



Programa de Pós-Graduação Lato Sensu
Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação
Campus Nilópolis

Thaís Lopes Basilio

**ENTRE APROPRIAÇÕES DE IMAGINÁRIOS E CONSTITUIÇÃO
DE IDENTIDADES: AS REPRESENTAÇÕES DO “FEMININO” NA
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Nilópolis – RJ
2013

Thaís Lopes Basilio

**ENTRE APROPRIAÇÕES DE IMAGINÁRIOS E CONSTITUIÇÃO DE
IDENTIDADES: AS REPRESENTAÇÕES DO “FEMININO” NA
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como parte dos requisitos
necessários para a obtenção do título de
especialista em Linguagens Artísticas,
Cultura e Educação.

Orientador: Prof. Doutor Alvaro Simões Corrêa Neder

Nilópolis – RJ
2013

Thaís Lopes Basilio

**ENTRE APROPRIAÇÕES DE IMAGINÁRIOS E CONSTITUIÇÃO DE
IDENTIDADES: AS REPRESENTAÇÕES DO “FEMININO” NA
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como parte dos requisitos
necessários para a obtenção do título de
especialista em Linguagens Artísticas,
Cultura e Educação.

Data da aprovação: 1º de novembro de 2013

Prof. Doutor Alvaro Simões Corrêa Neder
IFRJ - Nilópolis

Prof. Doutor Fernando Ribeiro Gonçalves Brame
IFRJ - Nilópolis

Prof. Doutor Tiago José Lemos Monteiro
IFRJ - Nilópolis

Nilópolis – RJ

2013

B312e Basílio, Thaís Lopes

Entre apropriações de imaginários e constituição de identidades : as representações do “feminino” na música popular brasileira / Thaís Lopes Basílio ; orientador: Alvaro Simões Corrêa Neder -- Nilópolis, RJ : IFRJ, 2013.

57 f. : il. ; 30 cm.

Trabalho de conclusão de curso (pós-graduação) – Especialização em linguagens artísticas, cultura e educação. Instituto Federal do Rio de Janeiro - IFRJ, Programa de Pós-Graduação – Produção Cultural.

1. Música popular - Brasil. 2. Cantoras brasileiras. 3. Identidades. I. Neder, Álvaro Simões Corrêa, orient. II. IFRJ. III. Título.

CDU 78(81)-028.41

À Eva, minha princesinha.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe por me apoiar incondicionalmente, tanto de forma afetiva quanto mais pragmática.

Ao meu pai, pelo consistente suporte psicológico que me ajudou a construir, ainda que de forma não proposital.

Ao orientador, pela honestidade ideológica, pela boa vontade de esclarecer questionamentos e pelo retorno analítico e cuidadoso durante a elaboração da pesquisa.

À Priscila de Moraes, pela sua amizade crítica, alegre e incentivadora que me tem sido fundamental na vida acadêmica.

Aos professores do LACE pela formação intelectual que possibilitou a motivação e a realização deste trabalho.

"Não acredito que existam qualidades, valores, modos de vida especificamente femininos: seria admitir a existência de uma natureza feminina, quer dizer, aderir a um mito inventado pelos homens para prender as mulheres na sua condição de oprimidas. Não se trata para a mulher de se afirmar como mulher, mas de tornarem-se seres humanos na sua integridade."

(“O segundo sexo” – Simone de Beauvoir)

BASILIO, Thaís Lopes. *Entre apropriações de imaginários e constituição de identidades: as representações do “feminino” na música popular brasileira*. 57p. Trabalho de conclusão de curso. Programa de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), Campus Nilópolis, Nilópolis, RJ. 2013.

RESUMO

A presente pesquisa tem como questão central compreender como são construídas as noções de “feminino” e “popular” na estética das cantoras de MPB. A partir da análise de trechos de músicas e capas de discos, o presente trabalho visa entender como o caráter “popular” brasileiro é ressignificado pela indústria cultural na produção musical e iconográfica das cantoras abordadas. Além de identificar como a produção musical de MPB se vincula ao processo de constituição identitária, será analisado como é representada a ideia de “popular” e do “feminino” por um viés “regionalista”. Serão desenvolvidas as problematizações acerca do “popular” em seu caráter menos “estático”, onde as representações acerca do “feminino” se dão de maneiras mais inusitadas. Além disso, será também investigado por que e como a identidade cultural afro-brasileira é representada vinculada ao “popular”. Por fim, serão analisados trechos de músicas da cantora Vanessa da Mata, que comunicam questões referentes ao “popular”, mas que nesse caso, parece se ajustar à uma visão menos conservadora do termo. Pretende-se com esse estudo, contribuir de maneira a desconstruir estereótipos acerca de elementos tão próximos ao processo de constituição de identidades, propondo repensar a forma como os sujeitos percebem a si mesmos, bem como refletir sobre a forma como são representados e como se identificam com essas representações.

Palavras-chave: Popular. Feminino. MPB. Indústria Cultural. Identidades.

BASILIO, Thaís Lopes. *Entre apropriações de imaginários e constituição de identidades: as representações do “feminino” na música popular brasileira*. 57p. Trabalho de conclusão de curso. Programa de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), Campus Nilópolis, Nilópolis, RJ. 2013.

ABSTRACT

This research has as a central issue understanding how the ideas of “feminine” and “popular” are built on the aesthetics of MPB female singers. Through analysis of parts of songs and covers of albums, this research intends to understand how the popular Brazilian character is reframed by the cultural industry on the musical and iconographic production of the female singers we will mention. Besides identifying how the musical production of MPB bounds to the process of building an identity, it will also analyze how the idea of “popular” and “feminine” are represented through a regionalist point of view. It will be developed the problems among "popular" on it's character less static, where the representations of "feminine" happens in a more unusual way. Besides that, we will also investigate why and how the Afro-Brazilian cultural identity is conected and represented by "popular". In the end, it's going to be analyzed parts of songs from the singer Vanessa da Mata, that comunicates with issues that refer to "popular", but in this case, seems to adjust to a point of view less conservative of the term. We intend, with this research, to contribute with the deconstruction of stereotypes among elements so close to the process of identity building, proposing to rethink the way people see themselves, as well to think of how they are represented and how they identify with those representations.

Keywords: Popular. Feminine. MPB. Cultural Industry. Identities.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 3.1	Capa do disco “Popular Brasileira”, da cantora Elba Ramalho	22
Figura 3.2	Capa do disco “Frevo Mulher”, da cantora Amelinha	23
Figura 3.3	Capa do disco “Tamba-tajá”, da cantora Fafá de Belém	24
Figura 4.1	Capa do disco “Fullgás”, da cantora Marina Lima	28
Figura 4.2	Capa do disco “O Marginal”, da cantora Cássia Eller	29
Figura 4.3	Capa do disco “Enguiço”, da cantora Adriana Calcanhotto	30
Figura 5.1	Capa do disco “Negra Elza”, da cantora Elza Soares	33
Figura 5.2	Capa do disco “A deusa dos orixás”, da cantora Clara Nunes	35
Figura 5.3	Capa do disco “Fruto e Raiz”, da cantora Alcione	36
Figura 5.4	Contracapa do disco “Fruto e Raiz”, da cantora Alcione	37
Figura 5.5	Capa do disco “ÁfricaNatividade”, da cantora Sandra de Sá	38
Figura 5.6	Capa do disco “Tecnomacumba”, da cantora Rita Ribeiro	39

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A INDÚSTRIA CULTURAL E A CONSTITUIÇÃO DE IDENTIDADE	16
3 REPRESENTAÇÕES DO “POPULAR” FEMININO REGIONALISTA MPB: QUESTÕES DA IDENTIDADE CULTURAL NORDESTINA	21
4 REPRESENTAÇÕES DO “POPULAR” FEMININO URBANO NA MPB: QUESTOES DE GÊNERO	27
5 REPRESENTAÇÕES DO “POPULAR” FEMININO AFRO-BRASILEIRO NA MPB: QUESTOES DA IDENTIDADE NEGRA	33
6 REPRESENTAÇÕES CULTURAIS DO “POPULAR” BRASILEIRO EM VANESSA DA MATA	44
6.1 O POPULAR “TRADICIONAL” E O POPULAR “MODERNO”: DOIS CONCEITOS DISTINTOS	44
6.2: REPRESENTAÇÕES DO “POPULAR” EM VANESSA DA MATA: APROPRIAÇÕES E CONTRADIÇÕES	47
CONCLUSÕES	52
REFERÊNCIAS	55

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende investigar como as noções de “feminino” e “popular” na estética das cantoras de MPB são construídas na tensão entre as produções da indústria cultural e o imaginário do público. A partir da análise de capas de discos e trechos de letras de músicas dessas cantoras, será verificada a forma como o “feminino” é representado de acordo com o que é considerado “popular”, tanto para o público como para a indústria cultural.

A pesquisa realizada considera que essas representações não são simplesmente criadas de uma hora para outra, porém geradas a partir de um movimento de troca: imaginários já existentes no público acerca dos conceitos de “popular” e de “feminino” fomentam as apropriações desses imaginários por parte da indústria cultural e vice-versa.

Considerando que ambos os conceitos investigados na pesquisa, “feminino” e “popular” são construções que se apresentam em diferentes formas de acordo com o contexto sócio-histórico, o intuito do presente trabalho é explorar, além das representações mais normativas, aquelas que se encontram fora na norma, uma vez que estas também circulam no campo midiático.

Os trabalhos analisados ao longo da pesquisa representam os imaginários que permeiam o universo do “popular” brasileiro. As imagens e os trechos de músicas selecionados não dão conta de toda a MPB, porém traduzem os principais estereótipos que não raro estão relacionados à ideia de “popular” na MPB.

No que tange os conceitos de “popular”, serão abordados tanto a noção de “popular” romântico, estando este mais próximo de um imaginário que pensa a “cultura popular” como algo “ingênuo”, “puro” e “estático”, devendo assim ser preservado das mudanças promovidas pela globalização; quanto à noção de um “popular” moderno, que em contrapartida se encontra próximo à ideia de algo “massivo”, que se ajusta aos interesses do público e é equacionado em termos de mercado.

Sobre o conceito de “feminino”, este também será discutido tanto no âmbito das representações supostamente mais estáveis e pertencentes à norma social, quanto no âmbito das representações que foram e ainda são problematizadas dentro da discussão de gênero e sexualidade.

Por considerar que esses dois conceitos podem influenciar nas práticas sociais e na forma como os indivíduos se relacionam, uma vez que podem vir a constituir a maneira como

os sujeitos se autoidentificam e identificam uns aos outros, é que o presente trabalho se dedica a explorar tais categorias.

A música, além de seu caráter sonoro, estético, e demais atribuições da ordem do sensorial, tem o poder de comunicar questões de identidade. Através da música, os sujeitos se autoidentificam, reconhecendo-se a si mesmos e diferenciando-se de outros, a partir dos signos e discursos que esta comunica.

Mais que um universo capaz de encantar subjetivamente, o campo musical exerce um papel social, podendo, por exemplo, reforçar o sentimento de pertencimento de um indivíduo à sua comunidade, e até mesmo delimitar grupos sociais mais específicos dentro de um determinado contexto. Mais especificamente, os gêneros musicais podem ser considerados como um sistema social de produção de sentidos, que por sua vez influenciam indivíduos que passam a se comportar conforme o discurso e os signos próprios desse gênero (WALSER, 1993).

Dentro do contexto da cultura de massa, os ídolos serão aqueles que melhor irão se apropriar dos signos e discursos que já permeavam o imaginário do seu público. A partir daí, alguns estereótipos podem ser reforçados em prol da aceitação do artista.

Ainda que sabidamente emblemáticos, somente com a grande escala de propagação que a mídia promove, esses signos podem repercutir de forma a significar, influenciar, persuadir e delimitar comportamentos a nível individual e coletivo através da comparação que o público faz entre si e a imagem do ídolo.

Tendo em vista esse panorama, a pesquisa se propõe a analisar em que medida uma visão purista de cultura popular tem refletido na estética de famosas cantoras de MPB, e em contrapartida, como essa mesma apropriação dos conceitos de “tradicional”, “regionalista” – no contexto da identidade cultural nordestina (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1999) – ou “genuíno”, são absorvidos pelo público; bem como identificar quais outros discursos e comportamentos estão próximos ao imaginário representado e são gerados a partir da sua recepção.

Será investigado como, na obra de cantoras de Música Popular Brasileira, tal situação é significativa em termos de apropriação de uma visão romântica de cultura popular, bem como a repercussão dessas artistas fortalecem estereótipos e contribui para a constituição de identidades. Contudo, as demais representações que não são necessariamente “estáticas”, e que apresentarem maior dinamismo e flexibilidade quanto às suas respectivas referências ficcionais também serão privilegiadas.

De acordo com o filósofo Michel Foucault, a sexualidade, dentre outros elementos, tem o poder e regular as identidades:

Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados de maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias. (FOUCAULT, 1984, p.98)

Sendo assim, enquadrar o sujeito em categorias como “feminino” e “masculino”, “homem” e “mulher”, pode ser considerado uma forma de formatar as identidades, a fim de administrá-las. Nota-se, então, que a sexualidade, juntamente com as categorias que possam auxiliar a construção de suas delimitações, constitui o processo de formação identitária.

