mas que não se sustenta devido à obviedade das escolhas do arranjo.

A música é permeada por clichês, passando por lugares óbvios, tanto na letra quanto no arranjo, e pode servir para qualquer personagem cujo tema inclua algum grau superação. No caso da novela Sete Pecados, a personagem Miriam não parece passar por provações graves, que impliquem grande superação: ela é uma mulher persistente, que luta para enfrentar as dificuldades que se apresentam no trabalho e na vida afetiva, assim como tantas outras pessoas da vida real. "Eu vou seguir" parece uma canção "genérica", que pode ser encaixada em diferentes contextos e situações. Se associarmos uma primeira versão da música às olimpíadas e outra ao contexto da novela, vemos que se trata de uma narrativa que aciona a ideia individual de superação dos limites. É um modelo arquetípico de discurso, de canção, que não é necessariamente da ordem do feminino nem do masculino. Aciona o indivíduo, na sociedade burguesa capitalista, que por meio do seu valor individual e persistência supera adversidades e constrói a própria história. Isso sugere a relação com o esporte, mas também

com muitas outras possibilidades de aplicação, pois a canção enquadra-se em particularidades momentâneas e pode se ajustar a diversas narrativas, como a da novela.

Os clichês também perpassam o videoclipe da música. Rodado num casarão, com direito a escadarias e vitrais, o vídeo é focado basicamente em *takes* da cantora, com poses sensuais, vestidos de luxo, gestual típico, cabelos ao vento, tudo trabalhado para construir uma imagem de diva. Essas cenas são entremeadas por outras, de Marina ao piano, escrevendo a canção, e da cantora quando criança, persistindo no aprendizado do instrumento. A comparação entre a dificuldade enfrentada na infância e a postura atual, de artista bem sucedida, reflete a mensagem de superação que permeia a música. No entanto a suposta libertação a que a canção se refere, que parece se aproximar de um discurso de autoajuda, não evoca o feminino. A performance da cantora é da ordem do feminino, porém aciona uma identidade condizente com o referencial heteronormativo, no sentido do hegemônico masculino, ao enfatizar a sensualidade da mulher, sem propor qualquer desarticulação nas relações de poder entre os gêneros.

Vemos, então, que em algumas músicas há uma impossibilidade de alcance das tensões que buscamos explorar neste trabalho. São canções que podem acionar a figura da mulher, mas o fazem de modo a referendar o discurso hegemônico, reiterar o lugar-comum. Enquadram-se na temática da autonomia, por buscarem uma afirmação, todavia não acionam propostas alternativas às relações de gênero – seja porque acabam reforçando estereótipos e normatizações ou porque sequer colocam isso em perspectiva.

3.4 Festa / carnaval

Este último tópico agrupa canções cuja função implícita é animar, fazer dançar. São músicas voltadas para o ambiente festivo, que remetem ao carnaval, com interpelação rítmica intensa, andamento acelerado e um explícito chamamento corporal. É importante frisar que as seis faixas que compõem este grupo pertencem ao axé, reafirmando o vínculo desse gênero musical com o carnaval – muito embora várias artistas desse estilo já se aproximem bastante do pop. E as seis estão divididas entre Claudia Leitte e Ivete Sangalo, as principais expoentes do axé, há alguns anos. Três dessas canções ("Exttravasa"[78], "Insolação do coração"[79] e "Aceleraê"[80]), parecem enfatizar o ritmo e a proposta da música para pular carnaval, sem

[78] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9fssCDpJkQg>. Acesso em: 3 de jan. 2014.
[79] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Dgs1cBwlfsc>. Acesso em: 3 de jan. 2014.
[80] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9yv6XJ_RxJU>. Acesso em: 3 de jan. 2014.

destaque para a conotação sexual. As canções que vamos analisar mais a fundo são as três demais, que ressaltam a sexualidade e podem oferecer um debate interessante sobre o posicionamento das mulheres na música popular massiva.

Artista	Música
Babado Novo	Exttravasa
	Insolação do coração
Claudia Leitte	Beijar na boca
Ivete Sangalo	Aceleraê
	Céu da boca
	Na base do beijo

"Céu da boca"[81] foi primeiramente gravada no CD e DVD "MTV Ao Vivo: Ivete Sangalo", de 2004, com participação de Gilberto Gil. A música tem percussão forte, marcada sobretudo pelo timbau, instrumento de sonoridade característica da axé *music*. Há também a presença de um naipe de metais, que imprime vigor à canção. A melodia é simples, e a letra é curta e fácil, como são geralmente as músicas de carnaval.

É de babaixá, é de balacubaca
É de babaixá, é de balacubaca
Tetetetere...

Eu quero beijar a sua boca louca
Eu quero beijar a sua boca louca
Eu vou enfiar uva no céu da sua boca
Eu vou enfiar uva no céu da sua boca

E aí
Chupa toda, disse toda
E aí
Chupa toda, disse toda

Ivete Sangalo ocupa um lugar privilegiado na música brasileira, transita do axé à MPB e por diversos públicos. Grava desde um repertório que não exige fruição dedicada, voltado para o carnaval e a animação de seus shows, passando por canções de sonoridade mais próxima do pop e releituras de clássicos da música brasileira e internacional, até parcerias com ícones do samba e da MPB.

As gravações de Ivete Sangalo são versões, já que esta música foi lançada originalmente por Cid Guerreiro[82], podendo ser considerada um antigo sucesso do axé. Isso atribui um ar "cult" à canção, a partir desse caráter de resgate e valorização do histórico da música baiana. O fato de Gilberto Gil, um dos maiores nomes da música brasileira, ter participado da primeira

[81] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QBKUeL593z4>. Acesso em: 3 de jan. 2014.
[82] Disponível em: <http://www.kboing.com.br/cid-guerreiro/1-1071733/>. Acesso em: 18 jan. 2014.

gravação também confere um aval à canção, legitimando-a e amenizando-lhe o teor sexual. Gil e Ivete, no vídeo, parecem focar mais o caráter festivo da música, condizente com a tradição musical da Bahia, exaltando elementos de referência afro, na sonoridade, na dança, no figurino. Um segundo vídeo[83] da música pertence ao CD e DVD "Multishow ao vivo: Ivete no Maracanã", de 2007. Nesta performance, Ivete Sangalo canta a música sozinha e investe numa maior sensualização, com mudança de figurino – vestido curto, pernas à mostra – e movimentos de dança mais insinuantes. A edição do vídeo também trabalha mais o apelo sensual, com *takes* fechados nas pernas e nos quadris da cantora.

