

UNIVERSIDADE FEEVALE

CARINE LUÍSA KLEIN

Mestranda em Processos e Manifestações Culturais

REPRESENTAÇÃO DA MULHER BRASILEIRA EM MÚSICAS DA JOVEM
GUARDA: AFIRMAÇÃO OU RUPTURA DO PADRÃO SOCIAL?

Prof.^a Dr.^a JURACY IGNEZ ASSMANN SARAIVA

Orientadora

Prof. Dr. ERNANI MÜGGE

Co-orientador

Novo Hamburgo

2021

CARINE LUÍSA KLEIN

REPRESENTAÇÃO DA MULHER BRASILEIRA EM MÚSICAS DA JOVEM
GUARDA: AFIRMAÇÃO OU RUPTURA DO PADRÃO SOCIAL?

Dissertação de Mestrado, apresentada ao
Programa de Pós-graduação em
Processos e Manifestações Culturais, da
Universidade Feevale.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Juracy Ignez
Assmann Saraiva

Co-orientação: Prof. Dr. Ernani Mügge

Novo Hamburgo

2021

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Klein, Carine Luísa.

Representação da mulher brasileira em músicas da Jovem Guarda : afirmação ou ruptura do padrão social? / Carine Luísa Klein. – 2021.

115 f.; il. color.; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) – Universidade Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2021.

Inclui bibliografia.

“Prof.^a Dr.^a Juracy Ignez Assmann Saraiva Orientadora ; Prof. Dr. Ernani Mügge Co-orientador”.

1. Cultura. 2. Representação. 3. Música. 4. Jovem Guarda. 5. Mulher brasileira. I. Título.

CDU 396(81)

Bibliotecária responsável: Bruna Heller – CRB 10/2348

CARINE LUÍSA KLEIN

**REPRESENTAÇÃO DA MULHER BRASILEIRA EM MÚSICAS DA JOVEM
GUARDA: AFIRMAÇÃO OU RUPTURA DO PADRÃO SOCIAL?**

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Processos e Manifestações Culturais, da Universidade Feevale.

Componentes da banca de qualificação:

Prof.^a Dr.^a Juracy Ignez Assmann Saraiva (orientadora)
Universidade Feevale

Prof.^a Dr.^a Cristina Rolim Wolffenbüttel
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS

Prof. Dr. Daniel Conte
Universidade Feevale

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe, Angela, e ao meu pai, Eusébio, por me mostrarem a importância de estudar e me incentivarem a novas conquistas.

Ao meu irmão, Cristian, e à minha cunhada, Débora, por estarem perto.

Aos meus afilhados, Sarah e Bernardo, por trazerem leveza e amor em meio aos desafios acadêmicos.

À Magli por acreditar em mim, muitas vezes, antes de eu mesma acreditar. Sempre perto me incentivando e compartilhando.

Ao Fausto e à Vanessa por me ouvirem e me ajudarem nos (vários) momentos de dificuldade.

Agradeço aos demais amigos próximos que torcem e vibram comigo.

A todos os professores, porém com destaque aos meus orientadores e avaliadores, pela ajuda na construção desta pesquisa.

Gratidão.

*“Se alguém ‘é’ mulher,
isso certamente não é tudo
que esse alguém é”
Judith Butler*

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo identificar a imagem da mulher brasileira que está representada em canções da Jovem Guarda, interpretadas por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, e estabelecer a relação dessa representação com a cultura da sociedade brasileira da década de 1960. A Jovem Guarda foi um importante movimento desse período que, para além de criar um gênero musical, também influenciou comportamentos. Para proceder à análise, primeiro, são apresentados os conceitos de cultura, de representação e de identidade. Nessa etapa, autores como Lúcia Santaella, Alfredo Bosi, Clifford Geertz, Stuart Hall, Patrick Charaudeau, Kathryn Woodward, Tomaz Tadeu da Silva, Zygmunt Bauman e José Luiz Fiorin são utilizados. Posteriormente, é referida uma breve história da música brasileira e apresentado o movimento da Jovem Guarda, além do contexto histórico-político nacional. Autores como Bóris Fausto, Manu Pinheiro, Luciana Salles Worms e Wellington Borges da Costa, José Miguel Wisnik, Bruno Kiefer, Nelson Motta, Ruy Castro, José Ramos Tinhorão, entre outros, são balizadores desta parte do estudo. Para alcançar o objetivo, a metodologia utilizada é bibliográfica e documental, e sua perspectiva é indutiva, já que interpreta as canções objeto de análise deste estudo. Como resultado, constata-se que a sociedade brasileira exigia um comportamento para a mulher, que está expresso nas canções analisadas nesta dissertação, mas que as canções também representam mulheres que rompem com os paradigmas sociais. Consequentemente, a dissertação renova a percepção sobre o movimento da Jovem Guarda, que se mostra ambivalente no que se refere à representação do feminino, ora reproduzindo os padrões aceitos como legítimos na década de 1960, ora subvertendo-os e instituindo a imagem de uma mulher rebelde e inconformada.

Palavras-chave: Cultura. Representação. Música. Jovem Guarda. Mulher brasileira.

ABSTRACT

The present dissertation aims to identify the image of the Brazilian woman who is represented in songs by Jovem Guarda, performed by Roberto Carlos, Erasmo Carlos and Wanderléa, and to establish the relationship of this representation with the culture of the Brazilian society of the 1960s. Jovem Guarda was an important movement of that period that, in addition to creating a musical genre, also influenced behavior. To proceed with the analysis, first, the concepts of culture, representation and identity are presented. In this stage, authors such as Lúcia Santaella, Alfredo Bosi, Clifford Geertz, Stuart Hall, Patrick Charaudeau, Kathryn Woodward, Tomaz Tadeu da Silva, Zygmunt Bauman and José Luiz Fiorin are used. Subsequently, a brief history of Brazilian music is mentioned and the Jovem Guarda movement is presented, in addition to the national historical-political context. Authors such as Bóris Fausto, Manu Pinheiro, Luciana Salles Worms and Wellington Borges da Costa, José Miguel Wisnik, Bruno Kiefer, Nelson Motta, Ruy Castro, José Ramos Tinhorão, among others, are guiding factors in this part of the study. To achieve the objective, the methodology used is bibliographic and documentary, and its perspective is inductive, since it interprets the songs that are the object of analysis in this study. As a result, it shows that Brazilian society demanded a certain behavior for women, which is expressed in the songs analyzed in this dissertation, but that the songs also represent women who break with social paradigms. Consequently, the dissertation renews the perception of the Jovem Guarda movement, which is ambivalent with regard to the representation of the feminine, sometimes reproducing the standards accepted as legitimate in the 1960s, sometimes subverting them and instituting the image of a woman rebellious and nonconformist.