Da mesma forma que a sexualidade compõe uma relevante parte na identificação dos sujeitos, a identidade cultural também exerce um papel essencial na constituição da identidade dos sujeitos, talvez até de maneira mais ampla. Segundo o sociólogo Stuart Hall (2000, p. 47): “No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural.” As culturas nacionais, portanto, irão integrar fundamentalmente a identidade cultural dos sujeitos.

No contexto da cultura brasileira, há uma relação muito próxima entre o que é “popular” e o que considerado “nacional”. Tendo em vista que o “nacional” é um discurso que pretende fazer parecer que um grupo heterogêneo é homogêneo (VIANNA, 1995), aqui no Brasil, o “popular” é outro discurso bastante visitado, provavelmente pelos problemas que o nosso país apresenta em relação à formulação de sua própria identidade. Os estudos antropológicos de Maria Laura Cavalcanti (2001), por exemplo, já apontariam que, se tratando da “cultura popular” brasileira, há uma predisposição em considerar “popular” tudo aquilo que for tido como “autêntico”, “genuíno” ou “tradicional”.

As mais “autênticas” expressões da cultura brasileira, não raro, aparecem como supostamente vinculada à ideia romântica de “cultura popular”. Nessa perspectiva, o “popular” desempenha uma considerável influência no que diz respeito à constituição da identidade cultural brasileira.

A Música Popular Brasileira, ao se apropriar dos elementos que fazem parte do imaginário acerca do “popular”, torna-se um terreno rico de representações que podem ser analisadas a fim de esclarecer como se dão as ressignificações desses imaginários.

Mediante a importância dessas duas noções – “popular” e “feminino” – para a constituição das identidades, tanto no âmbito cultural quanto no individual, esta pesquisa as utiliza a fim de investigar quais características presentes nas cantoras de MPB refletem os respectivos imaginários comunicados por eles.

A pesquisa aqui proposta tem como referências outros trabalhos teóricos que também se relacionam às questões das representações culturais, principalmente no que se refere às discussões de gênero e da construção da identidade sexual, de forma a compreender como esses temas se encontram representados em diferentes produções, sejam elas literárias, musicais, entre outras. Algumas dessas discussões podem ser encontradas em trabalhos como “Nordestino: uma invenção do falo – uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920 – 1970)”¹, livro do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, e “Um homem pra chamar de seu: discurso musical e construção de gênero”², artigo do (etno)musicólogo Alvaro Neder, são exemplos de bibliografias inspiraram a elaboração desta pesquisa.

As linhas teóricas que serviram de base para a presente pesquisa tocam principalmente áreas como antropologia, sociologia, etnomusicologia, estudos culturais e teoria queer.

A presente pesquisa tem como questão central compreender como são construídas as noções de “feminino” e “popular” na estética das cantoras de MPB.

O objetivo geral deste estudo será investigar quais características presentes na estética das cantoras de MPB possuem relação com as ideias de “feminino” e de “popular”.

Os objetivos específicos serão: identificar como a produção musical de MPB se vincula ao processo de constituição identitária; discutir a ideia de “popular” representada na produção musical e iconográfica das cantoras de MPB; compreender por que a noção de “tradição” e “popular”, por sua vez, se vinculam à ideia de “regionalista” e “nordestino”; descrever, no Brasil, como a identidade cultural se relaciona com o discurso de “autenticidade”; verificar as características estéticas e discursivas da obra iconográfica e musical das cantoras.

A hipótese que antecipa a elaboração da pesquisa é a afirmação de que existe uma imagem pré-concebida referente ao “popular” onde este aparece como algo “ingênuo”, “genuíno”, e “estático” nas representações presentes na estética das cantoras de MPB. Tais representações reforçam no público uma visão romântica sobre o “popular” e consequentemente sobre o “feminino”.

Pretende-se com esse estudo, contribuir de maneira a desconstruir estereótipos acerca de elementos tão próximos ao processo de constituição de identidades, propondo repensar a forma como os sujeitos percebem a si mesmos, bem como refletir sobre a forma como são representados e como se identificam com essas representações.

¹ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval M. de. *Nordestino: uma invenção do falo - uma história do gênero masculino (Nordeste 1920/1940)*. Maceió: Edições Catavento, 2003.

² NEDER, A. “Um homem pra chamar de seu”: discurso musical e construção de gênero. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.28, 2013

No capítulo 2, será discutido como os produtos da indústria cultural – dentre eles, a música – auxiliam na formação das identidades, e como também durante esse processo, a própria produção musical pode exercer um papel fundamental ao traduzir signos e discursos que possibilitarão um sentimento de autoidentificação em relação ao que está sendo comunicado.

No capítulo 3, será analisado como é representada a ideia de “popular” por um viés “regionalista”.

No capítulo 4, serão desenvolvidas as problematizações acerca do “popular” em seu caráter menos “estático”, onde as representações acerca do “feminino” se dão de maneiras mais inusitadas.

No capítulo 5, será investigado por que e como a identidade cultural afro-brasileira é representada vinculada ao “popular”.

No capítulo 6, serão analisados trechos de músicas da cantora Vanessa da Mata, que comunicam questões referentes ao “popular”, mas que nesse caso, parecem se ajustar a uma visão menos conservadora do termo.

2. A INDÚSTRIA CULTURAL E A CONSTITUIÇÃO DE IDENTIDADES

Duas definições a serem problematizadas: “popular” e “feminino”. Um objeto: a MPB. Partindo da premissa de que as duas definições citadas são categorias construídas através de um processo sócio-histórico que passa a nortear e influenciar as vivências dos sujeitos, interferindo assim em suas práticas cotidianas, a presente pesquisa visa investigar de quais formas o conceito de “popular” se encontra representado próximo ao conceito de “feminino” ao analisar produtos que circulam no meio midiático musical, em especial letras de músicas e capas de discos que se inserem no contexto da MPB.

São muitas as discussões que precisam ser tomadas para que se iniciem com bons instrumentos teóricos as análises das letras e capas de discos selecionadas. A discussão que possibilita a pauta acerca dos conceitos de “feminino” e de “popular”, bem como de outras discussões que se relacionam ao tema da pesquisa, perpassa entre diversas orientações das ciências humanas: por questões antropológicas, pelas reflexões em estudos culturais, com direito a diálogos com a comunicação e às elucidações da etnomusicologia.

Uma vez que o conceito de “popular” e de “feminino” serão decompostos ao longo das análises que fundamentam a pesquisa, este capítulo estará exclusivamente focado em esclarecer os movimentos que se dão entre o imaginário já existente no público de determinada artista e as apropriações que a indústria cultural realiza a partir deles. Considera-se difícil então, detectar um movimento originário ao que na verdade será tratado como uma dinâmica: não é a indústria cultural que cria o imaginário de seu público, tampouco o público possui participação total em relação ao que se cria musicalmente e esteticamente para a produção musical. O que existe é mais uma mútua alimentação de estereótipos, construções sociais, inovações, necessidades, problematizações entre público e mídia massiva, do que um movimento unilateral que dita o que será produzido por ou para ambos.

Importa aqui discutir se há a possibilidade da definição de MPB (Música Popular Brasileira) enquanto gênero musical. A MPB, enquanto objeto de análise para a presente pesquisa, encontra-se atravessada por diferentes determinações, o que deixará claro para o leitor, a dificuldade de delimitá-la conceitualmente como gênero musical. Sendo assim, pode-se considerar a MPB não como gênero musical, ou como uma prática musical específica, mas como um conjunto de práticas musicais (NEDER, 2007). A complexidade conceitual no campo da Música Popular Brasileira se estende desde as aspirações por parte da indústria cultural até as transformações do mundo globalizado, passando pelas mediações promovidas

pelos sujeitos inseridos nesse contexto. Será considerada então, Música Popular Brasileira toda aquela música que uma dada comunidade aceitar como tal. Porém se torna importante evidenciar agora, dentre vários outros atributos, o seu caráter massificado.

A grande proeza da indústria cultural seria, portanto, a capacidade de absorção de inúmeras características, tornando-se um gênero musical consideravelmente híbrido. A apropriação de características distantes entre si, quase opostas (obviamente são assim consideradas quando ainda não foram problematizadas) é uma das virtudes da indústria cultural. Considerando que uma canção da MPB não deixa de ser uma produção da indústria cultural, não raro, pode ser composta por características que fazem referência ao “folclórico” e ao mesmo tempo ao “erudito”, sem prejuízo de enquadramento. De acordo com o (etno)musicólogo Alvaro Neder, a música “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, exemplifica a coexistência de conotações variadas:

A atividade dos seus outros no corpo da MPB se dá também, muitas vezes, *in presentia*. Podemos pensar, p.ex., em “Domingo no parque” (Gilberto Gil), com berimbau, baião, formato comercial e arranjo orquestral de vanguarda “erudita” de Rogério Duprat. Ao analisarmos esta canção, temos uma riqueza de elementos à disposição, pois é um nó na rede onde se cruza uma pluralidade de discursos. Podemos aí falar das significações imaginárias “folclóricas”, pois elas viajam no tempo, sempre se modificando, nunca puras, mas sem desaparecer, pelo menos até o momento. Tanto isso é fato que o compositor utilizou o gênero e o instrumento culturalmente marcados deliberadamente para evocar o imaginário nordestino e suas conotações. E podemos falar também do erudito e do comercial, cada instância possuindo seu momento sem que isso implique a exclusão de seus outros. (NEDER, 2007. p. 85)

Como visto, a MPB não é um gênero que se pode restringir a qualquer especificidade, mas que se atualiza de acordo com diferentes contextos. A MPB, uma vez considerada como fruto da produção musical da mídia massiva, não se detém a expressar os mesmos discursos e signos. Mais que isso, MPB se adéqua ao gosto e aos anseios do público. O importante nesse sentido, não é alcançar um público específico que se identifique com o que está sendo tratado, mas sim diversificar o gênero a ponto de fazer com que as pessoas de diferentes classes, idades e identidades se reconheçam com o que está sendo proposto pelo gênero musical. De acordo com Neder:

Esta diversidade e representatividade da música popular atravessa de alto a baixo a escala social e demonstra-se nos textos massificados pelos *media*, em especial na MPB (por não se deixar aprisionar a um padrão “folclórico”, “comercial” ou “erudito”). Um estilo ou gênero feito com todas as características desejadas por uma classe para seu auto-reconhecimento e construção identitária pode perfeitamente ser apropriado por pessoas de classes inteiramente diferentes, desde que ofereça posições com as quais os sujeitos se reconheçam (que podem ser regressivas ou críticas). (NEDER, 2007, p 93)

Sendo assim, entende-se que é maior o interesse da indústria cultural pela aceitação de diferentes compreensões do que seria o “popular”, do que o convencimento do que seria o “popular”, por exemplo. Não é uma verdade que a indústria cultural possa ditar e influenciar

de forma autoritária o gosto do público e moldar os gostos e percepções destes. Pelo contrário, de forma que se obtenha lucro pelos seus produtos culturais, a indústria cultural se preocupará em, primeiramente, apropriar-se dos imaginários e das identidades já existentes na sociedade, ressignificando-as. Tal situação mostra como a indústria cultural possui um caráter *contraditório*, ao oferecer possibilidades aos seus consumidores:

A indústria, mesmo sendo poderosa, não possui um caráter homogêneo, sendo, ao contrário, eminentemente *contraditória*. Seu objetivo principal é o lucro, e a ele todos os outros se submetem. Por isso, ao mesmo tempo em que “deseja” uma multidão de consumidores passivos, que multipliquem seu faturamento de forma previsível, a indústria precisa, a contrapelo dos desejos pessoais ou sistêmicos de seus planejadores e implementadores de políticas, lançar mão de atos potencialmente transgressores (como o *punk rock*, por exemplo). A falta de controle decisivo da indústria cultural sobre os consumidores é evidenciada no enorme esforço, pessoal altamente especializado e muito dinheiro para determinar uma “fórmula” de vendas infalível – e que no entanto é mais falível do que as encontradas na maior parte das outras indústrias. (NEDER, 2007, p. 89)

Pode-se considerar que as representações culturais que permeiam as letras de música da MPB não são apropriações que a indústria cultural procura reproduzir, na tentativa de provocar uma reação de identificação nos sujeitos em relação ao que está sendo proposto pela estética da referida produção musical. Isto porque os gêneros musicais de caráter mais massificado estão ocupados com a aceitação do público. Ainda que possam pretender homogeneizar seu público, tentativa na qual podem fracassar, os gêneros musicais preocupam-se em sensibilizar o imaginário dos sujeitos, incitando o autorreconhecimento a partir dos discursos e signos que compõem as canções e demais recursos da produção dos artistas. Segundo o musicólogo Richard Middleton:

[...] A música popular sempre se preocupou, não tanto com o que reflete a realidade social, mas com a oferta de maneiras em que as pessoas poderiam aproveitar e valorizar as identidades que ansiava ou acredita-se possuir. (MIDDLETON, 1990, p. 249)

Ainda sobre a questão da identificação, Neder esclarece que a música, ou seja, os gêneros musicais em muito se relacionam com a constituição de identidades, uma vez que as características que permeiam o universo musical acabam por influenciar a forma como o sujeito percebe sua própria imagem e relação com o mundo:

Trata-se de uma questão seguramente mais complexa, e que passa pelo sentido que a música possa ter para as pessoas. A música tem um papel crucial para a articulação da subjetividade, oferecendo ao sujeito uma auto-imagem – que, sabemos, é mais importante que a própria vida. É para defender sua auto-imagem, ou identidade, no caso sua identidade como membro de uma nação, que soldados vão à guerra para matar e morrer; é para defender sua identidade que pessoas matam-se nos bares todos os dias por causa de discussões sobre futebol. (NEDER, 2007, p. 89)

Os gêneros musicais, portanto, dentre outras coisas, fazem representar a partir de seus signos e discursos, os desejos e os questionamentos dos sujeitos, comunicando através da produção musical modos de vida, ideologias, crenças, e qualquer outra coisa que faça sentido para a construção da subjetividade. E apesar de parecer que a música possa apenas desenvolver pautas que já se encontram presentes na sociedade, ela também tem o poder de articular novas possibilidades, inclusive em relação às identidades. Como já mencionado, diversas propostas consideradas “revolucionárias” poderiam ser atribuídas à produção musical, sem prejuízo de público. Esse panorama mostra como a indústria cultural consegue tanto compreender quanto propor novidades sonoras, porém sempre de acordo com o que os sujeitos possam se identificar.