A letra coloca o eu-lírico numa posição de controle e afirmação, expressando abertamente os desejos e dizendo ao interlocutor o que fazer, no refrão que remete ao sexo oral. A flexão de gênero da palavra "toda" indica um eu-lírico feminino e sugere o órgão sexual da mulher, simbolizado pela uva[84]. Temos portanto uma mulher que externa sem receios suas vontades, tensionando preceitos do sistema patriarcal e heteronormativo, segundo os quais sua sexualidade deve ser contida, ao menos em público. Essa ênfase, no entanto, é mais observada na segunda gravação, pois a primeira não parece explorar a música em sua conotação sexual.

A outra canção do repertório de Ivete Sangalo que tensiona esses preceitos é "Na base do beijo"[85], lançada no CD e DVD "Pode entrar: Multishow Registro", de 2009. Ritmo pulsante e percussão forte também pontuam esta música, que conta ainda com participações mais marcantes de guitarra e teclados. O primeiro vídeo, extraído do DVD, traz imagens da cantora em estúdio, com a banda, intercaladas por cenas da vida pessoal da artista. Há outro clipe[86], do CD e DVD "Multishow ao vivo: Ivete Sangalo no *Madison Square Garden*", de 2010, em que o caráter festivo é mais explorado, devido à presença da plateia. Nessa performance, a cantora é acompanhada por um corpo de bailarinos cujos figurino e coreografia não aludem diretamente a sensualidade e ao comportamento enfatizado na letra, o que pode ser entendido como uma opção por não acentuar essa característica da música. A produção desse show, realizado em Nova Iorque, difere-o das apresentações de Ivete Sangalo no Brasil: é uma superprodução com o intuito de situá-la ao lado de outras divas da música pop mundial. Se a performance da canção está ligada ao modo de endereçamento e a expectativas que podem ser inferidas a partir do tipo de produção do show, é possível compreender por que o lado

[83] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=5TOMZ4RDoFs>. Acesso em: 3 de jan. 2014.
[84] A comida é uma metáfora altamente consagrada para sexualidade (TROTTA, 2009).
[85] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=GXvcKm6tERQ>. Acesso em: 3 de jan. 2014.
[86] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bAbrEVscY0Q>. Acesso em: 3 de jan. 2014.

considerado mais apelativo da canção, que poderia ser mal interpretado, não é acionado nessa performance.

Quando eu te pegar
Você vai ver/ Você vai ver
Ai de ti / Ai de ti

Vai se amarrar / Só vai querer saber de mim
Você vai se dar bem / E eu também
Você vai se dar bem / E eu também

Comigo é na base do beijo
Comigo é na base do amor
Comigo não tem disse-me-disse
Não tem chove-não-molha
Desse jeito que sou

Quando amo é pra valer
Quando amo é pra valer
Dou carinho, me entrego, faço o amor acontecer

Vamos namorar beijar na boca
Vamos namorar beijar na boca

Percebe-se que alguns versos ressaltam certo romantismo ("quando amo é pra valer"), como se o envolvimento necessariamente conduzisse a um relacionamento sério. Entretanto, em vários outros momentos, há a sugestão do interesse sexual e a utilização de expressões que parecem alimentar a prática dos envolvimentos curtos e sem compromisso, característicos do carnaval e de tantos outros carnavais fora de época que acontecem o ano todo no país – as chamadas micaretas. Trechos como "te pegar", "ai de ti" e "se dar bem" carregam essa conotação.

É no refrão, contudo, que está a afirmação mais veemente sobre a sexualidade do eu-lírico. Lembramos que o refrão, elemento básico da canção popular massiva, é um modelo melódico de fácil assimilação que tem como objetivos principais a memorização por parte do ouvinte e a participação do receptor no ato de audição, cantando junto (CARDOSO FILHO e JANOTTI JR., 2006, p. 5). Esta é, portanto, a parte principal da música, de maior destaque, mais reverberada e memorizada. A frase "Comigo é na base do beijo" indica uma conduta recorrente, e a ausência de "disse-me-disse" e "chove-não-molha" aponta para certa impaciência, atestando que não há muito o que conversar ou fazer: o melhor é ir direto para o beijo, e é exatamente essa a prática que ocorre nas micaretas. É possível notar uma carga de orgulho no refrão, uma valoração positiva quando o eu-lírico descreve o próprio comportamento. Há um prazer envolvido no fato de ser daquele jeito e expressar isso. Adiante retomaremos essa ideia, associando-a à emergência do feminino nessas canções.

A terceira música em que vamos explorar o posicionamento do eu-lírico, neste tópico, é "Beijar na boca"[87], de Claudia Leitte, terceiro *single* do álbum "Ao vivo em Copacabana", lançado em 2008. Da mesma forma como a anterior, esta canção parece feita para estimular os romances fugazes das festas e micaretas, com um refrão sugestivo. A percussão, em especial o timbau, parece mais uma vez o instrumento predominante do arranjo, confirmando a filiação à sonoridade do axé. Uma banda com baixo, guitarra e bateria faz o apoio, inclusive com um naipe de metais, que acentua o teor enérgico da música. A letra narra uma virada na vida do eu-lírico, que estava depressivo e passa a adotar uma postura positiva e hedonista, de valorização do presente.

Eu estava numa vida de horror
Com a cabeça baixa sem ninguém me dar valor
Eu tava atrás (tchururu) da minha paz (tchururu)

Agora que mudou a situação
Choveu na minha horta vai sobrar na plantação
Deixei pra trás (tchururu), pois tanto faz (tchururu)

Eu quero mais é beijar na boca
Eu quero mais é beijar na boca (eu quero mais)
Eu quero mais é beijar na boca
E ser feliz daqui pra frente, pra sempre

Já me livrei daquela vida tão vulgar
Me vacinei de tudo que podia me pegar
Corri atrás (tchururu), quem tenta faz (tchururu)

Eu ando muito a fim de experimentar
Meter o pé na jaca sem ter que me preocupar
Eu quero mais, mais, mais, mais

As estrofes comentam as dificuldades que ficaram no passado e descrevem a conduta que o sujeito da canção pretende assumir. Repare-se que a vulgaridade é associada ao estilo de vida anterior, não se aplicando ao momento atual do eu-lírico. Os riscos (contra os quais ela se vacinou) representam o que poderia mantê-la presa à rotina superada. Essa visão demonstra uma inversão de valores em relação às normas regulatórias, que condenariam e considerariam vulgar, promíscuo, em sentido pejorativo, o comportamento descrito no refrão. Sob a perspectiva da normatização, a liberação sexual é o que deve ser corrigido, e o sujeito, regenerado; na música, a transformação do sujeito em alguém desprendido das normas é justamente o que se valoriza, ao passo que a vida regrada é valorada de modo negativo.

Destaca-se a intensidade dos desejos do eu-lírico, expressos na última estrofe, que sugerem a liberação de vontades que estavam reprimidas: "eu ando *muito* a fim de experimentar"

[87] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bYgdoLhT-b8>. Acesso em: 3 de jan. 2014.

explicita o anseio por novas experiências; “meter o pé na jaca” sem preocupação remete a cometer excessos, não medir as ações; e a repetição em “eu quero mais, mais, mais, mais” indica que os desejos ultrapassam os limites do que foi dito e deixa uma abertura para o que vier, o imprevisível. Isso também reforça a relação com o carnaval, por serem os dias do ano pelos quais os foliões esperam, a fim de descarregarem todas as energias que permanecem retidas nos outros dias.