Key-words: Culture. Representation. Music. Jovem Guarda. Brazilian woman.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Elis Regina e Jair Rodrigues durante <i>O Fino da Bossa</i>	37
Figura 2 – Programa Jovem Guarda.....	38
Figura 3 – Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos.....	39
Figura 4 – Visual da Jovem Guarda.....	45
Figura 5 – Roberto Carlos e Wanderléa	46
Figura 6 – Roberto Carlos com visual mais roqueiro.....	47
Figura 7 – Programa Jovem Guarda – participação do público.....	49
Figura 8 – Reprodução da capa do álbum de Roberto Carlos.....	54
Figura 9 – Reprodução da capa do álbum de Roberto Carlos.....	57
Figura 10 – Reprodução da capa do álbum de Roberto Carlos	61
Figura 11 – Reprodução da capa do álbum de Erasmo Carlos	64
Figura 12 – Reprodução da capa do álbum da Wanderléa	66
Figura 13 – Reprodução da capa do álbum da Wanderléa	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ENTENDENDO OS CONCEITOS.....	14
1.1 CULTURA	14
1.2 REPRESENTAÇÃO	19
1.3 IDENTIDADE	22
2 CANTANDO NA TV.....	27
2.1 ORIGEM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	27
2.2 EXPANSÃO DA TECNOLOGIA, DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO E DA MÚSICA ..	33
2.3 CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO BRASILEIRO	40
2.4 MOVIMENTO JOVEM GUARDA	44
3 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM MÚSICAS DA JOVEM GUARDA	51
3.1 BASES DA ANÁLISE E DA INTERPRETAÇÃO	51
3.2 ANÁLISE DAS CANÇÕES	53
3.2.1 “Se você pensa”	54
3.2.2 “Namoradinha de um amigo meu”	57
3.2.3 “Quero que vá tudo pro inferno”	60
3.2.4 “Gatinha Manhosa”	63
3.2.5 “Dê o fora”	66
3.2.6 “Vou lhe deixar”	69
3.3 PARADIGMA FEMININO: AFIRMAÇÃO OU RUPTURA?	71
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

A música é uma expressão cultural, fonte de entretenimento e de comunicação. Por meio de composições, é possível manifestar valores, opiniões, ideias e desejos. Neste sentido, apresenta-se este estudo que busca analisar canções brasileiras que se voltam para a representação da mulher no país, na década de 1960. Por sua temática, a dissertação integra a linha de pesquisa Linguagens e Processos Comunicacionais, do Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais, da Universidade FEEVALE.

Para que o estudo se concretize, são analisadas composições produzidas e executadas pela Jovem Guarda, na década supracitada. O movimento iniciou a partir da expansão da comunicação no país, quando os brasileiros passam a ser influenciados pelo rock internacional inglês e a se identificar com grupos musicais e artistas como Os Beatles e Elvis Presley, entre outros. Nessa época, também a música italiana teve grande representatividade, por meio de nomes como Peppino di Capri e Gino Paoli. Paralelamente, em terras brasileiras, os artistas que compunham a Jovem Guarda ganhavam destaque com letras e harmonias inspiradas nas músicas provenientes do estrangeiro.

A presente dissertação tem por objetivo principal discutir a representação da mulher brasileira em canções da Jovem Guarda (1965-1968), durante a década de 1960, correlacionando-a aos conceitos de cultura e aos de concepção do feminino. Para tanto, são realizados o levantamento e a seleção bibliográfica e documental concernente à temática do estudo; também se identificam músicas do período mencionado que tratam da representação do feminino; é feita, ainda, a análise e a interpretação das músicas escolhidas a partir dos conceitos de representação e de identidade. Por fim, este estudo relaciona a imagem do feminino, expresso nas canções com a realidade social e cultural do período de 1950 a 1970.

A pesquisa realizada é de natureza bibliográfica, documental e interpretativa. Ela, inicialmente, atende ao propósito de buscar fundamentação teórica para o trabalho e de identificar o estágio atual do conhecimento referente ao tema. O segundo modelo de investigação utilizado é o documental, uma vez que se realizaram levantamentos de canções que ainda não receberam tratamento analítico e que atendem ao objetivo da pesquisa.

Portanto, o procedimento metodológico seguiu os seguintes passos: localização de fontes teóricas e documentais; registro e análise das informações localizadas; e aplicação dos estudos ao objeto da pesquisa, completando-se a terceira etapa da investigação, isto é, a interpretação de canções sob o ângulo da representação do gênero feminino. Portanto, o caráter da investigação é descritivo, analítico e interpretativo, sendo marcada pelo método indutivo, que é uma forma de reflexão sobre o objeto de análise e de interpretação.

A partir do somatório das características metodologias apresentadas nesta introdução, busca-se definir se a representação da mulher em músicas da Jovem Guarda é uma legitimação ou uma ruptura do paradigma definido para ela no âmbito da sociedade e da cultura brasileira.

Para a concretização do objetivo, a dissertação apresenta, na primeira parte, os conceitos que norteiam o estudo. Autores como Lúcia Santaella, Alfredo Bosi, Clifford Geertz, entre outros, são utilizados para tratar de cultura. O conceito de representação é abordado a partir das teorias de Stuart Hall e Patrick Charaudeau. O último conceito balizador da pesquisa, a identidade, é visualizado a partir dos estudos de Kathryn Woodward, Tomaz Tadeu da Silva Zigmunt Bauman e José Luiz Fiorin.