Considerando que os gêneros musicais afetam a constituição das identidades, ao fornecerem aos sujeitos signos, discursos, ideologias que irão contribuir tanto na autoidentificação, quando na aproximação entre sujeitos, sobretudo no que toca à questão da identidade cultural, Neder concebe o espaço da MPB como um rico campo de diálogos, onde uma múltipla gama de vozes e estéticas pode ser legitimada, possibilitando a discussão acerca das contradições presentes no interior da própria MPB:

Se a MPB é esse terreno infiltrado por contradições descrito por Middleton e Stuart Hall, e se os gêneros musicais delimitam territórios identitários, indicando a atividade de diferentes comunidades no mesmo palco de disputa, a MPB surge como um espaço inclusivo em que múltiplos diálogos estavam sendo mantidos, e identidades suficientemente plurais sendo construídas. Esta trilha nos levará também a investigar esta curiosa inclusividade, bem como as conseqüências da identificação com gêneros e discursos contraditórios, poderosos e conflitantes. (NEDER, 2007, p. 107)

Considera-se então que os gêneros musicais fornecem tanto fragmentos que servem para a delimitação da identidade dos sujeitos, quanto sentimento de pertencimento em relação a um determinado grupo social, fortalecendo o sentido de suas práticas e até mesmo estabelecendo limites entre um grupo e outro, evidenciando assim seu importante caráter social:

A música, ou melhor, o gênero musical serve como operador neste processo de construção identitária, descrevendo a vida e os rituais cotidianos de uma comunidade, cantando seus momentos sublimes e oferecendo-lhe algo em que se reconhecer, o que, ao mesmo tempo exclui seus outros, impedindo que eles se identifiquem com sua música, que invadam sua comunidade, forçando-os a que se mantenham fora dos limites desenhados pelo gênero musical. (NEDER, 2007, p. 86)

Uma vez que a música seja considerada um campo caracterizado pela complexidade de discursos, se pode também pensar que esse campo não possui donos ou direcionamentos fixos, podendo moldar-se a partir de seu diálogo com o mundo. A MPB, enquanto gênero

musical massivo, apresenta grande maleabilidade. Nesse sentido, tanto a indústria cultural quanto os gêneros musicais precisam ser percebidos não como terreno de imposições, mas sim um lugar dividido e contraditório, onde ainda assim é possível a existência de uma luta por significados e entre relações de poder na constituição de identidades:

As várias vozes e sujeitos singulares que coabitam este espaço revelam sua natureza *polifônica* (cf. Bakhtin), e, como resultado desta complexidade, uma pluralidade de identificações torna-se viável. Sendo as identificações modos de constituição de subjetividades, e sendo a sociedade produzida simultânea e dialeticamente através do contato entre todos os sujeitos (cf. Castoriadis, 1991), parece ser provável que a música seja capaz de contribuir para a transformação do sujeito e da sociedade. (NEDER, 2007, p.106)

Os próprios estudos mais recentes sobre os veículos de comunicação apontam que os produtos oferecidos pela mídia podem sim mostrar-se um terreno de contradições sociais, não onde existam relações de poder unilaterais, mas tensões que interliguem os desejos dos sujeitos e os interesses lucrativos da indústria cultural. Como afirmou o filósofo Douglas Kellner:

Portanto, enquanto a cultura de mídia em grande parte promove os interesses das classes que possuem e controlam os grandes conglomerados dos meios de comunicação, seus produtos também participam dos conflitos sociais entre grupos concorrentes e veiculam posições conflitantes, promovendo às vezes forças de resistência e progresso. Consequentemente, a cultura veiculada pela mídia não pode ser simplesmente rejeitada como um instrumento banal da ideologia dominante, mas deve ser interpretada e contextualizada de modos diferentes dentro da matriz dos discursos e das forças sociais concorrentes que a constituem [...]. (KELLNER, 2007, p 27)

Por fim, faz-se importante compreender que a música possui um papel importante na constituição das identidades, não apenas através de seu caráter estritamente auditivo, mas através da complexidade de questões sociais e identitárias que pode comunicar, acrescentando que a indústria cultural exerce nesse contexto um papel também fundamental, pois em diálogo com a música, ou seja, através da produção musical massiva, que se encontra desde as letras de músicas até a capa de um disco de um artista específico, podem ser evocados imaginários, ideologias e crenças, não criados pela mídia, mas movimentados de acordo com interesse do capital em integrar-se com as identidades.

3. REPRESENTAÇÕES DO “POPULAR” FEMININO REGIONALISTA NA MPB: QUESTÕES DA IDENTIDADE CULTURAL NORDESTINA

O popular brasileiro passou por inúmeros processos que supostamente garantiriam sua estabilidade conceitual. Como já alertado pelo antropólogo Hermano Vianna, ao longo do processo sócio-histórico brasileiro, a construção de uma identidade nacional brasileira procurou, dentre outras formas, buscar nas características que até então eram recusadas e consideradas sintomas do fracasso do país, elementos que a partir de então, iriam reafirmar as características do povo brasileiro como motivo de orgulho (VIANNA, 1995).

Importa aqui explorar de que forma a indústria cultural se apropriou de características brasileiras que sugeriam a partir de tais signos, determinados discursos da identidade cultural brasileira, apoiada na ideia de “popular”.

A letra a seguir, *Segue o seco*³, interpretada pela cantora Marisa Monte, mostra como o imaginário regionalista, o qual será tratado no presente capítulo, é explorado através da descrição de elementos existentes no sertão nordestino:

A boiada seca/ Na enxurrada seca/ A trovoada seca/ Na enxada seca/ Segue o seco sem secar
que o caminho é seco/ Sem sacar que o espinho é seco/ Sem sacar que seco é o Ser Sol/ Sem
sacar que algum espinho seco secará/ E a água que sacar será um tiro seco/ E secará o seu
destino seca/ Ô chuva vem me dizer/ Se posso ir lá em cima prá derramar você/ Ô chuva preste
atenção/ Se o povo lá de cima vive na solidão/ Se acabar não acostumando/ Se acabar parado
calado/ Se acabar baixinho chorando/ Se acabar meio abandonado/ Pode ser lágrimas de São
Pedro/ Ou talvez um grande amor chorando/ Pode ser o desabotado do céu/ Pode ser coco
derramado

Marisa Monte, em *Segue o seco*, evoca elementos que permeiam o imaginário regionalista, descrevendo imagens de uma realidade “sertaneja”. Palavras como “povo”, “coco”, “boiada”, “enxurrada”, ajudando a ilustrar a ficção regionalista na letra da música.

Tais signos se destacam por justamente ao longo desse processo sócio-histórico construído, terem sido legitimados a fim de que a cultura popular brasileira e a identidade nacional fossem facilmente identificáveis. Portanto a indústria cultural desempenha um papel importante nesse contexto: reelaborar esses signos, de forma a ressignificar itens forjados como “do povo” atualizando-os para uma realidade massificada, onde o público identifica uma “originalidade” brasileira, mas que se encontra híbrida com outros elementos que vão à contramão da ideia de “tradição”.

³ Canção que participa do álbum *Verde, anil, amarelo, cor de rosa e carvão*, de 1994.

Ao analisar diferentes tipos de representações do popular em capas de discos, letras de músicas e sonoridades, foi possível perceber que o “popular”, em grande parte dos casos se revela inicialmente em três principais categorias, que serão a partir de agora esmiuçadas: a primeira é o que pode-se chamar de “regionalista”. Esta categoria se relaciona com um conceito de popular que está próximo à ideia romântica de “cultura popular”, onde há uma preferência a se compreender como “popular” o que está de alguma forma paralisada no tempo, uma idealização conceitual onde o homem estaria intrinsecamente ligado à natureza, onde o convívio social estaria estabilizado dentro de uma sociedade ruralizada, e a natureza fosse integrada ao cotidiano de diversos grupos sociais. Esta visão purista e romântica da forma de convivência do povo está muito relacionada aqui no Brasil ao contexto da identidade cultural nordestina, que, assim como a ideia de “nação” também pode ser considerada uma construção discursiva, a ideia de “região” é uma construção que se apoia em uma vontade de delimitar e reafirmar uma identidade cultural que pretende se contrapor a outras identidades culturais, mais especificamente em relação ao sul do Brasil. Foi durante a segunda metade do século XIX, que por conta da solidificação política do Império, que inicia-se a formulação do discurso regionalista no Brasil. Ainda que houvesse esforços para que o povo aceitasse a ideia de nação, ela aparece incitando reações ao longo do território brasileiro. A partir dessa rivalidade entre regiões do Brasil é que se pode construir o discurso regionalista. Segundo o antropólogo Roberto Azoubel da Mota Silveira:

Este primeiro regionalismo (ou regionalismos) se caracterizava por sua ligação a questões provincianas e locais, carregando frequentemente fagulhas de separatismo. Ele foi marcado sobretudo por seu viés naturalista (inscreve-se no interior da formação discursiva naturalista da época), considerando as diferenças entre os locais do país como reflexo da natureza, do meio e da raça. Em sua perspectiva, as variações de clima, de composição racial do povo, de vegetação, justificavam as diferenças de hábitos, de práticas sociais e políticas. (SILVEIRA, 2007, p. 64)

A partir do declínio da sociedade agrária nordestina, a crise dos códigos sociais dessa região levaram os artistas e intelectuais locais a criarem um imaginário nordestino pautado no lirismo e saudosismo, idealizando uma região que já não mais existia, se é que um da existiu. Justamente por isso, o imaginário referente ao “Nordeste”, viria a remeter a uma memória ruralizada e pré-capitalista. Segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999): “essa busca sempre é uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra”. Na concepção desses artistas e intelectuais, o folclore se dava como um sentimento de pertencimento inconsciente. Segundo Albuquerque Júnior:

Nesse discurso, a idéia de popular se confunde com as de tradicional e antimoderno, fazendo com que a elaboração imagético-discursiva Nordeste tenha enorme poder de impregnação nas camadas populares, já que estas facilmente se reconhecem em sua visibilidade e dizibilidade. O que esta construção de uma cultura regional institui é a própria ideia de uma solidariedade e de uma homogeneidade entre códigos culturais populares e códigos tradicionais dominantes. O povo só seria reativo ao elemento moderno. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 78)

Dentro do contexto da indústria cultural, mais especificamente da indústria fonográfica, tais elaborações acerca do “popular” podem se revelar através das capas de discos. No disco “Popular Brasileira” de Elba Ramalho (1989), no qual, através do próprio título do disco, a cantora se afirma como cantora popular brasileira, não pode deixar de acompanhar signos que se relacionam com o aqui discutido imaginário “popular brasileiro”.



Figura 3.1: Capa do disco “Popular Brasileira”, da cantora Elba Ramalho

Elba Ramalho, quando se autoafirma como cantora popular brasileira, não figura dentro de um cenário urbano. Ela se encontra em uma paisagem natural, sentada na parte rasa do que parece ser um lago. Nenhum elemento paisagístico se encontra na imagem, a não ser água, areia e a própria Elba. A ideia de integrar-se à natureza está muito próxima ao imaginário popular da identidade popular regionalista. Ser “popular” e “brasileira”, como indicam os elementos da imagem, significam aí estar integrada à paisagem natural como ambiente cotidiano, e mais especificamente uma mulher “popular brasileira” como mulher que se integra totalmente a ideia de natureza, já que a própria categoria “mulher” e “natureza” podem ainda estar muito próximas dentro desse imaginário. A indumentária de Elba também

ajuda a formular a coerência de ser “popular” e ser “brasileira” concomitantemente. As roupas vestidas pela cantora indicam uma mulher que está ausente da vida urbana, estando mais perto de uma realidade tropical, roupas sensuais, tingidas não de forma industrial, ou seja, uma vestimenta que não se insere em um contexto pós-moderno, porém artesanal.