Essas canções não apresentam uma relação direta entre eu-lírico e objeto de desejo. Carregam, em sonoridades e letras, um clima de festa e carnaval, momento em que há uma permissividade maior quanto à conduta sexual. Embora haja, sim, a referência ao envolvimento, a noção de amor romântico dá lugar ao desejo imediato, da forma como ocorre de fato durante o período carnavalesco. A forte conotação festiva das músicas acaba por não permitir que se saliente qualquer gênero do eu-lírico. Ao contrário: como estimulam os afetos e a liberdade que se desfruta no carnaval, essas canções não oferecem restrição de gênero ou orientação sexual, incitando mulheres e homens à satisfação dos desejos. É comum, também, que músicas de teor semelhante figurem no repertório de cantores e bandas com vocalistas homens, na axé *music*.

Nos três casos aqui descritos, porém, podemos depreender das performances das artistas eu-líricos femininos, e são as implicações desses discursos nas vozes das mulheres que nos interessam prioritariamente. Os status de divas de Ivete Sangalo e Claudia Leitte no Brasil, o prestígio das duas no meio artístico nacional e sua imagem de mulheres fortes, que têm o controle das próprias carreiras, tudo isso parece reforçar a inclinação afirmativa das músicas e sua materialização no feminino. A sensualidade dos corpos das cantoras aparece de forma mais ou menos acentuada, a depender do contexto de cada performance. Na apresentação com Gilberto Gil e no show de Nova Iorque, é possível perceber que Ivete Sangalo não aciona as canções a partir de uma sensualização do feminino, mas enfatiza a sonoridade festiva e o chamamento corporal por meio da dança. Já no concerto dela no Maracanã e no clipe de Claudia Leitte, vê-se que houve um apelo maior ao corpo feminino sensualizado, com os figurinos, o trabalho de edição dos vídeos e a própria expressão corporal das artistas. É interessante notar que a sensualidade acionada não é da mesma ordem de outras referências de corpos femininos do axé, como as dançarinas do É o Tchan, por exemplo. As cantoras cujas músicas analisamos agora exploram o próprio corpo, dançam, mas não o fazem de maneira tão intensa. Há, em alguma medida, uma sensação de resguardo, distanciamento, afinal a

imagem de diva precisa ser preservada. A performatividade de Ivete Sangalo e Claudia Leitte, assim, parece operar a partir de movimentos alternados entre mostrar e ocultar o corpo, acentuar e amenizar o apelo sensual, investindo na imagem de mulheres sedutoras com o cuidado de manterem ainda algum recato, para não "errarem a mão" e correrem o risco de serem rotuladas como vulgares.

A razão pela qual se criou um quarto tópico de análise – que abarcasse músicas nitidamente destinadas ao contexto do carnaval –, em vez de incluí-las no repertório que trata de possibilidades de autonomia, é o fato de que, apesar de claramente perceptível, a conotação sexual dessas canções é, em algum grau, mediada pela proposta festiva que parece ser, igualmente, um eixo de interpelação fundamental. Permeado pela ambientação alegre, o contexto do carnaval talvez não permita acionar o lado político das músicas de modo tão contundente. Todavia, em que pese o clima de leveza e comemoração, a afirmação da sexualidade não é neutralizada, e o fato de serem mulheres a afirmá-la configura o que Bhabha (2013) chamaria de discurso performático, por causar uma descontinuidade na narrativa hegemônica.

Para o autor, a diferença cultural opera a partir da capacidade de renegociação: o discurso da minoria contesta genealogias de origem que levam a reivindicações de supremacia cultural e prioridade histórica. A minoria, que resiste à totalização, deseja promover a rearticulação da soma do conhecimento, sob a perspectiva de sua própria posição de significação. É possível reconhecer, nessas canções, pequenos abalos provocados na ordem das representações de gênero inscritas na nossa sociedade, sobretudo no que diz respeito ao controle da sexualidade da mulher. Esses abalos compõem a diferença cultural no contexto da música popular e são formas de intervenção que alteram conteúdo e *topos* da enunciação, isto é, não apenas o que é falado, mas de onde é falado. Importa, portanto, perceber o agenciamento performático da música popular não só a partir de um tipo de discurso – o que constitui o desvio da narrativa dominante por romper com certa linearidade já estabelecida –, mas também de sua materialização no feminino, mostrando a emergência naquele espaço de vozes que representam uma minoria.

As três músicas referem-se a boca e/ou beijo, termos muito trabalhados na música popular de apelo sexual. No carnaval, ambiente de muito beijo e sexo, são comuns casos em que as mulheres são agarradas, constrangidas ou forçadas a beijar os homens. As canções acima deslocam as mulheres da posição de vítima ou que aguardam a iniciativa dos homens,

recolocando-as num lugar de afirmação, também capazes de expressar seus desejos e viver abertamente a própria sexualidade. Percebemos, assim, como alguns posicionamentos das cantoras assumem contornos de contestação, numa tentativa por estabelecer novas formas de sentido e estratégias de identificação da mulher.

Mas esse processo não se dá sem contradições. É possível identificar aqui um paradoxo semelhante ao que observamos na música "Amor, amor". De certa forma, ao assumir esse tipo de postura, as mulheres agradam a um referencial masculino, na medida em que promovem a exaltação do sexo e da sensualidade feminina – dois itens bastante atraentes ao sistema patriarcal e heteronormativo. Há, na verdade, uma ambiguidade na recepção dos homens a tal conduta: ora é conveniente, quando há interesse sexual, ora reprovável, quando há julgamento moral; haja vista a diferenciação recorrente entre "mulher para ficar" – fisicamente atraente, sexualmente liberada – e "mulher para casar" – discreta, recatada. Isso parece justificar a oscilação que percebemos na performatividade das cantoras: elas não podem abrir mão de uma sensualidade feminina corporal, devido ao forte apelo imagético e erotizado da indústria de entretenimento, mas devem saber dosar esse investimento já que o apelo sexual exacerbado é visto negativamente.