A segunda parte da dissertação tem como essência a história da música. Essa etapa começa com uma investigação sobre a origem da música popular brasileira e, para isso, são utilizados autores como Vasco Mariz, Rita Cáurio, Bruno Kiefer, Mário de Andrade, Geraldo de Oliveira Suzigan, Hugo Sukman e outros mais. A música brasileira passou a se expandir a partir dos avanços tecnológicos, temática também abordada no segundo capítulo. Nela, os estudos de Alexandre Petillo, José Roberto Zan, Sérgio Cabral, Dominique Wolton, Luciana Salles Worms e Wellington Borges da Costa, Nelson Motta, entre outros, são utilizados para entender como se deu a disseminação da música a partir das inovações comunicacionais.

Uma breve apresentação sobre o contexto histórico-político do Brasil, a partir dos anos 1950, compõe, igualmente, o capítulo 2. Como este estudo busca identificar a imagem da mulher representada em músicas da Jovem Guarda, ou seja, nos anos de 1960, é necessário entender como era a sociedade brasileira da época. Autores como Bóris Fausto, Valquíria Velasco, Manu Pinheiro, Ruy Castro e outros historiadores ajudam a compreender a história nacional, cujo início, visando atender

aos objetivos desta pesquisa, situa-se no começo do Governo Vargas e encerra com o final da ditadura militar.

A segunda etapa da dissertação conclui com uma compreensão sobre o Movimento Jovem Guarda. Nesta, retornam autores como Luciana Salles Worms e Wellington Borges da Costa, Nelson Motta, Ruy Castro e Hugo Sukman, que se unem a José Miguel Wisnik, Elmiro Lopes da Silva, José Ramos Tinhorão e outros. A partir das explanações é viável entender como se deu a emergência da Jovem Guarda e sua importância, principalmente, nos anos de 1965 a 1968.

A Jovem Guarda foi um movimento cultural que englobava a música e outros aspectos, como a moda e o comportamento da juventude, no que se refere à interação social. Os jovens dos anos de 1960 passaram a adotar um modelo de pentear-vestir e de pensar-agir, que era ditado pelos integrantes da Jovem Guarda, cujos principais nomes eram Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Esses lideravam o movimento e eram os apresentadores de um programa, também chamado de *Jovem Guarda*, produzido pela TV Record. A exibição televisiva projetou, igualmente, nomes como Wanderlêa, que se afirmou como artista junto com outros participantes do movimento do rock nacional: Martinha, Jerry Adriani, Wanderley Cardoso, Ronnie Von e grupos como Renato & Seus Blue Caps e Os Incríveis.

O último capítulo busca responder à pergunta problema da pesquisa, ou seja, se a mulher representada em canções da Jovem Guarda corresponde ao perfil da mulher idealizada pela sociedade brasileira dos anos 1960. As bases da análise e da interpretação das canções selecionadas são guiadas pela perspectiva semiolinguística, teoria apresentada por Patrick Charaudeau. Também nesta etapa são utilizados autores como Carla Bassanezi Pinsky, Lana Lage e Maria Beatriz Nader, Erasmo Carlos, Guacira Lopes Louro e Pierre Bourdieu para estabelecer os paradigmas comportamentais femininos, relacionados à época em que o estudo se aplica.

Os anos de 1960 são representativos para as mulheres. No período, ocorria a segunda onda do movimento revolucionário feminista, cujo principal objetivo era a igualdade social e o respeito aos direitos das mulheres, as quais provocavam debates sobre liberdade sexual, maternidade e direitos de reprodução.

No Brasil, por influência europeia, o movimento feminista ganhou força quando seus adeptos perceberam que os problemas das mulheres diziam respeito a toda a sociedade. Durante a década seguinte, houve inúmeras manifestações da

força e da união feminina, inclusive em movimentos políticos, contrários à ditadura. Em todo país, grupos de mulheres se organizavam, fundavam associações e lutavam contra o governo.

Considerando a importância do movimento cultural da Jovem Guarda (e seu marco na história do Brasil), somada às manifestações de empoderamento feminino, busca-se identificar como a mulher foi representada nas canções desse grupo, uma vez que ele expandiu fronteiras, ou seja, ultrapassou a música e passou a ter influência no comportamento da juventude daquele período. Desse modo, o movimento da Jovem Guarda é um estímulo para identificar como as mulheres eram representadas em outras linguagens sociais.

Em decorrência, no contexto deste estudo, supõe-se encontrar representações da figura feminina que podem apresentar contrastes e semelhanças de características entre si e traduzir a aceitação de padrões sociais de comportamento ou contestá-los. Neste sentido, destaca-se a importância de uma reflexão sobre a década de 1960 que, partindo da interpretação da figura feminina nas canções, vincule essa representação a outras manifestações da cultura e às normas em vigor na sociedade.

Já há estudos que analisam a representação da mulher na música e eles são fontes para esta pesquisa. No entanto, mesmo que a temática já tenha sido abordada, aqui ela é interpretada a partir do retrato social da mulher inscrito em canções da Jovem Guarda. Assim, correlacionando esse retrato aos conceitos de cultura e de concepção do feminino, compreendem-se os paradigmas comportamentais definidos para as mulheres nos anos de 1960. Consequentemente, a dissertação contribui com estudos que investigam aspectos da realidade social brasileira e com o desenvolvimento da área da cultura.

1 ENTENDENDO OS CONCEITOS

Neste capítulo são apresentados os conceitos que norteiam a dissertação: cultura, representação e identidade. A partir da abordagem e do entendimento desses conceitos, é possível dar seguimento ao estudo que identifica o perfil da mulher em canções da Jovem Guarda e sua relação com o contexto sociocultural dos anos de 1960.