Outro disco que contém o apelo ao “natural”, de forma que relacione o conceito de “feminino” ao de “regionalismo” é o disco *Frevo Mulher* (1979) de Amelinha. Nesse título, que também dá nome a uma famosa música, o disco de Amelinha reúne dois substantivos que a princípio não se aproximam como conceitos na vida prática: “frevo” como manifestação cultural nordestina, se relaciona com a ideia de “mulher”, numa lógica que coloca a manifestação cultural possuindo gênero feminino. A imagem que ilustra a ideia do título do disco novamente mostra a imagem da cantora integrada à natureza. Desta vez, Amelinha aparece em primeiro plano, e a natureza ao fundo. Existem vários outros elementos que compõem a paisagem: ao fundo, um lago com dois patos que se alimentam ali, uma árvore está mais próxima no canto, mais várias outras se encontram ao fundo. A palheta de cores da roupa de Amelinha faz referencia ao colorido universo do frevo. Dentro dessa narrativa, o “frevo” como substantivo masculino, mas que nesse momento está relacionado ao termo



Figura 3.2: Capa do disco “Frevo Mulher”, da cantora Amelinha

“mulher”, também pertence à natureza, um “frevo mulher” que habita a natureza, que nasce ali e termina ali. Assim, tudo o que estiver relacionado à natureza, aos animais, à paisagem natural, às plantas, ao clima ameno e até mesmo o aspecto esverdeado da cena, relaciona-se como pano de fundo ao regionalismo e suas manifestações populares nordestinas.

Em um contexto que não seja da construção da identidade cultural nordestina, outra representação do regionalismo pode ser observada na capa do disco *Tamba-tajá* (1975), da cantora Fafá de Belém. O nome do disco faz referência à lenda indígena da tribo Macuxi, a qual narra o surgimento da planta Tamba-tajá a partir do enterramento do corpo de uma índia



Figura 3.3: Capa do disco “Tamba-tajá”, da cantora Fafá de Belém

que, portanto, teria feito germinar a espécie de planta paraense. Nessa capa, a relação entre o corpo de Fafá e os elementos naturais parece indicar que “mulher” e “natureza” são a mesma coisa. Percebe-se, ao ler a imagem, que não há relação figura/fundo que separe elementos de diferentes esferas. Conceitualmente, “mulher” e “natureza” seriam categorias inseparáveis, desenvolvendo um vínculo místico entre os dois. Novamente, a questão da identidade cultural é acionada, ao passo que se deseja valorizar aspectos da cultura paraense através da mitologia indígena, não como na nordestina onde se exaltar a autenticidade das práticas da sua região, mas determinando o apelo ao natural como signo do discurso de “pureza” e “primitivismo” da cultura de uma determinada região.

Como examinado nos exemplos citados, a relação entre o “popular” e o “feminino” pode ser expresso através de representações que aproximam o conceito de “popular” ao de “regionalismo”. Tal idealização acerca do “popular” seria o resquício do forjamento da identidade cultural nordestina que resultaria no imaginário de caráter natural, artesanal e por vezes místico, onde a figura da mulher estaria longe da vida capitalista. Portanto, o “popular” e “feminino”, estariam sendo mediados pela ideia de “natureza”.

Portanto, a partir de um discurso político, que procurava legitimar de alguma forma a cultura nordestina e nortista em reação à já legitimada cultura do sul/sudeste, foi construído um imaginário “regionalista”, “natural” e “genuíno”, onde a imagem da mulher, como se pode constatar através das imagens mencionadas, pode aludir tanto mais próximo à realidade da cultura popular do norte/nordeste, exemplificado na alusão ao “frevo”, ou ao “artesanato” das vestes das cantoras, quanto de forma mais “mítica”, quando a imagem da cantora aparece representando uma das lendas indígenas brasileiras.

4. REPRESENTAÇÕES DO “POPULAR” FEMININO URBANO NA MPB: QUESTÕES DE GÊNERO

Uma vez sabido que a indústria cultural não cria imaginários, e sim age a favor da mobilização dos imaginários já existentes em determinados solos sociais, compreende-se que a partir das construções identitárias preexistentes na sociedade é que serão gerados os produtos culturais que irão traduzir determinados signos e discursos dos sujeitos em questão. Portanto, se existe determinado debate ou problematização em pauta social, a indústria cultural também é perfeitamente capaz de absorvê-lo e vertê-lo sob a forma de obra musical e seus demais artifícios.

Dentro do contexto urbano, diferente do que acontece no contexto regionalista, a categoria do “feminino” não raro se encontra mais problematizada, e serão esses casos mais específicos que serão discutidos aqui. A possibilidade de escapar de uma identidade fixa pode trazer para esta análise acerca das representações do “feminino” no contexto da MPB, um debate sobre gêneros sexuais. Sendo assim, o “feminino” ou a “mulher” – dois conceitos que comumente são relacionados na normatividade, mas que fora dela não necessariamente se interligam – no contexto popular urbano pode surgir como parte de uma construção identitária em processo de problematização, indicando novas possibilidades de ser e de se comportar. Como será discutido a seguir, as cantoras de MPB traduzem em sua própria imagem as discussões e as necessidades da identidade no campo da cidade “globalizada”. As discussões acerca de gênero e identidade permitirão que a indústria cultural, e mais especificamente a produção musical brasileira possam indicar problemas sociais que se relacionam os de gênero, bem como promover jogos de ambiguidade de gênero tanto nas letras de músicas quanto nas capas de discos.

No contexto do “popular” urbano, pode-se considerar também aquele “popular” que possui o poder de alcance ao público, e considerando também que essa modalidade do “popular” se adéqua a novas identidades e visões de mundo trazendo ao campo da indústria cultural novas possibilidades de comportamento, dentro do debate da ambiguidade sexual podemos ter como exemplo a letra *Stereo*⁴, de Preta Gil: “Tudo me interessa/ Tudo tem mistério/ Sou devota da paixão/ Menina e menino/ Pego em estéreo/ Mas não venha grudar, não”

⁴ Canção que participa do álbum *Noite Preta*, de 2010.

A proposta de embasar a análise das capas de disco e letras de músicas através dos estudos culturais está relacionada à ideia das manifestações dessas identidades não normativas através da imagem dos artistas. A atenção a essas imagens tem maior relação com a desestabilização das fronteiras dessas identidades, sem adentrar especificamente no que toca à orientação sexual, mas em como as identidades se mostram possíveis por um viés mais inusitado. Todavia, para que existisse esse deslocamento de fronteiras, os movimentos de organização dos grupos homossexuais ocuparam uma posição central no debate acerca do conceito de identidade. A partir do século XIX, com a categorização do sujeito homossexual como desviante da *norma*, a ideia de homossexualidade transforma-se em questão social de grande importância. Seja posicionando-se contra ou a favor da homossexualidade enquanto categoria, discute-se amplamente o assunto, porém não contestando a então concepção do homossexual como um “tipo” humano em posição de destaque em relação aos outros.

No início dos anos 80, o surgimento da AIDS renovaria os debates sobre sexualidade, sobretudo reforçando o discurso da homofobia, no qual a doença apareceria dentro de uma lógica moralista que enquadrava a prática homossexual como pecado e a doença como devida punição. No Brasil, as discussões a respeito da homossexualidade pareciam se ampliar cada vez mais por conta da também expansão da epidemia: “a metáfora – tantas vezes empregada nas entrelinhas – de que a homossexualidade “pega”, quase deixou de ser metáfora” (TREVISAN, 2000, p. 462). Guacira Lopes Louro, pesquisadora em pedagogia da sexualidade, explica como se deram os movimentos em termos mundiais:

Alguns grupos homossexuais permaneceram lutando por reconhecimento e por legitimação, buscando sua inclusão, em termos igualitários, ao conjunto da sociedade; outros estão preocupados em desafiar as fronteiras tradicionais de gênero e sexuais, pondo em xeque as dicotomias masculino/feminino, homem/mulher, heterossexual/homossexual; e ainda outros não se contentavam em atravessar as divisões, mas decidem viver a ambiguidade da própria fronteira. (LOURO, 2004, p. 37)

Duas capas de discos que podem ser exemplificadas como contextualizadas desse debate próprio dos anos 80, são *Fullgás* (1984), de Marina Lima, e *O Marginal* (1992), de Cássia Eller.

Fullgás, palavra que remete ao termo “fugaz”, cujo significado pode ser entendido como algo “rápido”, “veloz”, “transitório”, é exatamente a ideia que a cantora transmite na capa do disco, enquanto parece movimentar-se rapidamente com a cabeça. A cantora atravessa a fronteira da categoria “mulher”, desestabilizando uma imagem delicada e comportada do gênero feminino. Dentro dessa ambiguidade sexual, a vitalidade exacerbada que é exibida na contracapa do mesmo disco, em uma pose de comemoração perante a vitória,



Figura 4.1: Capa do disco
“Fullgás”, da cantora
Marina Lima

que em uma segunda leitura, mostra que Marina se opõe a imagem fragilizada e doente que era associada aos homossexuais da época.

Ao redor dos anos 90 a teoria *queer* já possui uma política vinculada a grupos intelectuais, que utilizam o termo para denominar o trabalho e a perspectiva teórica. A fim de explicar a relação entre o termo “*queer*” e a “teoria *queer*” pode-se citar o pesquisador em teoria *queer* Belidson Dias:

Utilizo o adjetivo “*queer*” para friccionar e, principalmente, situar transversalmente várias categorias e classificações convencionais, normativas das representações de gênero e sexualidade. Já uso a “teoria *queer*” ocupando, dentre outras coisas, de teorias de visibilidade da construção, estabelecimento e circulação discursiva do sexo e gênero. (...) Ao sugerir que sexualidade, sexo e gênero são construções sociais, portanto mutáveis e deslocáveis, nem sempre simetricamente alinhadas, a teoria *queer* abre novas formas de aproximação com a sexualidade e o gênero que desarticulam conceitos de normalidade. (DIAS, 2011, p. 73)

Nos mesmos anos 90, mais especificamente em 1992, Cássia Eller lança o disco intitulado *O Marginal* (figura 06), que faz alusão à figura de um indivíduo que estaria “a margem da sociedade”, assim como na letra da música, que possui o mesmo título do disco. Na capa de seu disco, Cássia Eller aparece como que ilustrando o título do próprio álbum, ao exhibir-se com roupas despojadas e fumando um cigarro, uma postura que remete ao indivíduo marginalizado, não no sentido de “bandagem”, mas no sentido de afastamento social, despreocupação com o seguimento das normas. A fonte utilizada para estampar o nome do

CD na capa, faz uma brincadeira com a tipologia da pichação, reforçando o caráter de contestação e de infração a um regulamento. Cássia Eller se utiliza para ilustrar a figura do “marginal”, o qual, dentro de um imaginário social, é atribuído ao gênero masculino, um sujeito desocupado, e por isso perigoso. Para explicar o funcionamento da constituição das identidades, Stuart Hall, através da leitura de Judith Butler, esclarece:

Butler apresenta, aqui, o convincente argumento de que todas as identidades funcionam por meio da exclusão, por meio da construção discursiva de um exterior constitutivo e da produção de sujeitos abjetos e marginalizados, aparentemente fora do campo simbólico, do representável, o qual retorna, então, para complicar e desestabilizar aquelas foraclosões que nós, prematuramente, chamamos de “identidades”. (in: SILVA, 2000, p.129)

Desestabilizar as fronteiras de identidade, permitir a ambiguidade de gênero,



Figura 4.2: Capa do disco “O Marginal”, da cantora Cássia Eller

desconstruir o binarismo sexual e desarticular as classificações convencionais, como fez Adriana Calcanhotto em *Enguiço*, de 1990 (figura 07), são apenas algumas formas de explicar possibilidades acerca da relação entre o sujeito e a sexualidade, uma vez que a partir dessas novas articulações entre gênero, discurso e modos de viver, identidades não normativas poderão ser legitimadas. Nessa capa, Calcanhotto promove um jogo entre as categorias “feminino” e “masculino”, onde realiza um comportamento normativamente esperado apenas pelo “homem”, que é o de entregar um buquê de flores. Além disso, ela demonstra não se