Esse repertório, então, levanta duas questões que expõem articulações tensivas no que se refere ao *ethos* feminino. A primeira é que se verificam algumas tentativas de romper com certos padrões, sobretudo de controle sobre a sexualidade das mulheres, buscando um posicionamento mais independente e menos submisso por parte delas. A segunda questão evidencia a dificuldade de se desvincular dos valores historicamente implantados, que privilegiam o homem, o que acarreta algumas contradições na postura das cantoras. Não podemos tomar a autonomia sexual como autonomia total, mesmo porque aciona esses paradoxos sensualistas que vinculam as mulheres a uma permanência em lugares demarcados do sistema heteronormativo. Assim é possível identificar, em uma única música, modos de endereçamento distintos, pois, ao mesmo tempo em que apresentam elementos endereçados às mulheres – ao propor comportamentos afirmativos em termos de desejo e controle dos seus corpos –, contemplam também ideais masculinos heterossexuais – ao trazer a sensualidade e a disposição feminina para o sexo. Estabelece-se, assim, o que Elizabeth Ellsworth chama de "uma tensão no interior dos modos de endereçamento" (2001, p. 22), ou seja, uma tensão entre o *ethos* feminino ao qual apelam os diferentes modos de endereçamento presentes no

mesmo produto cultural: aquele que fala ao desejo das próprias mulheres e aquele que fala ao desejo dos homens.

As músicas evocam a exaltação do desejo feminino, proferido com orgulho, como vimos em "Na base do beijo". Essa mesma valoração positiva é encontrada na música "Beijar na boca", em que o comportamento, que poderia ser considerado "devassidão" pelo senso comum, é valorado de forma positiva. A apropriação e transformação valorativa das formações discursivas devem-se ao que Butler denomina "temporalidade aberta do ato de fala". A linguagem não oferece uma única opção de performatividade: há possibilidades para a agência e a ressignificação, brechas que permitem causar perturbações na normatividade (SALIH, 2012, p. 144). Dessa forma, a mulher pode se apropriar do discurso que comumente a taxaria de modo pejorativo, por sua conduta que afronta a ordem estabelecida, e promover a ressignificação dessas rotulações a partir de uma valoração positiva que exalta a mesma conduta. Nesse tipo de apropriação, há um poder performativo que "esvazia" o termo de seu sentido pejorativo e o converte numa afirmação, e é por isso que insultos podem constituir oportunidades para contramobilizações (idem, p. 159)[88].

Podemos associar a isso a ideia de que não existem agentes da linguagem soberanos e, assim, parece válido retomar aqui uma articulação que já propusemos, entre Bakhtin e Butler. De acordo com Salih (2012), a perspectiva butleriana enxerga a linguagem como uma cadeia citacional que precede e excede os sujeitos falantes, os quais são retroativamente instalados pelo discurso e no discurso. Relacionamos essa visão ao dialogismo de Bakhtin (1995), para quem os enunciados são partes de uma rede, nunca encerrados em si mesmos e inevitavelmente constituídos a partir do contexto social dos interlocutores. Isso não implica uma influência completa de um discurso sobre outro, ou que os mesmos discursos sejam ecoados *ad infinitum*. Justamente por estar imbricada à realidade social, a língua é um organismo vivo e está em permanente reconstrução, daí as brechas para possibilidades de reapropriações.

[88] Um dos principais exemplos desse tipo de ressignificação é a Marcha das Vadias (*SlutWalk*), manifestação feminista originada no Canadá, em 2011, e desde então reproduzida em diversos países. Naquele ano, após vários casos de abuso sexual na Universidade de Toronto, um policial aconselhou as mulheres a não se vestirem como vadias (*sluts*), para não serem vítimas, e assim transferiu a responsabilidade dos abusos para as próprias mulheres. Um dos *slogans* da Marcha é: "se ser vadia é ser livre, somos todas vadias". Assim, incluímos o termo "vadias" no título deste trabalho por considerá-lo interessante para trabalhar as perspectivas das mulheres – neste caso, na música popular – e, também, devido à carga política que a palavra traz.

O que estamos chamando aqui de transformação valorativa das formações discursivas também pode ser analisado à luz de outro conceito bakhtiniano, que parece útil a esta análise: a carnavalização, caracterizada pelo movimento de desestabilização, subversão e ruptura em relação ao mundo oficial. Bakhtin entende o carnaval como uma cosmovisão poderosa que consegue captar a energia popular – de tal maneira que se pode falar de um sujeito coletivo – e possibilitar transformações socioculturais. O espírito carnavalesco estabelece o diálogo entre dois mundos: o oficial, normativo, que detém o poder, e o extraoficial, dos oprimidos pelo poder (DISCINI, 2008; BERNARDI, 2009).

Entre os elementos que compõem a carnavalização, podemos elencar a lógica da inversão, a permutação entre alto e baixo, típica da cultura popular. Tentando transpor essa ideia ao repertório musical ora analisado, temos duas associações possíveis. A primeira diz respeito à ressignificação dos atos de fala, que vimos acima, capaz de atribuir novos sentidos a certos enunciados, convertendo valorações negativas em positivas. A segunda aplicação da lógica da inversão a essas músicas refere-se ao fato de que as mulheres (grupo oprimido) assumem uma postura geralmente associada aos homens (grupo dominante), de afirmação do desejo e de uma conduta sexualmente ativa, sem temer condenações morais.

Assim, o carnaval configura-se como um espaço em que a minoria ganha voz e pode adotar o comportamento do grupo dominante, num processo de empoderamento em geral bem aceito apenas dentro das limitações daquele contexto. "O fato de uma mulher aspirar à mesma liberdade sexual dos homens, isto é, fora de qualquer sentimento, é sempre encarado como um vício ou uma anomalia", lembra Badinter (2005, p. 116). Dessa forma, a dimensão carnavalesca bakhtiniana – quando a anomalia, o estranho, o grotesco[89] ganham contornos positivos e são exaltados – pode ser comparada ao nosso carnaval, em que o povo libera suas fantasias e, entre outras coisas, não há a condenação de posturas como as defendidas pelas músicas que analisamos neste tópico.

A praça pública é o ambiente da carnavalização por excelência, por ser frequentada por toda a sociedade, sem distinções. Bakhtin vê a praça como espaço para onde converge a vida festiva

[89] O termo "grotesco" originalmente se referia a metamorfose, transmutação de formas, eterno inacabamento. Durante a Idade Média, o grotesco era leve, livre e ousado, associando-se à loucura alegre do carnaval e das festas populares. O processo de degeneração do grotesco deu-se a partir do século XVII, quando passou a predominar a concepção burguesa de mundo, herança incorporada pela contemporaneidade. Elementos como assepsia e simetria, opostos à imagem grotesca, são valorizados pelo ideal de perfeição. Perdendo o riso, o tom alegre, a ambivalência regeneradora, resta ao grotesco somente o caráter de monstruoso, repugnante. A imagem grotesca tem caráter anticanônico diante da estética clássica (DISCINI, 2008).

e a tradição da cultura popular, e onde se encontram imagens e discursos impregnados do espírito carnavalesco. A praça medieval, especificamente, seria um universo extraoficial em que reina a liberdade e a igualdade, em oposição ao universo oficial, constituído pela Igreja e pelo Estado e regido pela seriedade (BERNARDI, 2009). Nos períodos de festas, que hoje associamos ao carnaval, o povo libera sua natureza alegre e entrega-se às brincadeiras, jogos, representações, sem qualquer interdição. À praça pública é atribuído o desenvolvimento de uma linguagem marcada por grosserias, blasfêmias e obscenidades, usada livremente durante os períodos de festas e que caracteriza a cosmovisão carnavalesca. Vemos então como a primeira música, "Céu da boca", aproxima-se também nesse sentido do conceito de carnavalização, com metáforas do sexo oral.