1.1 CULTURA

Abordar o conceito de cultura é desafiador, tanto por sua complexidade quanto pela variedade de suas definições. Para entendê-lo é preciso, primeiro, compreender que sua definição depende de linhas de pesquisa e de paradigmas conceituais específicos. Com efeito, inúmeros pesquisadores tratam de cultura por vieses distintos, assim retratando sua pluralidade, pois as definições de cultura são numerosas, bem como o são as próprias culturas.

Lúcia Santaella esclarece esse entendimento ao afirmar que “[...] na concepção antropológica, a cultura é, por natureza, plural e relativista, quer dizer, o mundo está dividido em diferentes culturas, cada uma delas valiosa em si mesma [...]” (SANTAELLA, 2003, p. 33).

Reconhecer a pluralidade da cultura é, segundo Alfredo Bosi, essencial. Ele explica que a Antropologia Cultural fazia uma repartição do Brasil em culturas sob o critério racial, identificando uma cultura indígena, uma cultura negra, uma cultura branca e culturas mestiças. O autor complementa que “pode-se passar da raça para nação, e da nação para a classe social (cultura do rico, cultura do pobre, cultura burguesa, cultura operária) [...]” (BOSI, 1992, p. 309), no entanto, é fundamental visualizar essa variedade. Em síntese, Bosi afirma que a cultura brasileira é plural, mas não é caótica.

O antropólogo Antonio Augusto Arantes, também, aborda a multiplicidade de culturas, quando afirma que os vários grupos interpretam e utilizam de formas distintas algo que é comum a eles. Esse comportamento faz com que os agrupamentos humanos se identifiquem e se diferenciem, pois “pertencer a um grupo social implica, basicamente, em compartilhar um modo específico de comportar-se em relação aos outros homens e à natureza” (ARANTES, 2006, p. 26).

Pelo prisma antropológico, a cultura está relacionada ao progresso, à educação e à evolução social. Para os precursores dos estudos antropológicos de cultura, ela é

[...] tudo aquilo que pode ser entendido como uma organização, como uma regulação simbólica da vida social pertencente à cultura [...] Todos esses traços culturais formam um conjunto de modelos diferentes de organização da vida social, de acordo com a sociedade que a etnologia descreve ou mesmo de acordo com os grupos estudados dentro de uma mesma sociedade (SANTAELLA, 2003, p. 37).

Um exemplo de grupo dentro da sociedade brasileira é a Jovem Guarda. Essa composição de artistas representava um modo de ver e pensar a realidade brasileira e influenciava os jovens da década de 1960. Portanto, ter o conhecimento de que a cultura é múltipla contribui para entender o fenômeno da Jovem Guarda e compreender que outros grupos artísticos, voltados para diferentes públicos, instituíam uma imagem diferente do Brasil, no período já referido.

O historiador Alfredo Bosi oferece uma definição sobre os conceitos de *cultura*, *colônia* e *culto*; todas derivam da palavra *colo*, cujo seu participio passado é *cultus* e o participio futuro é *culturus*. Dos conceitos apresentados pelo autor, este é de maior interesse neste estudo, pois está relacionado ao que se vai trabalhar, ao que quer se cultivar. Neste sentido, vê-se que a Jovem Guarda constituiu um processo de culto e de aprendizagem da juventude, pois o movimento se estabeleceu. Cultura supõe uma consciência grupal operosa e operante que desentranha da vida presente para o futuro.

O autor conclui que “cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. A educação é o momento institucional marcado do processo” (BOSI, 1992, p. 16).

Com essa afirmação do autor tem-se a compreensão de que a cultura está ligada às características de um povo, tal como sua identidade. Assim, a Jovem Guarda torna-se um objeto de relevância para analisar quais eram (ou são) as características culturais e identitárias do brasileiro a partir das manifestações desse grupo.

A compreensão da pluralidade cultural, de que o movimento da Jovem Guarda faz parte, também pode ser relacionada aos estudos de Roque de Barros

Laraia. O autor aborda a influência da cultura no comportamento social e como essa produz a diversidade nas sociedades humanas, mesmo diante de sua unidade biológica.

Um dos aspectos do conceito de cultura definido pelo estudioso é que o comportamento do sujeito depende do aprendizado e não da biologia. Para Laraia, meninos e meninas agem diferentemente não em função dos hormônios, mas em decorrência de uma educação diferenciada. Portanto, o comportamento de uma pessoa pode ser atribuído ao seu aprendizado e não à sua natureza biológica.

O mesmo ocorre quando o pesquisador se refere ao aprendizado de uma cultura local. Para ele, o determinismo geográfico pondera que as diferenças do ambiente físico condicionam a diversidade cultural. Entretanto, qualquer pessoa pode aprender uma cultura, independentemente de onde tenha nascido.

Em outras palavras, se transportarmos para o Brasil, logo após o seu nascimento, uma criança sueca e a colocarmos sob os cuidados de uma família sertaneja, ela crescerá como tal e não se diferenciará mentalmente em nada de seus irmãos de criação. Ou ainda, se retirarmos uma criança xinguana de seu meio e a educar como filha de uma família de alta classe média de Ipanema, o mesmo acontecerá: ela terá as mesmas oportunidades de desenvolvimento que os seus novos irmãos (LARAIA, 2001, p. 17-8).

Sob esse prisma, Laraia mostra a complexidade existente quando se fala de cultura, que nasce da interação entre homens e do desenvolvimento da inteligência. A passagem do homem de um estado animal para o estado humano revela a conquista da utilização do cérebro para gerar e reconhecer símbolos, criar linguagem a fim de se comunicar e, deste modo, transmitir ensinamentos para os demais indivíduos de sua espécie.

Isso tudo demonstra que a Cultura é influenciada pelos homens que são influenciados por ela, sendo, portanto, um processo complexo e contínuo de transformação. Para Laraia, isso pode ser entendido como dinamismo cultural, pois o sistema cultural está em constante mudança e entender essa dinâmica é fundamental para evitar choques de gerações e preconceitos dentro de um mesmo sistema ou fora dele. Por fim, conclui o autor

que é fundamental para a humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema. Este é o único procedimento que

prepara o homem para enfrentar serenamente este constante e admirável mundo novo do porvir (LARAIA, 2001, p. 101).