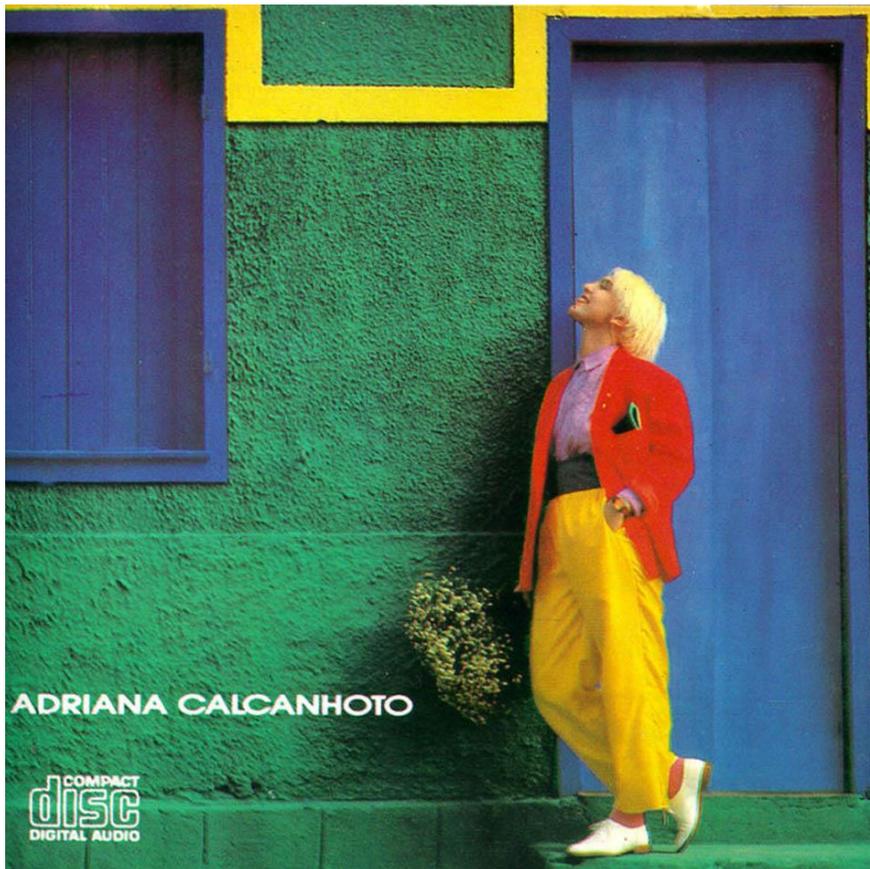


Figura 4.3: Capa do disco “Enguiço”, da cantora Adriana Calcanhotto

contentar com um comportamento passivo e receptível que é socialmente cobrado nas “mulheres”. Suas roupas também refletem que a cantora não está preocupada em se enquadrar em um determinado gênero escolhido para ela, pois está usando roupas consideradas “masculinas”, sobretudo dentro do contexto do universo do samba. A referência ao “popular” urbano fica clara quando Adriana Calcanhotto apropria-se da indumentária própria a de um sambista, sem contar com sua postura meio malandra, segura e bem resolvida. Ela interpreta, antes de tudo, um sujeito que possui mais a ação do que a reação do romantismo comumente explorado pelas vozes femininas da MPB. Em contrapartida a ideia de “mulher” que é conquistada, Adriana se coloca no lugar da mulher que conquista e que conduz a própria narrativa. Ao, na capa de seu disco de MPB, identificar a si mesma de acordo com a identidade de um sambista, Adriana Calcanhotto problematiza ainda o lugar do “feminino” no samba. Estabelece-se assim a dúvida de como poderia uma mulher assumir a posição ativa por sua narrativa no universo do samba, onde é inclusive sabido que não possui compositoras. Dentro do contexto de um gênero musical que apenas comporta compositores homens, Adriana Calcanhotto brinca com a possibilidade de direcionar sua ficção amorosa, discursiva e identitária.

A alusão ao gênero musical *samba* representa nitidamente o apelo ao “popular” encontrado na proposta da capa do disco de Calcanhotto. A cantora procura, através da

referência a esse gênero, representar sua inserção no contexto do “popular” carioca, adequando-se a uma determinada identidade cultural que é atribuída a cidade do Rio de Janeiro. O *samba* enquanto gênero musical se relaciona à cidade do Rio de Janeiro enquanto manifestação cultural ao expressar a identidade cultural carioca, atribuindo ao gênero o *status* de autenticidade da cultura carioca. Porém, o conceito de “autenticidade” não será considerado aqui como algo que marca determinado grupo social a partir de alguma característica originária, mas sim uma construção imaginária que se atribui a algum fenômeno social para que este seja considerado autêntico. Sendo assim, o *samba*, ainda que inserido em um contexto social que o elegeu como manifestação “autêntica” de sua cultura, pode ser visto como um gênero musical que obteve, após um longo processo de construção da identidade cultural brasileira e carioca, a legitimação de sua “autenticidade fabricada”. De acordo com Hermano Vianna, o conceito de “autenticidade fabricada”, atribuído a Richard Peterson, é o trabalho imaginativo de algumas comunidades que, a fim de se identificarem como “nações”, criam discursos aos quais atribuem um caráter “autêntico”, deformando parcialmente o passado:

A nova autenticidade é a criação de um outro passado: um passado estável (as “raízes” nacionais) que chega a um “tempo imemorial” e torna obscura “a natureza essencialmente dinâmica e frequentemente híbrida das culturas”. Por exemplo: se o brasileiro gosta de samba (um ritmo que passa a ser visto como puro) é porque “sempre foi assim”, ou “é natureza brasileira o gosto pelo samba”. A autenticidade fabricada do samba (que para existir precisa escamotear esse seu caráter fabricado) torna eterna uma música criada muito recentemente. (VIANNA, 1995, p. 161)

A proximidade do gênero *samba* ao conceito de “popular” se dá através do viés da “autenticidade”. Nesse sentido, o popular é algo autêntico, é o gênero musical mais puro e genuíno da cultura nacional e carioca.

O “popular” feminino dentro do contexto urbano, como foi exemplificado a partir do recorte acima, se encontra representado de forma variada: em representações do cotidiano urbano, das vivências das mulheres no mundo da cidade, com a possibilidade de que a solidez de duas identidades possam ser discutidas e problematizadas.

Música, identidade e gênero podem se entrecruzar, formulando discursos e signos, que irão traduzir questionamentos e discussões em nível social. No presente trabalho, analisou-se como as capas de disco de algumas cantoras brasileiras, traduziram os diálogos entre gênero, identidade, sexualidade no contexto social brasileiro.

Superando a oposição binária de gênero e deslocando fronteiras, esses artistas comprovam a precariedade da identidade, oferecendo novas possibilidades de conceber sujeitos não normativos

5. REPRESENTAÇÕES DO “POPULAR” FEMININO AFRO-BRASILEIRO NA MPB: QUESTÕES DA IDENTIDADE NEGRA

A ideia de “popular” não raro se encontra próxima a de “autenticidade”. Para que a cultura de determinada região seja legitimada, escolhe-se um conjunto de características próprias desta para que representem a respectiva “identidade cultural” local. A escolha dos traços que irão representar a identidade cultural em questão, em grande parte das vezes, pode estar relacionada ao fato de que durante certo período de tempo foram esses mesmos traços considerados inapropriado naquela sociedade. De acordo com Hermano Vianna:

Como já foi dito, Gilberto Freyre e seus companheiros também tentaram transformar a mestiçagem, até então considerada uma das razões principais do “atraso brasileiro”, em fonte de orgulho nacional. Nesse movimento, o samba, a feijoada e o traje de baiana deixam de ser menosprezados e passam a simbolizar a vitalidade da cultura brasileira. (VIANNA, 1995, p.164)

Forjar a identidade cultural brasileira, de forma a tornar positivas as características culturais que diferenciam o país em relação às culturas estrangeiras e que até então eram rejeitadas, é uma forma de delimitar traços que posteriormente serão considerados “autênticas expressões da cultura popular”. Outro imaginário que corresponde à ideia de “autenticidade” brasileira, é aquele que elege como “popular” aquilo que se diferencia da cultura ocidental. Tal diferenciação entre os traços “ocidentais” e “africanos” estabeleceriam um relação entre imposição/contribuição implicitamente explorada no imaginário popular, uma vez que a cultura “branca” hegemônica no Brasil parece atuar como *norma*, conceito que será discutido a seguir. Para que haja um processo de identificação fora desse contexto, as características culturais que estejam mais próximas da “chegada da cultura negra” aqui no país serão positivadas e legitimadas como expressões culturais legítimas.

Deste modo, a próxima leitura acerca do conceito de “popular” feminino será a que aproxima a ideia de “popular” ao de cultura afro-brasileira. O “feminino”, quando procura se aproximar das referências afro-brasileiras, em termos de produção musical, comumente faz isso através da alusão à religiosidade, à afirmação da identidade e estética negra, bem como a partir de vários signos que pretendem evocar a noção de “ancestralidade” africana.

Não raro existe uma aproximação da ideia de “feminino” através de uma alusão ao “mítico”, onde a imagem da mulher se encontra representada através de divindades das religiões afro-brasileiras, ou de nossas mitologias indígenas. No exemplo da letra de música

*Lenda das sereias*⁵, também interpretada por Marisa Monte, pode-se constatar a presença das figuras femininas através de deusas mitológicas afro-brasileiras:

Oguntê, Marabô/ Caiala e Sobá/ Oloxum, Ynaê/ Janaina e Yemanjá/ São rainhas do mar/ Mar, misterioso mar/ Que vem do horizonte/ É o berço das sereias/ Lendário e fascinante/ Olha o canto da sereia/ Ialáó, oquê, ialoá/ Em noite de lua cheia/ Ouço a sereia cantar/ E o luar sorrindo/ Então se encanta/ Com as doces melodias/ Os madrigais vão despertar

Na música *Rainha*⁶, interpretada pela voz da cantora Céu, o próprio continente africano aparece como sendo a figura feminina. Nesta letra, Céu reivindica que a África seja “humanamente” bem cuidada e reconhecida pelos seus bons feitos:

Dê água pra Ela beber/ Dê roupa pra Ela vestir/ Saúde pra dar e vender/ Dê paz pra Ela descansar/ Adubo pra Ela crescer/ Dê rosas pra Ela enfeitar/ África/ Cadê/ Seu trono de Rainha/ Cadê/ Dona da Realeza/ Cadê/ Mãe da matéria-prima/ Cadê/ Vai levar a vida inteira pra lhe agradecer

Em um misto da ideia de “mito fundador” com a de “divindade”, Céu defende que o tratamento à África deve ser o melhor. Essa fala provém do discurso de valorização da cultura africana dentre as outras culturas que contribuíram à formação da identidade cultural brasileira.



Figura 5.1: Capa do disco “Negra Elza”, da cantora Elza Soares

⁵ Canção que participa do álbum *MM*, de 1989.

⁶ Canção que participa do álbum *Céu*, de 2006.

No disco *Negra Elza* (1980), o próprio título mostra a preocupação em ressaltar a questão racial proposta pela cantora Elza Soares. A identidade negra afirmada por Elza Soares, não necessitaria do recurso da afirmação se não fosse negada em um contexto mais amplo. Elza Soares afirma sua identidade “negra” enquanto virtude apropriando-se da ideia de “feminilidade” sensualizada. Os tons são quentes, com muita exploração da cor vermelha. Elza parece querer alcançar algumas frutas que estão espalhadas na superfície do que parece ser uma mesa. Ainda que sem fazer esforço, ela apenas mira o olhar nas pequenas frutas vermelhas. O turbante de Elza Soares salienta o imaginário “étnico” que cerca a questão da identidade negra no Brasil.

A cantora Clara Nunes, em seu disco *A deusa dos orixás* (1984), exalta a religiosidade afro-brasileira ao se autorrepresentar como uma divindade de traços africanos. Clara Nunes, assim como Elza Soares, destaca-se da *norma*, desviando-se do eurocentrismo naturalizado. A personagem que ela explora na capa de seu disco, dialoga com a ideia de cultura brasileira enquanto cultura híbrida em relação à cultura africana. Novamente, como discutido em relação ao “feminino regionalista”, a cantora faz alusão ao “mítico” para trazer o imaginário em questão para o campo da identidade cultural. Percebe-se então que há um lugar do mítico e da religiosidade na formação das identidades culturais e subjetivas, que ao se expressarem no campo social, é absorvido e apropriado pela indústria cultural. Os signos utilizados por Clara Nunes transformam-se em discurso: os adornos produzidos com elementos do mar (conchas, búzios, pedras) evocam o universo do Candomblé, com seus deuses africanos que correspondem às forças da natureza. Fora a questão da religiosidade, percebe-se também que Clara Nunes se coloca a favor da legitimação da identidade negra, uma vez que até o próprio cabelo da cantora não está de acordo com a *norma*. Mais que ser negra, Clara Nunes

reivindica a cultura negra e o direito à religiosidade para além do catolicismo.



Figura 5.2: Capa do disco “A deusa dos orixás”, da cantora Clara Nunes.

Mais um exemplo de capa de disco que explora referências da cultura afro-brasileira enquanto identidade cultural é a capa do álbum *Fruto e Raiz* (1986), onde a cantora Alcione posa de acordo com variados elementos que passam um visual “étnico” ao retrato de Alcione. A escolha da palheta de tons terrosos procura expressar uma sensação de cultura onde as vivências são mais “primitivas”. Novamente, existe um apelo às experiências fora do contexto do mundo globalizado: o “estilo” de Alcione, caracterizado principalmente pelas bijuterias que utiliza.

O nome do disco cita dois elementos naturais que entre si relacionam-se quase como um discurso: o fruto é o resultado de uma origem, a raiz.



Figura 5.3: Capa do disco “Fruto e Raiz”, da cantora Alcione.

Na presente abordagem, podemos considerar o fruto como um elemento que representa simbolicamente a ideia da cultura afro-brasileira, e tem como origem uma “ancestralidade” africana, que resultou em variados frutos, um deles o gênero musical representado por Alcione. Ainda que o disco de Alcione esteja mais próximo à musicalidade do *samba*, Alcione recorre a uma estética de afirmação das “raízes” africanas, deixando implícito um discurso de valorização das “origens”. A cantora, ainda na contracapa de seu disco, ainda demonstra mais uma vez a ambiguidade da cena em que carrega nas costas um bebê que, de acordo com a narrativa lógica, seria seu filho. Este é mais uma cena que permeia o imaginário acerca da cultura africana: uma mulher que carrega consigo seu filho, a sua próxima geração, o “fruto” que é o menino e a “raiz” representada pela mãe Alcione. A figura da mulher aparece novamente relacionada com a terra, com ancestralidade, bem como exerce

sua “função” social mais legitimada: maternidade.