É importante ressaltar, porém, que a espontaneidade do carnaval não caracteriza força transformadora, já que está restrita a um período curto, ao término do qual se retorna à condição anterior. Bem visto durante o carnaval, o comportamento sexualmente ativo e impositivo das mulheres torna-se condenável em outros contextos. Mais que quebrar barreiras, subverter e desestabilizar o mundo oficial – porque o faz de modo efêmero –, a carnavalização é um meio de representação e organização da realidade, e é enquanto tal que se torna uma ferramenta interessante para observarmos as músicas deste tópico – ao fim e ao cabo, músicas de carnaval.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *"A história foi feita pelos homens. E escrita por eles. Aliás, tudo foi escrito, analisado, estudado pelos homens. Inclusive as mulheres. Quer dizer, tudo que se fala e sabe sobre mulher foi dito pelos homens. Pelo menos, até uns poucos anos atrás. Faz muito pouco tempo que as mulheres escrevem. Talvez por isso nenhuma se debruçou tanto sobre a alma feminina quanto Machado de Assis, Flaubert, Balzac, Tolstói, entre centenas na literatura. Ou como eu e Chico entre outros na nossa música."*[90]
>
> *Somos Capitu, Gabriela, Carolina, Tigresa. Somos o que vocês disseram que somos. Em outras palavras, até o conceito de mulher é masculino, ou era, até recentemente. Os critérios são a visão do homem. Nosso dever é criar novos critérios, esquecer os critérios, complexizá-los. E isso não é mais um serviço para o super-homem. As mulheres, e, principalmente elas, precisam colaborar com a sua visão das coisas para acelerar esse processo de fundar uma nova ótica, especialmente sobre a própria mulher.*
> *(LIMA e SANCHES, 2009, p. 191)*

Abordar o repertório musical popular interpretado por mulheres é procurar compreender quais performatividades são acionadas por elas e de que forma se dá a materialização desses atos performativos na constituição de seus corpos e nos processos de subjetivação. Se a representação das mulheres não só na música, mas nos artefatos culturais de modo geral, tem sido historicamente construída por homens, como comenta Caetano Veloso no trecho acima, então é fundamental perceber as noções de si propostas nas articulações operadas por elas nesse universo.

Atentar para as representações de gênero na música popular é importante não apenas para entender como essas identidades são expressas num dado produto cultural, mas, também, porque esse artefato tem adquirido cada vez mais força ao longo da história da indústria do entretenimento. A centralidade da música popular na rotina urbana faz com que ela se configure como um poderoso meio de significação e, portanto, bastante disputado. O levantamento realizado com os dados do Ecad sobre as músicas mais executadas nas rádios deixa ver que, nessa disputa, as mulheres ainda estão em grande desvantagem, dando voz a menos de um terço dos fonogramas de maior destaque em âmbito nacional.

O repertório estudado nos parece relevante sobretudo por sua enorme reverberação, em diversas localidades brasileiras, neste início de século. E também por ser a música um dos produtos culturais de maior expressividade nas articulações entre valores sociais e identidades de gênero. A hipótese inicial era de que se investigaria no corpus o machismo velado,

[90] VELOSO, Caetano. Revista Nova. São Paulo: Abril, n. 306, abr. 1998, p. 26-28. In: LIMA e SANCHES, 2009.

arraigado socialmente, aquele que passa batido, que nem choca (ou choca menos) tamanha naturalização: nada além de reafirmações de valores heteronormativos, ainda que não estivessem claramente expostas.

Encontramos também, no entanto, músicas que trazem afirmações de autonomia das mulheres, num processo de subjetivação do eu-lírico. Foi possível notar que se reiteram valores patriarcais, mas há, igualmente, momentos em que o repertório tensiona o eixo heteronormativo. Isso ensinou o cuidado que se deve ter diante do objeto empírico, evitando posicionamentos inflexíveis em relação ao que será analisado: nem encará-lo de forma ingênua, enaltecendo-o sem buscar possíveis contradições; nem subestimá-lo, como se ele não tivesse nada a contribuir, nada de novo a acrescentar, nenhum ângulo diferente a apontar.

Um grupo de músicas, reunidas sob uma temática principal, apresenta variados graus de referências identitárias, articulando tanto posicionamentos que deslocam quanto outros que reiteram normatizações de gênero. É importante observar que existem zonas de objetificação e zonas de construção de sujeito, não somente dentro do mesmo bloco temático, como também numa mesma canção. Ao estudarmos gênero, é preciso considerar os trânsitos, as descontinuidades, em detrimento de um olhar que procure definir, fixar, rotular. Muitas das canções analisadas ilustram isso, pois não trazem apenas um sentido; apresentam tensões, contradições. A reiteração e a desestabilização da norma regulatória, por mais incoerente que isso soe, andam juntas, porque não há rompimento completo, nem conformação completa, mas negociações e disputas permanentes.

O desenvolvimento da pesquisa levantou algumas questões que, embora não caibam neste trabalho, podem suscitar reflexões a serem estudadas posteriormente. As cantoras com maior quantidade de músicas analisadas foram Claudia Leitte, Ivete Sangalo, Paula Fernandes e Wanessa. Isso acabou refletindo, de forma não planejada, as artistas com maior representatividade no corpus: são elas as mulheres cujas vozes mais ecoaram nas rádios FM do Brasil, nos últimos anos. Essa observação pode dar margem a um trabalho que aborde exclusivamente os perfis das artistas mais ouvidas – e possivelmente mais vistas –, investigando não apenas as canções, mas vários elementos que remetam à construção da imagem dessas mulheres como referenciais identitários femininos.

É interessante notar, ainda, que são cantoras relativamente jovens, o que levanta outro aspecto: a supervalorização da juventude, sobretudo a das mulheres. A maioria das cantoras

elencadas nas primeiras posições tem idade entre 30 e 40 anos (com poucas exceções, como Ivete Sangalo, Paula Toller, Marisa Monte e Alcione); já entre os homens parece mais fácil localizar cantores com mais de 50 anos (Zezé Di Camargo, Roberto Carlos, Zeca Pagodinho, Chitãozinho e Xororó, Leonardo, Bell Marques – vocalista da banda Chiclete com Banana –, entre outros). Apesar de sabermos que a juventude é um imperativo não apenas no meio artístico, mas na sociedade de modo geral, e afeta mulheres e homens, trata-se de uma cobrança que recai mais sobre elas. A investigação das/os artistas mais listadas/os no repertório das rádios brasileiras parece refletir esse fenômeno.