As exposições da Laraia possibilitam entender que, no período da Jovem Guarda, homens e mulheres repetiam comportamentos que eram ditados pelos membros do grupo musical. Assim, de um modo geral, pode-se dizer que os homens se portavam como conquistadores e rebeldes e as mulheres, como donzelas submissas, ou seja, o comportamento sofria influência do meio em que esses jovens estavam inseridos¹.

Compreender que a cultura está em constante mudança, permite identificar as diferenças entre a década de 1960, período de estudo desta dissertação, e os anos atuais, isto é, o final da segunda década do século XXI.

A cultura manifestada por meio da linguagem é uma das abordagens dos estudos de Arantes (2006), que, corrobora com o posicionamento de Clifford Geertz, que firma que a cultura é constituída de sistemas de símbolos que articulam significados.

Geertz define símbolos como qualquer ato, objeto, acontecimento ou relação que represente um significado. Portanto, compreender o homem e sua cultura é interpretar, conforme o próprio autor, uma teia de significados, um sistema de símbolos com que os indivíduos interagem na construção de sua identidade. Segundo Geertz,

o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 2008, p. 04).

O autor indica que é preciso entender os comportamentos sociais para compreender as características culturais de um determinado grupo. Para elucidar, ele utiliza um exemplo de Gilbert Ryle, que apresenta dois garotos que piscam o olho direito. O movimento praticado pelos meninos é o mesmo, no entanto, um o faz por ser um tique nervoso e o outro por estar em uma conspiração com um amigo. Assim, embora seja o mesmo gesto, há muita diferença entre um tique nervoso e uma piscadela. Essa, não sendo um tique nervoso, é uma forma de se comunicar, “é

¹ No decorrer deste estudo, os comportamentos definidos por gênero são mais profundamente explicados.

tudo que há a respeito: uma partícula de comportamento, um sinal de cultura e – *voilà!* – um gesto” (GEERTZ, 2008, p. 05).

O exemplo trazido pelo autor, ainda, acrescenta um terceiro menino à cena. O novo integrante, também, pisca o olho direito. Contudo, o gesto dele não é nem um tique nervoso nem uma conspiração, é uma imitação. Diante da situação descrita, Geertz apresenta o conceito de “descrição superficial”, que é a ação praticada individualmente pelo menino, e a “descrição densa”, que é a intenção da ação praticada individualmente pelo menino; ou seja, uma está ligada à ação, enquanto a outra está relacionada à intenção.

Portanto, para Geertz, entender cultura exige a compreensão das intenções das ações praticadas pelas pessoas. O exemplo, citado acima, mostra a multiplicidade de estruturas complexas, que, por vezes, se sobrepõem e se interligam, assim correspondendo à definição de cultura em teia, firmada pelo autor.

Segundo Clifford Geertz, é possível afirmar que “a cultura é pública porque o significado o é” (GEERTZ, 2008, p. 09). Logo, um gesto sempre tem um significado cultural. É preciso, primeiro, saber o que a ação representa para, depois, executá-la. Assim, o gesto passa a ser representativo na cultura e da ação de quem o praticou.

As interpretações sobre cultura são questionadas pelas sociedades modernas, pois as transformações sociais marcam o desenvolvimento humano, conforme José Luiz dos Santos. Os diferentes modos de organizar a vida social, de apropriação dos recursos naturais e da adaptação deles para uso humano, a forma de conceber a realidade e expressá-la, também, definem o desenvolvimento humano.

Por isso, ao discutirmos sobre cultura temos sempre em mente a humanidade em toda a sua riqueza e multiplicidade de formas de existência. São complexas as realidades dos agrupamentos humanos e as características que os unem e diferenciam, e a cultura as expressa (SANTOS, 1987, p. 07).

Para o autor, cultura também diz respeito à humanidade como um todo, como um grupo único, e, ao mesmo tempo, ela está ligada a cada povo, nação, sociedade e grupos humanos, a partir de uma visão específica.

No conceito de cultura existem as realidades culturais internas, que são os grupos de pessoas que vivem sob características peculiares, segundo Santos. É importante considerar essa diversidade cultural interna, pois é fundamental para a

compreensão da cultura local como um todo, “mesmo porque essa diversidade não é só feita de ideias; ela está também relacionada com as maneiras de atuar na vida social, é um elemento que faz parte das relações sociais do país” (SANTOS, 1987, p. 16). Sendo assim, cada composição cultural interna contribui para a formação da cultura local mais ampla; ou seja, a soma das pequenas manifestações compõe o entendimento maior de cultura.

Santos ainda explica que há duas concepções básicas de cultura. A primeira remete aos aspectos da realidade social; e a segunda refere-se ao conhecimento, às ideias e às crenças de um povo. Para finalizar, o autor conclui que cultura é uma construção histórica, uma dimensão do processo social, da vida de uma sociedade.

Os conceitos amplos e genéricos de cultura defendidos pelos teóricos supracitados vão ao encontro da opinião apresentada por Santaella, sobre a pluralidade de ideias e entendimentos sobre o tema.

Contudo, toda essa variedade de definições de cultura não visa confundir quem busca entender o processo cultural, deseja – justamente – apresentar as variações e as inúmeras formas de interpretação. Entender cultura exige saber quão ampla ela é. É preciso localizar sentidos básicos dentro dos conceitos e visualizar seu desenvolvimento.

Com isso, se percebe que cultura é a representação social, expressa em comportamento, hábitos, etc. e é, também, a permanência da discussão sobre ela. E isso pode ser entendido quando aplicado à compreensão do movimento da Jovem Guarda. O grupo de artistas influenciou comportamentos e hábitos da juventude da época, e ainda mantém sua importância como uma manifestação cultural do Brasil.