Figura 5.4: Contracapa do disco “Fruto e Raiz”, da cantora Alcione.

Sandra de Sá, em *ÁfricaNatividade* (2010), aproxima seu disco de outra noção próxima também à ideia de “ancestralidade”: “natividade” significa nascimento (especialmente o de Cristo, da Virgem e dos santos)⁷, partindo do pressuposto de que a África, culturalmente, pode, para o Brasil, representar uma “origem”, um início do que seria a cultura “popular” brasileira. Essa relação com as “raízes” africanas pode ser justificada pela busca da legitimação da cultura afro-brasileira através do discurso de “recuperação das origens” africanas. Nesse contexto, a “natividade”, até então considerada um marco exclusivamente católico, recebe um novo tratamento, e torna-se *africanatividade*, um termo que sincreticamente denota a ideia de “nascimento” da cultura brasileira a partir da vinda dos africanos para o país.

⁷ Silveira Bueno, Minidicionário de Língua Portuguesa.

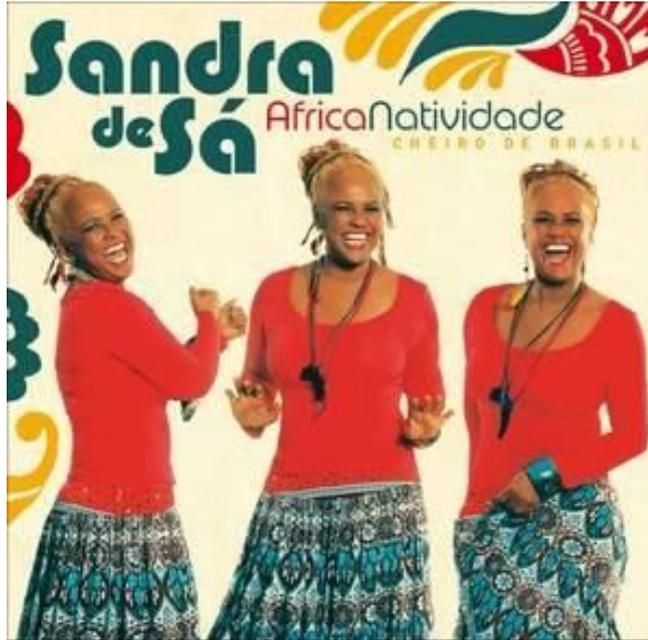


Figura 5.5: Capa do disco “ÁfricaNatividade”, da cantora Sandra de Sá.

Uma vez reconhecido que a questão do “feminino” na música popular brasileira, quando apresentada pelo viés do “popular” afro-brasileiro, tende a buscar legitimar a identidade cultural brasileira que foge aos cânones rigidamente ocidentais, pode-se analisar mais especificamente como se relaciona a ideia do “feminino” com o “popular” afro-brasileiro. No exemplo de Elza Soares, existe a afirmação da identidade negra; no caso de Clara Nunes há a valorização às religiões afro-brasileiras através da exploração ao caráter mítico feminino no contexto dessa mesma religiosidade; no caso do disco de Alcione, isto se dá através do apelo “étnico”, próximo a uma vivência mais “primitiva”; e no caso de Sandra de Sá, uma reapropriação de um termo católico agora sob uma perspectiva de referências africanas.



Figura 5.6: Capa do disco “Tecnomacumba”, da cantora Rita Ribeiro

O desejo de criar uma produção musical partindo de uma estética que contribui para a valorização da identidade negra pode ser compreendido como afirmação da *diferença*. No contexto dos estudos culturais, a *identidade* e a *diferença* são dois conceitos que irão problematizar a inserção dos sujeitos em seu contexto social. Contudo, há de se considerar que nem a *identidade* nem a *diferença* são “elementos” estabilizados naturalmente, mas sim conceitos que são incessantemente produzidos e modificados. De acordo com o teórico cultural Tomaz Tadeu da Silva:

A identidade e a diferença tem que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que fazemos no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e diferença são criações sociais e culturais. (SILVA, 2006, p. 76)

A valorização da identidade negra aparece como um movimento de legitimação do negro na sociedade, sobretudo como artista e figura midiática. Elza Soares, como uma portavoza de identidade negra representada nela enquanto cantora, em seu trabalho defende uma postura de valorização da *diferença*, que nesse caso auxilia a constituição da *identidade* em questão.

Para que seja reconhecida a *diferença*, é necessário que se reconheça também o que é *norma*, ou seja, a identidade privilegiada e raramente contestada. Ainda, segundo Tomás Tadeu da Silva:

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. (...) Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como parâmetro em relação ao quais as outras

identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é “natural”, desejável, única. (...) Numa sociedade em que impera a supremacia branca, por exemplo, “ser branco” não é considerado uma identidade étnica ou racial. (SILVA, 2006, p. 83)

Há ainda a questão da importância dos *signos* para a determinação das identidades. Não significa, porém, que os signos tenham a tarefa de atribuir significado às identidades as quais ele se insere, mas que, ao se relacionar a um determinado sentido social, adquire a capacidade de conotar discursos, colaborando para a delimitação das diferenças. Para Silva:

O signo é um sinal, uma marca, um traço que está no lugar de uma outra coisa, a qual pode ser um objeto concreto (o objeto “gato”), um conceito ligado a um objeto concreto (o conceito de “gato”) ou um conceito abstrato (“amor”). O signo não coincide com a coisa ou o conceito. (SILVA, 2006, p. 78)

Sendo assim, os signos utilizados tanto por Clara Nunes ao fazer alusão a divindades religiosas, como por Alcione ao tentar representar-se através de uma estética próxima da africana, contribuem para a identificação da diferença, tornando um conceito abstrato em um discurso evidente.

Os mesmos signos irão fazer parte, portanto, de um panorama amplo de afirmação da identidade, uma vez que a identidade se disputa. O signo, quando positivado através de sua estética, se torna uma peça chave durante a conquista dessa legitimação, promovendo o reconhecimento da *diferença*, e a partir disso, buscando a garantia da aceitação dessa *diferença*. De acordo com Silva:

Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. (SILVA, 2006, p. 81)

Os signos que contribuem com essa constituição de identidades, não raro evocam um imaginário que está relacionado a um *mito fundador*. Como se pode averiguar, existe um conjunto de signos e discursos ligados ao “feminino” que interligam os imaginários construídos acerca da figura da mulher no contexto da valorização da identidade negra, formando assim uma “estética afro-brasileira”. Essa estética, para que seja considerada válida precisa se apoiar em um discurso que una, através de um sentimento de pertencimento, outros sujeitos a favor da legitimação de sua identidade cultural. E é exatamente aí que os mitos fundadores irão exercer seu papel. Silva afirma que:

No caso das identidades nacionais, é extremamente comum, por exemplo, o apelo a mitos fundadores. As identidades nacionais funcionam, em grande parte, por meio daquilo que Benedict Anderson chamou de “comunidades imaginadas”. Na medida em que não existe nenhuma “comunidade natural” em torno da qual se possam reunir as pessoas que constituem

um determinado agrupamento nacional, ela precisa ser inventada, imaginada. É necessário criar laços imaginários que permitam “ligar” pessoas que, sem eles seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum “sentimento” de terem qualquer coisa em comum. (SILVA, 2006. P.85)

São os mitos fundadores que irão embasar ideologicamente o sentimento de pertencimento em relação a cultura africana. Por isso, o apelo ao “étnico”, e ao “primitivo” irão compor as referências que complementaria a cultura brasileira: a legitimação dos elementos que passem a ideia de “ancestralidade”, e que de forma “mítica”, representaria a religiosidade formada a partir da “herança africana”.

Voltando à questão da religiosidade como discurso fortalecedor à valorização da cultura afro-brasileira, pode-se ainda considerar as representações mais dinâmicas que exploram essa estética. Tal situação pode ser exemplificada pelo álbum *Tecnomacumba*, de Rita Ribeiro (2006), onde a cantora exhibe além de elementos étnicos, outros elementos “fabricados”, como se observa nos adereços que usa. A cantora se posiciona de modo a fazer uma espécie de referência a um determinado símbolo, ao que parece ser um pássaro, não a alguma divindade específica. Tal contexto mostra já uma tentativa de “referência” à cultura afro-brasileira, e não a um “primitivismo” mais direto. A menção à religiosidade se dá de forma mais despojada, pois o próprio termo utilizado é “macumba”. O título do álbum, indica uma busca do sincretismo, onde o “exótico” se mescla ao “tecnológico”, ajustando o sentido de “raiz cultural” à realidade do mundo globalizado.

A questão que está sendo aqui explorada é: como o “popular” e o “feminino” poderiam então se expressar a partir da identidade cultural brasileira? Partindo do pressuposto que a identidade cultural de qualquer ambiente social não é algo formatado e fixo, porém constantemente disputado e ressignificado pelos sujeitos e pelas relações de poder em vigor, percebe-se que, no contexto da identidade cultural brasileira, existiram e ainda existem esforços para legitimar o que não é *norma*, ou seja, reafirmar a identidade negra que, aqui, manifesta um processo sócio-histórico de recusa. O “feminino” afro-brasileiro reivindica a beleza da identidade negra, utilizando a seu favor um discurso caracterizado ora pela ideia de passado fundador, ora através da alusão ao “mítico”, podendo encontrar-se também expressa na figura da mulher sensual, ou maternal. Uma vez que a cultura brasileira não é composta pela contribuição de apenas uma ou duas diferentes culturas, mas de processos de *hibridismos* culturais, pode-se constatar que é eleita a cultura africana para embasar como *mito fundador* o sentimento de pertencimento a cultura brasileira. Isto se deve ao fato de que, para que haja a

legitimação da identidade e da estética negra, deve existir como base um *mito fundador* que irá respaldar o sentimento de pertencimento à cultura afro-brasileira.

Dentro do processo de *hibridismo* não há a crença de raças demarcadas. Segundo Silva:

Na perspectiva da teoria cultural contemporânea, o hibridismo – a mistura, a conjunção, o intercurso entre diferentes raças – coloca em xeque aqueles processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas, divididas, segregadas. O processo de hibridização confunde a suposta pureza e insolubilidade dos grupos que se reúnem sob as diferentes identidades nacionais, raciais ou étnicas. A identidade que se forma por meio das identidades originais, embora guarde traços dela. (SILVA, 2007, p. 87)

De acordo com as colocações acima, o *hibridismo*, ou seja, a mistura de diferentes grupos culturais desconstrói a ideia de que exista uma *raça* pura, que tenha uma origem étnica.

Constata-se deste modo que, a fim de valorizar a identidade negra como parte essencial na composição da nossa cultura popular, investe-se em um imaginário onde as “raízes africanas” formariam a parte inicial da cultura brasileira.

Nesse sentido, o “feminino” assume um caráter ora “mítico”, ora “primitivo”, ou ainda “étnico”, que trabalhando a imagem da mulher como “deusa”, como “mãe”, e demais categorias tradicionalmente ligadas ao “feminino” fora do contexto do mundo globalizado.

6. REPRESENTAÇÕES CULTURAIS DO “POPULAR” BRASILEIRO EM VANESSA DA MATA

Ao passo que relaciona a “música popular brasileira” e “indústria cultural”, este capítulo pretende discutir as representações culturais referentes ao “popular” presentes na estética e nas letras de músicas que se enquadram na prática musical denominada “MPB”, onde a apropriação por parte da indústria cultural de características da cultura popular brasileira - supostamente “genuínas” e tradicionais” - se dão, grande parte das vezes, através de uma visão romântica do que seria o “popular”. A partir da análise de trechos de letras de músicas da compositora e cantora de MPB Vanessa da Mata, bem como a leitura de trabalhos relacionados ao tema, o presente trabalho visa compreender como o caráter “popular” brasileiro é ressignificado pela indústria cultural. Será possível observar que parte do repertório de Vanessa da Mata alude a um imaginário “popular” romântico, ao qual será discutido a seguir.

6.1: O POPULAR “TRADICIONAL” E O POPULAR “MODERNO”: DOIS CONCEITOS DISTINTOS

Como anteriormente mencionado, os gêneros musicais podem ser considerados como um sistema social de produção de sentidos, que por sua vez influenciam indivíduos que passam a se comportar conforme o discurso e os signos próprios desse gênero. Dentro do contexto da cultura de massa, os ídolos serão aqueles que melhor irão se apropriar dos signos e discursos que já permeavam o imaginário do seu público. A partir daí, alguns estereótipos podem ser reforçados em prol da aceitação do artista.

Ainda que sabidamente emblemáticos, somente com a grande escala de propagação que a mídia promove esses signos podem repercutir de forma a significar, influenciar, persuadir e delimitar comportamentos em nível individual e coletivo através da comparação que o público faz entre si e a imagem do ídolo. Segundo a antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti:

Na visão romântica, o mundo do folclore e da cultura popular abriga nostalgicamente a totalidade integrada da vida com o mundo rompida no mundo moderno. O povo encarnaria a visão de um passado idealizado e utópico. É o *primitivo* - de onde provem a errônea ideia da 'simplicidade' e 'ingenuidade' que emanaria das manifestações artísticas populares. É o *comunitário* - de onde provem a igualmente equívoca noção de sua homogeneidade e a sua noção irmã, tão abusada, de anonimato. É de preferência o *rural* - a população que está longe da corrupção das cidades e da industrialização. É também o *oral*, pois lidamos aqui, note-se bem, prioritariamente com camadas da população analfabetas, isto é, pessoas que não

expressam a cultura que detêm através do sistema da escrita. É, finalmente, o *autêntico*, transformado aqui inevitavelmente em alteridade idealizada. (CAVALCANTI, 2001, p.02)

Tendo em vista esse panorama, o presente capítulo se propõe a analisar em que medida uma visão purista de cultura popular tem refletido na produção musical de MPB, ao deter-se em trechos de letras de músicas da cantora e compositora Vanessa da Mata, bem como discutir a apropriação dos conceitos de “popular” tradicional e “popular” moderno também em suas letras.