Outro ponto não explorado ao longo do texto, de forma aprofundada, é a articulação gênero-raça-classe. A análise das relações entre essas três instâncias é fundamental para o entendimento da identidade, a partir das interfaces do gênero com outros aspectos identitários. No corpus deste trabalho, por exemplo, a imensa maioria das cantoras são brancas, mas as implicações disso não foram incluídas na discussão – uma abordagem mais sociológica talvez contemplasse esses fatores. Da mesma forma, tal viés poderia debruçar-se sobre as intérpretes como atores sociais, atentando mais para o comportamento delas extra música e suas associações ou tensões em relação ao conteúdo artístico. Uma tentativa semelhante foi feita no estudo da canção interpretada por Ana Carolina, porém seria interessante estendê-la às demais análises.

Das 62 canções do corpus empírico, foram analisadas 18, umas mais outras menos profundamente. Ficaram muitas músicas por analisar, de modo que esta pesquisa representa uma amostra do que tem sido veiculado nas rádios brasileiras, não podendo ser compreendida como a totalidade nem mesmo como a maioria das formas de autorrepresentação das mulheres na música popular do Brasil. E, ainda que as 62 canções fossem comentadas de forma aprofundada, cumpre lembrar todas as limitações a que este trabalho está sujeito, mencionadas ao longo do texto, como o recorte histórico, que não permite generalizações, a força de outros repertórios que não passam pelo rádio, além de eventuais imprecisões metodológicas.

Acreditamos que a contribuição desta pesquisa, independentemente do alcance do corpus analítico, reside no entendimento da música popular como vetor de compartilhamento de valores e estilos de vida. Muitas vezes, objetos de grande circulação são negligenciados das análises, por sua (pre)suposta superficialidade, e entretanto esses produtos têm grande potencial na construção do pertencimento social e no acionamento de identidades. Daí a

importância de se pensarem as representações de gênero na música popular massiva, buscando os aspectos tensivos por elas propostos.

Aplicamos o termo "vadia", no título desta dissertação, numa tentativa de ressignificação do caráter pejorativo da palavra e, ainda, de associação ao universo feminino de forma ampla, dado o uso recorrente da expressão, como insulto, contra as mulheres de modo geral. Se considerarmos que as mulheres são retratadas nos artefatos culturais mais como objetos do desejo masculino que como sujeitos da história, as canções interpretadas por mulheres seriam canções vadias, antes de tudo, pelo fato de estarem materializadas nas vozes (e corpos) delas, simbolizando capacidade de acionamento de performatividades que lhes dão sentidos, noções de si e identidades próprias. Por conta dessa possibilidade de representarem a si mesmas, o "vadia" também sinaliza uma abertura à reapropriação e à subversão dos sentidos, que as mulheres podem operar no intuito de promoverem desarranjos, desestabilizações e descontinuidades nas normas regulatórias da matriz hegemônica patriarcal e heteronormativa.

Mas podemos recorrer ainda a outra utilização possível do termo "vadia", que parece útil a estas reflexões finais: aquela que se refere ao sujeito errante, nômade e que, no dicionário que consultamos, aplica-se apenas no masculino – como vimos na introdução deste trabalho. Propomos aqui a extensão desse tipo de vadiagem às mulheres, sugerindo assim a desconstrução do vadiar feminino como algo negativo ou necessariamente vinculado à conduta sexual, a partir do acionamento da metáfora da viagem, conforme o colocado por Louro (2008). A vadiagem, no sentido de vagar, remete a viagem por agregar ideias de deslocamento, trânsito.

> Na pós-modernidade, parece necessário pensar não só em processos mais confusos, difusos e plurais, mas, especialmente, supor que o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante. É possível pensar que esse sujeito também se lança numa viagem, ao longo de sua vida, na qual o que importa é o andar e não o chegar. Não há um lugar de chegar, não há destino pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto (LOURO, 2008, p. 13).

Se associarmos esse percurso identitário à figura da vadia e ao nosso universo de análise, podemos pensar como as performatividades empregadas no repertório estudado operam no sentido de estabelecer movimentos de reiteração e tensão das normas. As vadias podem ser caracterizadas, portanto, como sujeitos viajantes, errantes, sem fixidez espacial, que não pertencem a um lugar normativo definitivo, não estão totalmente conformadas à ordem regulatória que determina prescrições de gêneros e sexualidades.

Pode-se dizer que as noções de si performatizadas pelas mulheres nessas músicas traçam caminhos diversos. Há as que aparentam seguir a via principal sem grandes desvios do trajeto planejado, há outras que articulam permanências e fugas e há outras, ainda, que parecem desgarrar-se da rota, extraviar-se. Não se trata de medir capacidades desviantes, mas de reconhecer possibilidades de estabelecerem-se contrapontos a uma ideia de identidade fixa, que não apresenta contradições. O interessante é percebermos os trânsitos, os deslocamentos, para além dos lugares-comuns da performatividade heteronormativa, sem deixar de observar as articulações que trabalham para reiterar essa matriz.

As possibilidades desse viajar depende dos sujeitos envolvidos. Existem limitações, como os gêneros musicais, que permitem graus variados de desarranjos: uma postura adotada no funk soaria estranha em outras vertentes artísticas; a MPB tem suas particularidades e assim por diante. Da mesma forma, cada cantora possui suas singularidades, capital simbólico, status, personalidade artística, que contribuem para frear ou impulsionar tentativas de deslocamentos. Além disso, é importante termos o cuidado de não encarar as canções como materialização das identidades a partir desses agenciamentos. Embora seja um poderoso artefato cultural, a música popular não forja identidades e, sim, cria ambientações afetivas e possibilidades de sentido. A metáfora da viagem também precisa ser relativizada porque, do modo com a utilizamos aqui, não representa um trajeto com final definitivo, mas um contínuo deslocar-se, ainda que com graus diversos de desvios em relação à trilha "original".

Referimo-nos às vadias como nômades por encontrar nas músicas noções de si diversificadas e contraditórias, indicando transição, passagem, renúncia a identidades fixas. O movimento constante da viagem pode afetar os sujeitos de modo a provocar alguns tensionamentos, o que não passa necessariamente pela afirmação de que uma canção seja totalmente desestabilizadora e outra totalmente reiterativa, mas antes pela necessidade de observar a articulação de diferentes performatividades que fazem parte da experiência e da vivência da mulher no mundo contemporâneo. Há possibilidades de acionar vivências heteronormativas, mas também há o acionamento de descontinuidades dessas normatizações. É interessante perceber que, na música popular, para além dos repertórios bastante estudados quanto às relações de gênero – sejam as canções com machismo gritante, sejam aquelas com posturas afirmativas agressivas das cantoras –, existe entre esses extremos uma gama enorme de articulações acionadas, com múltiplas possibilidades identitárias e produções de sentidos acerca das mulheres.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Gênero, identidade, diferença.* Aletria, v. 9, n. 1, 2002, p. 90-97.