1.2 REPRESENTAÇÃO

O conceito de representação tornou-se importante para os estudos sobre cultura, porque a representação liga, à cultura, os sentidos manifestados na linguagem, conforme explica Stuart Hall. Essa conexão é considerada a partir de três diferentes abordagens ou teorias: a reflexiva, a intencional e a construtivista.

A primeira teoria considera que a linguagem representa a realidade, ou seja, as representações por ela constituídas são reflexo ou imitação do real; ou seja, “[...] o sentido é pensado como repousando no objeto, pessoa, ideia ou evento no mundo real, e a linguagem funciona como um espelho, para *refletir* o sentido verdadeiro

como ele já existe no mundo” (HALL, 2016, p.47, grifo do autor). Já o foco da segunda teoria, a intencional, (HALL, 2016, p. 48) está no interlocutor e na intenção de sua mensagem, pois “as palavras significam o que o autor pretende que signifiquem”.

Segundo Hall, a perspectiva construtivista tem sido mais relevante para os estudos culturais, graças à contribuição da perspectiva *semiótica*, radicada nas ideias de Ferdinand de Saussure, e da abordagem *discursiva*, associada a Michel Foucault.

É preciso entender essas abordagens para compreender o que é representação. Ela é o resultado do uso da linguagem, de signos que significam objetos, ideias e valores. Sendo assim, representação é a produção de sentido pela linguagem, associada ao simbolismo do que ela visa representar.

Para exemplificar, quando uma pessoa pensa em um objeto, é possível reconhecê-lo porque os processos de pensamento decodificam a percepção visual dele, tendo como base o entendimento prévio pessoal sobre o objeto pensado. No entanto, quando alguém diz o “nome” do objeto pensado, o conceito ganha uma nova forma de representação. A palavra indica ou representa o conceito estruturado na mente, e é por meio da palavra que uma pessoa pode entender o objeto pensado por outro indivíduo.

De acordo com Hall,

é assim, portanto, que você dá sentido às coisas por meio da linguagem. É assim que você “toma sentido” das pessoas, dos objetos e acontecimentos, e é desta maneira que você é capaz de expressar um pensamento complexo sobre coisas para outras pessoas, ou de se comunicar a respeito delas pela linguagem de modo que outros seres humanos são capazes de entender (HALL, 2016, p. 34).

Segundo Hall, a representação mental, somada à representação da palavra resulta em dois sistemas de representação. O primeiro relaciona toda ordem de objetos, sujeitos e acontecimentos a um conjunto de conceitos individuais, ou representações mentais. A capacidade humana de se comunicar ocorre porque as pessoas compartilham praticamente os mesmos mapas conceituais; ou seja, todos dão sentido ou interpretam o mundo de forma bastante semelhante. Isso, de acordo com o autor, faz com que se pertença a uma “mesma cultura”, pois todos têm um

entendimento semelhante. Caso os mapas conceituais fossem totalmente diferentes entre as pessoas, haveria interpretações distintas, e a comunicação não seria possível.

Isto é, de fato, o que significa pertencer “à mesma cultura”. Uma vez que nós julgamos o mundo de maneira relativamente similar, podemos construir uma cultura de sentidos compartilhada, então, criar um mundo social que habitamos juntos (HALL, 2016, p.36).

O fato de as pessoas compartilharem mapas conceituais e interpretações semelhantes é o que permite a comunicação entre os sujeitos. Contudo, isso não é o suficiente. É necessário, também, que haja a capacidade de representar e de trocar sentidos e conceitos. Essa troca só existe quando se tem acesso a uma linguagem comum. Esse é o segundo sistema de representação.

Os mapas conceituais precisam ser traduzidos de forma comum por meio da linguagem. Assim, as pessoas relacionam conceitos e ideias com palavras escritas, sons pronunciados e/ou imagens visuais, que são entendidos como signos. É a conexão entre esses três elementos – coisas, conceitos e signos – que conceitua representação, conforme Stuart Hall.

Esse mundo social pode estar expresso em músicas, o que torna viável analisar a forma de representação da mulher da sociedade brasileira por meio da dessa manifestação cultural e correlacionar a imagem nela representada com o paradigma que, supostamente, define a mulher “real”.

A representação, também, pode ser compreendida a partir dos estudos de Patrick Charaudeau, que observa que as representações estabelecem uma relação com o real;

as representações, ao construírem uma organização do real através de imagens mentais transpostas em discurso ou em outras manifestações comportamentais dos indivíduos que vivem em sociedade, estão incluídas no real, ou mesmo dadas como se fossem o próprio real (CHARAUDEAU, 2018, p. 47).

Identificar a mulher representada em músicas da Jovem Guarda pode revelar o quão esse perfil está relacionado com a mulher da sociedade brasileira, a partir das imagens mentais do próprio brasileiro.

Em suma, para Charaudeau, “as representações apontam para um desejo social, produzem normas e revelam sistemas de valores” (CHARAUDEAU, 2018, p. 47). Logo, esse conceito contribui para que essa dissertação alcance seu objetivo.

A partir do entendimento de representação, apresentado pelos autores supracitados, é possível identificar a representação da mulher em canções da Jovem Guarda. A proposta é correlacionar essa personagem da música com as brasileiras da sociedade da década de 1960, período em que o movimento artístico estourou. Entretanto, também, é fundamental abordar e compreender o que é identidade.

1.3 IDENTIDADE

O conceito de identidade, aqui, passa a ser compreendido, em um primeiro momento, por meio da autora Kathryn Woodward.

Para compreender o que faz da identidade um conceito tão central, precisamos examinar as preocupações contemporâneas com questões de identidade em diferentes níveis. Na arena global, por exemplo, existem preocupações com as identidades nacionais e com as identidades étnicas; em um contexto mais “local”, existem preocupações com a identidade pessoal como, por exemplo, com as relações pessoais e com a política sexual (WOODWARD, 2014, p. 16).

A explanação da autora mostra que a identidade pode ser interpretada em diferentes esferas. No âmbito global, Woodward revela que o campo da identidade tem sido marcado por uma variedade de mudanças, que podem resultar em crise de identidade, que é quando se questiona as afirmações relativas à identidade.