O surgimento da noção de cultura popular tem início no Movimento Romântico, corrente filosófica, literária e artística que se espalhou no continente europeu, e quase ao mesmo tempo nas Américas, a partir de meados do século XVIII. Contudo, há um consenso entre historiadores e antropólogos sobre o forjamento da noção de “cultura popular”: idealizado em um momento de formulação da identidade nacional alemã, que interessada em proteger-se das contaminações estrangeiras e principalmente francesas, buscava delimitar um conjunto de práticas sociais, através do discurso de salvaguarda, que iria compor sua necessária identidade cultural. Compreende-se, portanto, que a ideia de cultura popular foi elaborada de cima para baixo, ou seja, pelas elites alemãs da época. Hermano Vianna, a partir da leitura de Peter Burke, contrapõe a visão purista de cultura popular e a verdadeira dinâmica das culturas populares medievais:

(...) como muito do que é hoje considerado autenticamente popular foi na verdade produzido para o povo (muito antes da comunicação em massa) e não pelo povo; como um mercado cultural já influía na produção desses bens tidos como “tradicionalis”; e, finalmente, como os mesmos bens culturais foram apropriados de maneiras diferentes pelos grupos sociais integrantes das sociedades europeias daquela época. (VIANNA, 1995, p. 170)

Deste modo, a partir da constatação de que a visão purista e, portanto, romântica da cultura popular foi construída não pelo povo, mas para o povo, pode-se duvidar de seu caráter tradicional e do mito da “autenticidade” que o envolve. Sobre o “popular”, Vianna explica que:

O popular seria definido como lócus da autenticidade de uma nação, fonte puríssima da identidade nacional. Autores mais recentes mostram que a autenticidade sempre foi uma questão de definição e de quem tem poder para definir cada cultura. (VIANNA, 1995, p. 167)

Como esclarece Vianna, dentro de um contexto político, o “popular” pretende, através de seu caráter homogeneizante, traduzir um discurso nacionalista. Partindo dessa premissa, torna-se evidente que a visão romântica de música popular esconde uma ideologia também utilitária, podendo citar aqui uma breve contextualização sócio-histórica, segundo o qual durante o governo getulista pretendeu-se forjar uma ideia de Brasil purista e resignado em sua

simplicidade, desejando vetar contaminações musicais internacionais e as expressões musicais urbanas. Dentro desta e outras intenções políticas, havia o projeto de nação brasileira, pautada pela ordem e tradicionalismo cultural. De acordo com o teórico literário e musical José Miguel Wisnik:

O problema do nacionalismo musical modernista toma a autenticidade destas manifestações como base de sua representação em detrimento das movimentações da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação desta última, que desorganizaria a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional. (WISNIK, 1982, p.133)

Através das abordagens teóricas realizadas pelos referido autores, pode-se perceber que a questão do “popular” vai além da esfera cultural: ela atravessa questões políticas de identidade nacional. Paralelas às teorizações do “popular” genuíno e tradicional, novas abordagens são realizadas no sentido de atualizar o “popular” ao contexto social mais recente. Renato Ortiz, em seu livro “A moderna tradição brasileira” atribui um novo sentido à ideia de “popular”. Para o antropólogo, o que era antes pensado em termos de “tradição”, diante de novos paradigmas da sociedade moderna, o “popular” agora pode ser considerado no sentido do que é mais “comercializado”. Segundo o sociólogo Renato Ortiz:

No caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de um outro significado, e se identifica ao que é mais consumido, podendo inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado, Um disco, uma novela, serão considerados populares somente no caso de atingirem um grande público. Nesse sentido, pode-se dizer que a lógica mercadológica despolitiza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais. (ORTIZ, 1988, p. 164)

De acordo com o antropólogo Néstor García Canclini, faz-se necessário desfazer as três operações sociais e científicas que teatralizam o “popular”: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político. Para o sociólogo, a indústria cultural é uma das correntes responsáveis pelo sentido de “popular” atribuído habitualmente. Canclini afirma ainda que:

Quando cientistas, tecnólogos e empresários buscam seus clientes, eles têm também que lidar com a resistência à modernidade. Não apenas pelo interesse em expandir o mercado, mas também para legitimar sua hegemonia, os modernizadores precisam persuadir seus destinatários de que – ao mesmo tempo que renovam a sociedade – prolongam tradições compartilhadas. Posto que pretendem abarcar todos os setores, os projetos modernos se apropriam dos bens históricos e das tradições populares. (CANCLINI, 2000, p. 159)

Trazendo tal operação para o campo midiático, compreende-se que a indústria cultural ao relacionar-se com a cultura de um determinado público, tende a estabelecer uma relação contraditória, onde há um sentido em modernizar e atualizar o fenômeno cultural e, em contrapartida, preservar sua “essência” cultural, através do discurso de preservação da tradição popular.

Sendo assim, uma prática musical que é proposta pela indústria cultural como “música popular brasileira”, comunica questões da modernidade em seu público, ainda que preservando traços de um suposto tradicionalismo através de sua musicalidade, bem no apelo estético massivo da imagem de seus artistas. Vale, dentro desse panorama crítico, investigar ideologias que atravessam a indústria cultural e suas apropriações da realidade. De acordo com Kellner (2001, pág. 123): “Os produtos da cultura da mídia, portanto, não são entretenimento inocente, mas têm cunho perfeitamente ideológico e vinculam-se à retórica, a lutas, a programas e a ações políticas.”

6.2: REPRESENTAÇÕES DO “POPULAR” EM VANESSA DA MATA: APROPRIAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES

Propõe-se ilustrar representações culturais marcantes para a construção e um imaginário cultural brasileiro, onde o popular é representado de forma romantizada, tal como foi visto anteriormente, a partir de um pressuposto que trata o popular brasileiro como cultura temporalmente estática, genuína, e por isso muito ligada à natureza, ruralizada, e todas essas características acompanhadas de uma nostalgia de um universo social belo e integrado, onde as pessoas teriam vivido em consonância com a natureza local. Na canção *O canto de Dona Sinhá (Toda Beleza Que Há)*⁸, que a cantora Vanessa da Mata compôs para que fosse interpretada pela também cantora Maria Bethânia, algumas dessas características da visão romantizada de cultura popular aparecem:

Mas sei por onde anda/ Vive a me buscar/ Nos lírios, cachoeiras/ Nas correntezas do Garça/ No verde da aroeira/ No canto de Dona Sinhá/ Mas sei por onde anda/ Vive a me buscar/ No ipê-amarelo da serra/ Em tudo você está/ Na flor de laranjeira /Em toda beleza que há.²

O apelo às características naturais pode ser compreendido como signos que remeterão, ao longo da narrativa expressa pela letra da música, a um ambiente natural onde, já que não pode encontrar seu amor, torna o ambiente em que acredita ter contato com ele. Esse tipo de referência mostra como existe, próximo da resistência à modernidade, um imaginário ao universo rural, onde as pessoas são tratadas com apelidos de outrora (Dona Sinhá). Há ainda a exaltação de características da fauna brasileira, como forma de idolatrar a cultura nacional na forma de exaltar a natureza.

Apesar de, por um lado, parecer reforçar a ideia de paralisação de um processo cultural que na verdade é dinâmico, a indústria cultural ressignifica os sentidos da cultura popular,

⁸ Letra de música composta por Vanessa da Mata, para o álbum *Maricotinha*, de Maria Bethania.

unificando o sentido romântico ao sentido moderno. Na música *Não me deixe só*, Vanessa da Mata interpreta uma mulher que se interessa por alguém e que mostra sua postura defensiva ao desejo de não estar solitária, através do poder adquirido pela sua religiosidade e sua aptidão para a autodefesa: "Não me deixe só/ Que eu saio na capoeira/ Sou perigosa/ sou macumbeira/ Eu sou de paz, eu sou de bem, mas...".

Ao citar a capoeira e a “macumba” – expressão que faz referência a religiões afro-brasileiras, tal como a umbanda ou candomblé –, Vanessa da Mata cita duas manifestações culturais brasileiras híbridas à cultura africana. Tanto a capoeira, quanto as religiões afro-brasileiras, assim como o samba, remetem a uma “idealização” do universo popular, ao acreditar que há um sentido de “originalidade” ao se referir a essas expressões culturais da identidade brasileira que são compostas por traços culturais africanos. O que antes era desprezado e tratado de forma preconceituosa, passar a ser motivo de orgulho (op. cit. VIANNA, 1995, p.164).

O discurso trazido por Vanessa da Mata, ainda que possua referências românticas de cultura popular, traz também uma ideia de mulher que é moderna e possui voz no relacionamento, na contramão do tradicionalismo que supostamente deveria acompanhar a ideia de “popular”. Vanessa da Mata, ao cantar que é perigosa e se vingaria diante da possibilidade de não ser correspondida, deixa claro seu dinamismo entre o “popular” romantizado e o “popular” modernizado, se tratando este último de um “popular” que se ajusta à realidade do público, ou seja, da mulher moderna.

Na letra da música *A força que nunca seca*⁹, Vanessa da Mata narra a situação de uma personagem que vive em um universo ruralizado, que se contrapõe ao universo da cidade, um lugar onde há pobreza e a modernidade parece não ter chegado:

Já se pode ver ao longe/ A senhora com a lata na cabeça/ Equilibrando a lata vesga/ Mais do que o corpo dita/ O que faz e equilíbrio cego/ A lata não mostra/ O corpo que entorta/ Pra lata ficar reta/ Pra cada braço uma força/ De força não geme uma nota/ A lata só cerca, não leva/ A água na estrada morta/ E a força nunca seca/ Pra água que é tão pouca

Sendo assim, a representação de um contexto social que abriga uma personagem que carrega uma lata na cabeça, traz uma ideia nostálgica e bondosa da realidade subalterna. Essa idealização acerca da vida rural e a criação de um sentido puro e integrador para a população mais pobre, está relacionada ainda à romantização da cultura popular, pois esse é o terreno onde as pessoas viveriam de forma simples e autêntica.

⁹ Canção que participa do Álbum *Vanessa da Mata*, de 2006.

Há ainda em uma de suas músicas, *Ze*¹⁰, um retrato de um contexto romantizado no sentido de cidade interiorana. A narrativa se dá em um ambiente com uma sonoridade típica e cidade pequena, com costumes mais tradicionais, como rezas e aromas campestres:

Quando andava pela rua/ Cor de sol amarelo ouro/ Me fitava e eu me avermelhando/ Som de jardim de sonho/ Zé era seis da tarde/ Dia e escuridão/ Tinha tom, sino e alarme/ Roubando o meu coração/Hortelã, alecrim e jasmim/ Ave Maria cantando/ Ela tão satisfeita por mim/ E eu num galho do sol/ Que nem passarinho/ Que nem passarinho/ Desvanecida de amor/ Cor de carmim.

Pode-se perceber que Vanessa da Mata tende a explorar em várias de suas músicas narrativas de lugares afastados dos agitados centros urbanos, narrando histórias que se localizam espacialmente em contextos bucólicos, com inúmeras referências à paisagem natural, casebres, frutas colhidas em árvores. Novamente é possível provar que mesmo partindo de um imaginário tradicional e interiorano, Vanessa na Mata na música *Quando um homem tem uma mangueira no quintal*¹¹ não deixa de interpretar uma posição de mulher que é moderna por defender uma postura de liberação sexual feminina, ao afirmar que a mulher possui o direito de se permitir estar com um homem apenas por diversão:

Quando um homem tem uma mangueira no quintal/ Ele não é goiaba/ Deixa ele lhe mostrar/ Bom dia, boa tarde!/ No seu pomar [...]. Beijo na sua boca/ Atrás da bananeira/ E nessa boa moita/ Assanhada demais/ Se é gostoso, porque não/ Se é bem bom pro coração/ A gente vai pra ser feliz/ Viva, tenha

Deste modo, comprova-se que, no repertório de Vanessa da Mata, há uma dualidade de sentidos de vida, que apesar de apresentarem oposição no âmbito da discussão acerca da cultura popular, no contexto na produção musical massiva, esses dois sentidos coexistem a fim de melhor se adequarem à realidade do público. Na música *Fiu fiu*¹², Vanessa da Mata faz referência a uma manifestação cultural reconhecida por seu caráter popular: “*Mais que um hino de futebol/ Nunca mais eu ouvi/ Que perigo/ Literatura de cordel/ Tatuada em meu tornozelo/ Ele me levou*”. Nessa canção, há uma justaposição de elementos que poderiam ser considerados distantes: os termos “literatura de cordel” e “tatuagem” estão guiando uma passagem de um elemento mais “tradicional” para um estado mais “moderno”. Ou seja, uma manifestação própria da cultura nordestina está servindo, metaforicamente ou não, de adorno para a personagem da música que possui autoestima baixa e precisou ouvir uma cantada na rua para que se sentisse mais confiante. O problema apresentado pela personagem da música, pode ser considerado um fenômeno social das mulheres mais independentes, solteiras, como a própria personagem: “*Fui ver/ Achei que engordei alguns quilinhos/ Tentei a calça jeans que eu gostava/ Da época da minha adolescência, ascendência, sei lá*”. A personagem, que

¹⁰ Canção que participa do Álbum *Essa boneca tem manual*, de 2006.