ALONSO, Gustavo. *Onde o sertanejo esbarra na MPB.* Disponível em: <http://labcult.blogspot.com.br/2010/11/onde-o-sertanejo-esbarra-na-mpb.html>, acesso em 08 de janeiro de 2013.

AMORIM, Márcia Fonseca de. *O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico:* uma proposta de análise do universo sexual feminino. Campinas, 2009. 188f. Tese (Doutorado em Linguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

BADINTER, Elizabeth. *Rumo equivocado*: O feminismo e alguns destinos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BAKHTIN, Mikhail (Voloschinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo – Volume I*. Lisboa: Quetzal Editores, 2009.

BERNARDI, Rosse Marye. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia.* São Paulo: Contexto, 2009. p. 73-94.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRAUNER, Vera Lúcia P. *"Sou feia, mas tô na moda" ou o funk e as novas regulações sobre corpo e sexualidade na contemporaneidade*. Trabalho apresentado no ST Gênero e Cinema no Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder. Florianópolis, 2008.

BURNS, Mila. *Nasci para sonhar e cantar:* Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro, 2006. 122f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado:* pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 110-125.

_____. *Problemas de gênero:* feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JR., Jeder. *A música popular massiva, o mainstream e o underground:* trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. Anais do XXIX Intercom. Brasília: 2006.

CARVALHO, João Batista Soares de. *A construção de identidades, representações e violência de gênero nas letras de rap (São Paulo na década de 1990)*. São Paulo, 2006. 210f. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CUNHA, Marlécio Maknamara da Silva. *Currículo, música e gênero:* o que ensina o forró eletrônico? Belo Horizonte, 2011. 151f. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice doesn't*: feminism, semiotics, cinema. London: Macmillan, 1984.

DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin:* outros conceitos chave. São Paulo: Contexto, 2008. p. 53-93.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). *Nunca fomos humanos:* nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 7-76.

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

FEITOSA, Sônia de Melo. *"Mulher não vale nem um real":* patriarcado nas letras das músicas de forró. Natal, 2011. 173f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social), Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

FERNANDES, Adriana. *O balanço de Chiquinha Gonzaga:* do carnaval à opereta. Campinas, 1995. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

FERRARETTO, Luiz Artur; KISCHINHEVSKY, Marcelo. Rádio e convergência: uma abordagem pela economia política da comunicação. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 173-180, setembro/dezembro, 2010.

FERREIRA, Cristiane da Silva. *Ethos discursivo e cenas de enunciação em letras de música de raiz.* São Paulo, 2008. 113f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin:* outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008. p. 161-193.

FRITH, Simon. *Performing rites*: on the value of popular music. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

GALINDO, Cláudia Sabbag Ozawa. *A representação do feminino na poesia cantada:* O que há entre D. Dinis e Chico Buarque. Londrina, 2009. 218f. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Estadual de Londrina.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GIL, Thais Nogueira. *Meninas de sinhá:* A reinvenção da vida nas tramas do discurso musical. Belo Horizonte, 2008. 190f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade:* um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 30-42.

GOMES, Itania Maria Mota. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: GOMES; Itania Maria Mota; JANOTTI JR., Jeder (Orgs.). *Comunicação e estudos culturais.* Salvador: EDUFBA, 2011a. p. 29-48.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Samba no feminino: Transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX. Florianópolis, 2011b. 157f. Dissertação (Mestrado em Música; sub-área: Musicologia-Etnomusicologia), Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

IAZZETTA, Fernando. *Da escuta mediada à escuta criativa*. Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura, v. 10, n. 1, jan-abr. 2012, p. 10-34.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília Almeida. *Entre palcos e páginas:* A produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958). São Paulo, 2011. 356f. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo.

JANOTTI JR., Jeder. *À procura da batida perfeita:* A importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. Eco-Pós, v. 6, n. 2, agosto-dezembro 2003, p. 31-46.

_____. *"Partilhas do cumum":* Cenas musicais e identidades culturais. Anais do XXXV Intercom, Fortaleza, 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1388-1.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2013.

_____. *Rock With the Devil:* Notas sobre gêneros e cenas musicais a partir da performatização do feminino no heavy metal. Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. Manaus, 2013.

_____. Simon Frith: sobre o valor da música popular midiática. In: GOMES; Itania Maria Mota; JANOTTI JR., Jeder (Orgs.). *Comunicação e estudos culturais.* Salvador: EDUFBA, 2011. p. 133-146.

KIELING, Alexandre. A digitalização nas indústrias criativas e de conteúdos digitais. In: CASTRO, Daniel, MELO, José Marques de, CASTRO, Cosette (Orgs.). *Panorama da comunicação e das telecomunicações no Brasil*. 3 vol. Brasília: Ipea, 2010, p. 173-230. Disponível em:

<http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/Panorama_da_Comunicao_e_das_Telecomunicaes_no_Brasil_-_Volume_3.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2013.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. *Concentração e regulação no mercado brasileiro de radiodifusão sonora*. In: Revista EPTIC On-Line. v. 13, n. 3. 2011a.

_____. *Cultura da portabilidade*: Novos usos do rádio e sociabilidades em mídia sonora. Observatorio (OBS*), v. 3, n. 1, Lisboa, 2009.

_____. *Por uma economia política do rádio musical* - articulações entre as indústrias da música e da radiodifusão sonora. Matrizes, v. 5, n. 1. Universidade de São Paulo, 2011b, p. 247-258.

LIMA, Chirlei Dutra; SANCHES, Nanci Patrícia Lima. *A construção do eu feminino na música popular brasileira.* Caderno Espaço Feminino, v. 21, n. 1, jan-jul. Universidade Federal de Uberlândia, 2009. p. 181-205.

LIMA, Mariana Semião de. *Rap de batom:* familia, educação e gênero no universo rap. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas.

LIMA, Roberto Gabriel Guilherme de. *"Sou dessas mulheres que só dizem sim":* As mulheres descritas na poesia de Chico Buarque de Hollanda. Natal, 2009. 82f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca*. Campinas, 2010. 187f. Tese (Doutorado em Linguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

LOURO, Guacira Lopes. Currículo, gênero e sexualidade: o "normal", o "diferente" e o "excêntrico". In: LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade:* um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 43-53.

_____. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado:* pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 7-34.

_____. *Um corpo estranho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LUCKOW, Fabiane Behling. *Chanteuses e cabarés:* A performance musical como mediadora dos discursos de gênero na Porto Alegre do início do século XX. Porto Alegre, 2011. 150f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MARTINS, Eliana Mariano Vianna. *As conquistas da mulher brasileira ao longo do século XX:* Reflexo dessas lutas nas composições da MPB. Salvador, 2005. 178f. Dissertação (Mestrado em Família na Sociedade Contemporânea), Universidade Católica do Salvador.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. *Mulheres no hip hop:* Identidades e representações. Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas.