Entende-se, portanto, que a identidade é relacional, pois, para existir uma definição, ela depende de algo fora dela, ou seja, o que a identidade não é a faz ser o que é. “A identidade é, assim, marcada pela diferença” (WOODWARD, 2014, p. 09).

Outro exemplo da diferença e da identidade está na associação entre a identidade da pessoa e as coisas que ela usa. No caso, as coisas são um significante importante e retratam essa dualidade (identidade-diferença).

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. A identidade e a diferença estão, pois,

em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes (SILVA, 2014, p. 81).

Tomaz Tadeu da Silva, aqui, acentua a conexão da identidade com o poder. Ao afirmar e assumir uma característica, o sujeito passa a pertencer a um determinado grupo. Consequentemente, essa mesma ação, coloca-o em oposição a outros grupos, e essa diferença, também, expressa uma relação com o poder, como apontou o autor.

Os itens materiais, também, estão vinculados à identidade. Quando um grupo é conhecido como inimigo, por exemplo, ele sofre exclusão social e tem desvantagens materiais. Essas formas de expressões visuais proporcionam o sentido, as práticas e as relações sociais, em cujo âmbito se define quem é excluído e quem é incluído, como explica Woodward. E esse comportamento é cultural, logo, a identidade está relacionada à cultura de uma sociedade.

Um exemplo de grupo social que manifesta sua identidade por meio da imagem e da conduta – e do poder, como apresentou Silva – é a Jovem Guarda, movimento que surgiu a partir da necessidade da juventude dos anos 1960 de se identificar com algo. Muitos não se reconheciam nas músicas apresentadas pela Bossa Nova e MPB, por exemplo, e buscavam novas referências. As canções internacionais inspiraram um grupo de jovens que criaram o iê-iê-iê, um novo estilo de música no Brasil, com a qual mostravam a diferença de sua visão de mundo em relação às canções existentes.

A Jovem Guarda expandiu seus limites para além das composições e se tornou um movimento maior que a música. O conceito de identidade permite que se compreendam as outras manifestações do grupo juvenil, como o modo de vestir e de se comportar. Tanto as vestimentas quanto a conduta eram características da Jovem Guarda, o que diferenciava esse grupo de outros.

Neste estudo, as teorias de Zygmunt Bauman, também, são utilizadas para definir o conceito de identidade. A partir das explicações de Woodward e Silva, entende-se que identidade estabelece relações de semelhanças e diferenças entre os indivíduos, manifestando um posicionamento e uma afirmação de poder.

Para Bauman, a identidade vem do desejo ambíguo de segurança. Por um lado, o sujeito almeja uma vasta experiência, flutuando entre os espaços sociais, ao

mesmo tempo, em que, por outra perspectiva, busca uma posição fixa dentre uma infinidade de possibilidades. Contudo, é preciso encontrar um meio de pertencer sem ser inflexível, pois “em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, ‘estar fixo’ – ser ‘identificado’ de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais malvisto” (BAUMAN, 2005, s/p).

Bauman compara a identidade com rochas e afirma que são diferentes, pois, na identidade, não há solidez. Logo, elas podem ser moldadas a partir das decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso. “As ‘identidades’ flutuam no ar” (BAUMAN, 2005, s/p), como afirma o teórico.

Em consonância com a afirmação do filósofo, Hall traz a ideia de que “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2004, p. 12).

Olhando pela perspectiva de mutabilidade, Lidiane Pereira Coelho e Diana Pereira Coelho de Mesquita defendem que “[...] a(s) identidade(s) é marcada pela inconstância, que é uma construção. Tudo que é construído é passível de mudanças, alterações, inclusões” (COELHO, MESQUITA, 2013, p. 29). Ou seja

[...] a construção da identidade ou das identidades se dá ao longo da vida do indivíduo, uma vez que ela passa por processos de identificação continuamente. Ao se deparar com as identidades que “flutuam” à sua frente, ele se identifica com alguma(s) naquele momento. Entretanto, em outro recorte de tempo ou espaço, pode passar a não se identificar mais com aquela(s) identidade(s) e a identificar-se com outra(s) [...]” (COELHO, MESQUITA, 2013, p. 30).

As identidades nacionais correlacionam-se com os traços que constituem a identidade regional ou nacional. Zygmunt Bauman afirma que a identidade nacional é uma construção do Estado, no qual não se reconhecem competidores, muito menos opositores, entretanto, sob o ângulo da autoridade, o objetivo é definir “[...] o direito monopolista de traçar a fronteira entre ‘nós’ e ‘eles’” (BAUMAN, 2005, s/p). José Luiz Fiorin reafirma a ideia, declarando que a identidade nacional é uma criação moderna, cuja construção iniciou no século XVIII e se desenvolveu no século XIX.

O Brasil foi uma das primeiras experiências bem sucedidas da criação de uma nação fora da Europa, conforme Fiorin. Por aqui, “o trabalho de construção da

nacionalidade começa, então, com a nacionalização do monarca. Pedro I é mostrado como alguém que renuncia a Portugal e assume a nacionalidade brasileira” (FIORIN, 2009, p. 117).

A nação é vista como uma comunidade de destino, acima das classes, acima das regiões, acima das raças. “Para isso, é preciso adquirir uma consciência de unidade, a identidade, e, ao mesmo tempo, é necessário ter consciência da diferença em relação aos outros, a alteridade” (FIORIN, 2009, p. 117). Para Fiorin, no caso do Brasil, o outro da identidade brasileira é Portugal.

Anne-Marie Thiesse apud Fiorin explica que

uma nação deve apresentar um conjunto de elementos simbólicos e materiais: uma história, que estabelece uma continuidade com os ancestrais mais antigos; uma série de heróis, modelos das virtudes nacionais; uma língua; monumentos culturais; um folclore; lugares importantes e uma paisagem típica; representações oficiais, como hino, bandeira, escudo; identificações pitorescas, como costumes, especialidades culinárias, animais e árvores-símbolo (THIESSE, 1999, p. 14 apud FIORIN, 2009, p. 116-7)

Os elementos citados pela autora caracterizam uma nação. O Brasil, por exemplo, preenche tais requisitos e, portanto, constitui uma identidade nacional, cujas características são conhecidas e uma referência para os cidadãos, tanto brasileiros quanto estrangeiros.