¹¹ Canção que participa do Álbum *Sim*, de 2007.

¹² Canção que participa do Álbum *Bicicletas bolos e outras alegrias*, de 2010.

inclusive narra a história, ao colocar uma calça *jeans*, percebe que seu corpo não está do mesmo jeito como o da última vez que a usou. Dentro do contexto urbano, a mulher que se equipara ao padrão de beleza exigido socialmente, sente-se excluída, mas reconhecida pelo homem que trabalha na construção e a corteja. Ainda que o cenário seja urbano, Vanessa da Mata não deixa de fazer alusão, quando pode, às manifestações populares.

A última música a ser analisada é *Bicicletas, bolos e outras alegrias*¹³, onde Vanessa da Mata cita elementos considerados próprio da vida tradicional:

É simpatia contra dispersão/ Rejeição, desilusão/ As sete ervas dos bons caminhos/ Arruda ajuda/ Quem disse que faniquito não cura/ Quem disse que açúcar e afeto não podem curar/ A vó dizia que era perfeição/ Tradição e evolução.

Novamente percebe-se a utilização de referências à religiosidade, ou pelo menos às crenças populares, onde a cura seria encontrada através de “simpatias” realizadas por plantas. A figura da “vó” também sugere uma tentativa de aproximação ao ideal de um ambiente familiar, onde a lembrança da infância está relacionada ao saudosismo dos tempos passados e da infância. Nessa época, o tempo é idealizado através da figura da avó que produz um saber próprio de alguém que viveu experiências irregatáveis. As palavras “tradição” e “evolução” são citadas como dois elementos que somados resultariam em “perfeição”. Vanessa da Mata se apropria do discurso de que a “tradição” caminha junto com a “evolução”, ou seja, defende que há de preservar traços da vida tradicional ao passo que adequa aos avanços da vida moderna.

Mediante a análise das representações culturais e sociais presentes na obra da cantora Vanessa da Mata, em que alguns costumes, pensamentos, a própria atmosfera narrada, as formas de se relacionar e os elementos da vida cotidiana presentes na letra de suas músicas, remetem às experiências de um modelo de vida comunitário, é possível perceber uma idealização de um passado belo, poético e irregatável. Tal imaginário acerca de um passado tradicional composto por elementos simples e ingênuos, em oposição ao estilo de vida complexo e dinâmico da modernidade pode ser compreendido como a apropriação de uma visão purista de cultura popular, pretendendo demonstrar a relação à prática musical, no caso a MPB, com a noção de “popular”. Como explicado pela antropóloga Cavalcanti, a visão romantizada de cultura popular, bem como a oposição entre tradicional *versus* moderno, não passam apenas de construções simbólicas:

Assim, postas em abstrato, as oposições entre “moderno” e “tradicional” parecem claras e, nesse plano, é importante reconhecer que qualquer desses modos de vida ideal-típicos tem

¹³ Canção que participa do Álbum *Bicicletas bolos e outras alegrias*, de 2010.

aspectos problemáticos. No entanto, na vida social as forças de permanência e mudança imbricam-se e sobrepõem-se. Encontramos comumente aspectos “modernos” e “tradicionais” integrados num único processo sócio-cultural cujo sentido global importa apreender. (CAVALCANTI, 2001, p. 6).

O termo “popular”, portanto, abriga uma responsabilidade em representar, de acordo com o imaginário que lhe compete, as práticas sociais que deveriam ser resguardadas e enquadradas dentro da ideia de “tradicional”, resguardando determinadas prática ao longo do tempo e atribuindo-lhe um valor cultural por serem “do povo”. Uma prática musical que propõe a se intitular com o termo “popular”, estabelece um sentido ambíguo no momento em que, ao passo que comunica representações do popular brasileiro, apropria-se da ideia de “tradicional”, mas em contrapartida se insere num contexto midiático massivo, bastante distante do que é proposto pelo imaginário “popular”. A MPB, portanto, apropria-se de signos e discursos do universo “popular” através de uma visão romântica do mesmo. Não obstante, o conceito de “popular” problematizado por Ortiz (1988), pode vir a adequar-se à prática musical, uma vez o “popular” pode também ser equacionado de acordo com a proporção do seu alcance à massa.

O “popular” da MPB apresenta então uma ambiguidade conceitual: é “popular” enquanto pretende apresentar traços da identidade cultural brasileira através da música, e é “popular” enquanto amplamente propagado e consumido pelo público.

Perante essa dualidade acerca do conceito de popular, forma-se uma dinâmica complementar: a MPB abarca tensões entre o “tradicional” e o “moderno”. Na obra da cantora Vanessa da Mata pode-se observar como essas relações entre “cultura popular” e suas representações não abandonam elementos considerados “populares” dentro de uma concepção romântica, porém estabelece uma coexistência entre os dois sentidos do “popular” aqui problematizados. O que era para ser considerado “estático”, “ingênuo”, “simples”, ao ser ressignificado pela indústria cultural se justapõe a questões da mulher “moderna”, adequando-se a realidade do público da artista e da realidade das sociabilidades urbanas atuais.

CONCLUSÕES

A presente pesquisa buscou analisar como o conceito de “popular” e de “feminino” são representados em letras de músicas e capas de discos de cantoras da MPB, procurando assim, compreender quais discursos estariam implícitos nessas duas construções conceituais de acordo com os imaginários que a indústria cultural apropria ou problematiza.

Em um primeiro momento, foram analisadas três diferentes formas de se representar o “popular”, estando este relacionado à ideia de “feminino”. O “popular” feminino foi dividido em três categorias: “popular” regionalista, o “popular” urbano, e o “popular” afro-brasileiro. Se no “popular” regionalista a imagem da mulher aparece bastante próxima à natureza, como se a mulher do “popular” vivesse apenas nesse contexto, longe da dinâmica da vida urbana, ou até mesmo como se não houvesse separação entre a imagem da mulher e a própria natureza, aludindo a um imaginário romântico de “popular”, já no “popular” urbano é possível encontrar a figura da mulher por um viés não normativo, traduzindo assim, questões de gênero que estão sendo problematizadas na sociedade. Durante a discussão acerca do “popular” afro-brasileiro, foi constatada a importância da legitimação da estética da cultura negra no Brasil e que para que isso tenha efeito, não raro recorre-se ao que se chama de “mito fundador” ou ainda às mitologias das religiões afro-brasileiras para representar a estética negra.

Em um segundo momento, se discutiu como o “popular” está representado no trabalho de uma artista em específico, a cantora Vanessa da Mata. Em seu trabalho, Vanessa demonstra explorar um universo “regionalista” mais ligado à ideia de “tradicional”, utilizando em suas letras referências ora a ambientes ruralizados, ora à realidade da vida urbana. O conceito de “popular”, segundo estudos referentes à cultura popular, possui um histórico que o percebe como sendo caracterizado por práticas sociais pré-capitalistas, estáticas e que devem ser “protegidas” das transformações do mundo globalizado. A obra da cantora Vanessa da Mata se caracteriza, portanto, por uma associação entre o “tradicional” e o “moderno”, já que o universo explorado pela cantora não se restringe à ideia de “popular tradicional”, mas mostra uma grande abertura para que se interpenetrem diferentes representações do “popular” brasileiro.

É possível, inclusive, contrapor alguns dos imaginários apropriados pela indústria cultural que se caracterizam de forma mais “tradicional”, como no caso da cantora Elba Ramalho, com novas propostas de identidade visto no exemplo da cantora Adriana Calcanhotto. Dessa forma, percebe-se que na indústria cultural, existe o espaço para a

discussão das representações que não necessariamente são normativas ou românticas, mas que estas representações atendem aos desejos do público, e como no caso da cantora Vanessa da Mata, se apropriam do que há de mais “tradicional” ao que há de mais “moderno”. Nesse contexto, faz-se importante promover a identificação das mulheres com o que está sendo veiculado através da produção musical dessas cantoras.

Para que a identificação seja bem-sucedida, inúmeros imaginários serão mobilizados através de apropriações pela indústria cultural das ideologias, crenças e práticas sociais do público. No entanto, uma vez que o público se insere em um contexto pós-moderno, globalizado, que nesse caso, pode não se enquadrar ao imaginário romântico acerca do “popular”, algumas transformações serão realizadas, a fim de adequar os imaginários culturais brasileiros ao cotidiano do público.

No que toca as representações do “popular” que se referem ao público feminino, foram analisados nas canções interpretadas por Vanessa da Mata, bem como constatado que as temáticas e os questionamentos trazidos nas letras da cantora são próprios de uma mulher moderna, que trabalha, que estuda, que possui opinião, se posiciona em relação ao seu cotidiano de relacionamentos, preocupações e sexualidade. A partir dessa ótica, é possível compreender que a indústria cultural se apropria da diversidade de práticas, experiências e interesses do público.

A preocupação com o lucro, que dependerá da quantidade de pessoas que consumirem os produtos culturais da mídia, acaba por engendrar novas possibilidades de representações, já que será a partir do perfil do público e de como ele deseja se autoidentificar, que serão elaborados os elementos que constituirão parte da produção musical, em especial, a MPB.

Há, contudo, na produção musical de MPB, no que diz respeito à representação da mulher, espaço para transformações, pois as mulheres percebidas pela indústria cultural como público em potencial são as mesmas mulheres que circulam no ambiente urbano comunicando quem elas são, se posicionando frente à realidade em que vivem, sendo e trocando suas identidades.

Voltando à questão central que dá origem à presente pesquisa – Como são construídas as noções de “feminino” e “popular” na estética das cantoras de MPB? – obteve-se, através das diversas análises, a conclusão de que o “popular” feminino, através da indústria cultural, ao mesmo tempo em que comunica questões da identidade cultural brasileira, transpõe-nas ao campo midiático promovendo maneiras de fazer os sujeitos se autoidentificarem, não apenas

de forma romântica e idealizada, mas ajustando-se à realidade do público, em um movimento constante de apreensão e constituição das identidades possíveis de serem problematizadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 1. Ed. São Paulo/Recife: Cortez/Massangana, 1999.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, D. M. *Nordestino: uma invenção do falo - uma história do gênero masculino (Nordeste 1920/1940)*. Maceió: Edições Catavento, 2003.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4ed. São Paulo: Edusp, 2006. p. 159-204.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica*. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n °147, p. 69-78, out./dez. 2001.
- DIAS, Belidson. *O I/Mundo da educação em cultura visual*. Brasília: Universidade de Brasília, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 5. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Ed. DP&A, 2000.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open UP, 1990.
- NEDER, Alvaro Simões Corrêa. *O enigma da MPB e a trama das vozes: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60*. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- NEDER, A. “Um homem pra chamar de seu”: discurso musical e construção de gênero. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.28, 2013.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da Mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Ed. Vozes, 2000.
- SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. *A reinvenção do Nordeste nas crônicas d’O, Carapuceiro*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 3° ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2000.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.
- WALSER, Robert. *Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music*. Hanover, NH: University Press of New England, 1993.
- WISNIK, José. Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

REFERÊNCIAS A DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS

ADRIANA CALCANHOTTO. Enguiço. 1990.

<http://coisasdmundo.blogspot.com.br/2011/02/adriana-calcanhotto-enguico1991.html>

ALCIONE. Fruto e raiz. 1986.

Capa: <http://www.lastfm.com.br/music/Alcione/Fruto+E+Raiz>

Contracapa: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-525714717-cd-alcione-fruto-e-raiz-raro-e-lacrado-frete-incluso-_JM

AMELINHA. Frevo Mulher. 1979.

<http://www.forroemvinil.com/amelinha-frevo-mulher/>

CÁSSIA ELLER. O marginal. 1992.

<http://rollingstone.uol.com.br/galeria/caixa-eller-ipor-guilherme-bryani/>

CLARA NUNES. A deusa dos orixás. 1984.

http://parasemprediscografias.blogspot.com.br/2011_12_01_archive.html

ELBA RAMALHO. Popular Brasileira. 1989.

<http://www.elbaramalho.com.br/discografia/popular-brasileira/>

ELZA SOARES. Negra Elza. 1980.

<http://www.elbaramalho.com.br/discografia/popular-brasileira/>

FAFÁ DE BELÉM. Tamba-tajá. 1975.

<http://fafadebelem.com.br/>

MARINA LIMA. Fullgás. 1984

<http://marinalima.com.br/musicas/fullgas/>

RITA RIBEIRO. Tecnomacumba. 2006.

<http://musicamaranhense.blogspot.com.br/2010/03/rita-ribeiro-tecnomacumba.html>

SANDRA DE SÁ. ÁfricaNatividade. 2010.

<http://dsconcerto.wordpress.com/2010/09/10/musica-preta-brasileira/>