MEYER, Dagmar Estermann. Gênero e educação: teoria e política. In: LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade:* um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 11-29.

MIZRAHI, Mylene. A *Estética Funk Carioca:* Criação e conectividade em Mr. Catra. Rio de Janeiro, 2010. 270f. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MONTEIRO, Márcio. *O rádio e a música popular.* Anais do XXXIII Intercom, Caxias do Sul, 2010. Disponível em: < http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-0970-1.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2014.

NASCIMENTO, Clebemilton Gomes do. *Entrelaçando corpos e letras:* representações de gênero no pagode baiano. Salvador, 2009. 195f. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil:* a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEIVA, Tania Mello. *Cinco mulheres compositoras na música erudita brasileira contemporânea.* Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

NICHOLSON, Linda. *Interpretando o gênero*. Revista Estudos Feministas, vol. 8, n. 2. Florianópolis, 2000. p. 9-43.

NICOLAU NETTO, Michel. *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização.* São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

OLIVEIRA, Edinéia Aparecida Chaves de. *A comodificação feminina na rede de práticas discursivas multimodais que promovem o funk:* Um exemplo discursivo da transformação da mulher em um produto sexual e comercial na modernidade tardia. Anais do Fazendo Gênero 9. Florianópolis, agosto de 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1262894019_ARQUIVO_ACOMODIFICACAOFEMININANAREDEDEPRATICASDISCURSIVASMULTIMODAISQUEPROMOVEMOFUNK.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2013.

ORTOLAN, Leandro Henrique. *As trincheiras, as vazantes, as correntes... segredos que ninguém ensina:* A construção do perfil psicológico feminino no drama de Chico Buarque de Hollanda. Porto Alegre, 2011. 258f. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

_____. *O que não tem limite:* O erotismo na poesia de Chico Buarque de Hollanda. Porto Alegre, 2007. 177f. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

PACHECO, Mateus de Andrade. *Elis de todos os palcos:* Embriaguez equilibrista que se fez canção. Brasília, 2009. 246f. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília.

PISCITELLI, Adriana. Re-criando a (categoria) mulher? In: Algranti, Leila Mezan (Org.). *A prática feminista e o conceito de gênero*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2002, v. 48, p. 7-42.

PRATA, Nair. *Tecnologia, um divisor de águas na história do rádio.* In: V Congresso Nacional de História da Mídia, 2007, São Paulo. V Congresso Nacional de História da Mídia, 2007.

PRAZERES, Maria Márcia Viana. *Coral na terceira idade:* O canto como sopro da vida. A influência do Canto Coral na qualidade de vida de um grupo de coralistas idosas. Brasília, 2010. 88f. Dissertação (Mestrado em Gerontologia), Universidade Católica de Brasília.

RODRIGUES, Cláudia Caminha Lopes. *Se quiser, é assim:* Uma análise léxico-gramatical da representação feminina em letras de forró eletrônico. João Pessoa, 2010. 175f. Dissertação (Mestrado em Linguística), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba.

RODRIGUES, Fernanda Gomes. *O grito das garotas.* Brasília, 2006. 76f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de Brasília.

RUBIN, Gayle. The traffic in women: Notes on the political economy of sex. In: REITER, Rayna. *Toward an anthropology of women*. Monthly Review Press: New York, 1975.

RUFINO, Janaína de Assis. *As minhas meninas:* análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da Ditadura Militar. Belo Horizonte, 2011. 334f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

SÁ, Simone Pereira de. *Funk carioca:* música eletrônica popular brasileira?!. E-Compós (Brasília), v. 10, p. 3, 2007.

SAID, Camila do Carmo. *Minas da rima:* Jovens mulheres no movimento hip-hop de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2007. 241f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal de Belo Horizonte.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Autêntica Editora: Belo Horizonte, 2012.

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

SCOTT, Joan. *Gênero*: uma categoria útil para análise histórica. Nova Iorque: Columbia University Press, 1989.

SEMEDO, Carla Indira Carvalho. *Mara sulada e dã ku torno:* Performance, gênero e corporeidades no grupo de Batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo

Verde). Porto Alegre, 2009. 147f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SENRA, Isabela. O ethos feminino na cena brega do Recife: representações e tensões. In: *Prêmio Naíde Teodósio de Estudos de Gênero 2013*. Secretaria da Mulher de Pernambuco, Recife, 2013. p. 191-207.

SILVA, Eliana Maria de Almeida Monteiro da. *Clara Schumann:* Compositora x mulher de compositor. São Paulo, 2008. 194f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

SILVA, Marilda de Santana. *As donas e as vozes:* uma interpretação sociológica do sucesso das estrelas-intérpretes do carnaval de Salvador. Salvador, 2007. 373f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia.

SILVEIRA, Ana Paula Lima. *"Batuque de mulheres":* Aprontando tamboreiras de nação nas terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS. Porto Alegre, 2008. 163f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SOARES, Thiago. Conveniências performáticas num show de brega no Recife: Espaços sexualizados e desejos deslizantes de piriguetes e cafuçus. In: *Logos.* Comunicação e Entretenimento: Práticas Sociais, Indústrias e Linguagens. Vol.19, Nº 01, 1º semestre 2012.

SOUZA, Geraldo Tadeu. *Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin / Voloschinov / Medvedev.* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

SOUZA, Patrícia Lanes Araújo de. *Mulheres jovens e hip hop:* percepções das relações de gênero em uma expressão cultural masculina. In: 30º Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, 2006.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica:* ensaios. São Paulo: Anablume, 1997.

TREPICCIO, Thatyane. *Preconceito e retórica:* O feminino na música popular brasileira. São Paulo, 2009. 82f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

TROTTA, Felipe. Juízos de valor e o valor dos juízos: estratégias de valoração na prática do samba. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 115-127, jun. 2007a.

_____. *Música popular, moral e sexualidade:* reflexões sobre o forró contemporâneo. Contracampo (UFF), v. 20, p. 132-146, 2009.

_____. *Produção cultural e qualidade estética:* o caso da música popular. IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste – Intercom Nordeste. Anais eletrônicos. Salvador, 2007b.

_____. *Você não vale nada mas eu gosto de você:* Moral e humor na trilha sonora de Caminho das Índias. In: Anais do XIX Encontro Anual da Compós, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1547.doc>. Acesso em: 18 ago. 2013.

VALVERDE, Monclar. *A formatação da audição: A inscrição dos modos de escuta musical no campo da tonalidade.* Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura, v. 10, n. 1, jan-abr. 2012, p. 35-54.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify: 2007.