Um dos modos de fazer a identificação da identidade nacional é por meio da música. Conforme Marcelo Garson Braule Pinto estudá-la – e mais especificamente estudar o *rock and roll* – permite compreender como um ritmo se estabelece como signo de distinção geracional. Isso porque “ao consumir música, os indivíduos partilham visões de mundo e se engajam em rituais e práticas que dão forma a seus laços sociais, o que é uma forma de se distinguir de tantos outros grupos que os cercam” (PINTO, 2015, p. 14).

A Jovem Guarda, movimento que se constitui a partir da necessidade da juventude brasileira dos anos de 1960 de se autoafirmar, é um exemplo de grupo social que manifesta seus vínculos identitários por meio da imagem e da conduta, como já abordado anteriormente.

Os conceitos apresentados por Bauman, Fiorin, Woodward, Silva e outros autores são importantes para compreender as questões de identidade relacionadas à Jovem Guarda. Esses autores falam sobre a diferença e sobre como traços

caracterizadores são capazes de identificar grupos, concepção que fica evidente quando se olha para os jovens que se associavam à Jovem Guarda: eles assumiam uma mesma característica visual, marcada por escolhas do vestuário, penteados, adereços e gestos, que eram repetidos por aqueles que se identificavam com o movimento, afirmando uma identidade cultural.

Os pressupostos, até aqui estabelecidos, apontam para a necessidade de investigar o processo de institucionalização do Movimento Jovem Guarda, que se interliga à história da música e de sua disseminação no Brasil, a partir dos avanços tecnológicos. Essas questões, abordadas no capítulo seguinte, constituem o fundamento das análises subsequentes, que enfocam a representação do feminino em canções da Jovem Guarda.

2 CANTANDO NA TV

O presente capítulo é dedicado à música popular brasileira, aos avanços tecnológicos que permitiram sua disseminação, ao contexto histórico que contribuiu para a emergência do Movimento Jovem Guarda e à exposição das origens desse movimento. Inicialmente aborda-se o modo como os brasileiros tiveram acesso à música popular e, sobretudo, a expansão dos meios de comunicação, dentre os quais a televisão; a seguir, é feita uma contextualização histórica para entender o cenário político e social do Brasil nas décadas de 1950 e 1960, para, então, relatar o surgimento da Jovem Guarda e sua evidência de 1965-1968.

2.1 ORIGEM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

A música popular brasileira recebeu contribuições da cultura europeia (portugueses, espanhóis e franceses), da cultura africana e da tradição musical ameríndia. Assim, sua diversidade é sustentada por inúmeras influências, tanto a dos habitantes nativos quanto a dos que para cá vieram, pois todos contribuíram para o desenvolvimento local da música (MARIZ, 2004).

Dessa forma, Rita Cáurio ressalta que

tal como sucede em outros aspectos da cultura brasileira, nossa música popular se apoia no tripé clássico índio-português-negro, de quem herdamos todo um instrumental básico e um sistema harmônico, além de cantos, danças e representações, até um ritmo e uma cadência apimentada, de sabor indiscutivelmente nacional (CÁURIO, 1989, p. 11).

A autora destaca que, no Brasil, a música já era um hábito dos indígenas que a utilizavam em atividades de lazer, em celebrações e/ou em rituais religiosos. E, segundo Bruno Kiefer, não se pode falar sobre música brasileira sem fazer breves referências a eles. Contudo, como acrescenta o autor, “as fontes, relativas ao século do descobrimento, são, naturalmente, os relatos de portugueses e estrangeiros que por aqui passaram ou aqui se radicaram” (KIEFER, 1977b, p. 09). Para produzir as canções, os indígenas fabricavam seus instrumentos musicais e elas eram acompanhadas de danças e de canto. Aliás, conforme Magda Dourado Pucci, o modo de cantar dos indígenas, ainda se faz presente na música e no canto popular do Brasil, e isso se verifica em elementos como

a presença da qualidade nasal, característica das línguas indígenas, que se impregnou no português brasileiro, e conseqüentemente influenciou muitos cantares da cultura popular; os recursos de artesanias vocais indígenas espalhados nos contadores de 'causos' e a forma de acalantar crianças que se perpetuou no imaginário de muitas mães brasileiras (PUCCI, 2016, p. 27).

Mário de Andrade contribui com a afirmação de Pucci, ao declarar que a nasalização no canto é comum até os dias atuais, considerando que a raça brasileira é fortemente impregnada de sangue guarani. Entretanto, a música indígena local recebeu influência europeia, sendo a portuguesa a mais vasta de todas, porque “os portugueses fixaram o nosso tonalismo harmônico [...]” (ANDRADE, 1987, p. 174-5) entre outras qualidades, que também podem ser relacionadas com as influências africanas.

A chegada dos portugueses representou um incremento na sonoridade, com a introdução de instrumentos como violão, viola, cavaquinho, tambor e pandeiro, como explica Daniela Diana. Outros instrumentos de harmonia mais sofisticada, como o piano, foram incorporados ao arsenal musical brasileiro, particularmente por influência francesa, durante o século XIX. Já a influência espanhola está presente, principalmente, na dança, como informa Andrade. Todavia, segundo Henrique Cazes, “a presença europeia de uma maneira geral e portuguesa em particular é ao longo dos séculos o principal balizamento dos horizontes musicais brasileiros na área popular” (CAZES, 2005a, p. 10).

Os povos africanos tiveram grande influência na caracterização da música nacional brasileira. Oriundos da África para serem escravizados no Brasil, os negros tiveram papel de destaque na formação da alma e do sentimento brasileiros, e “na música, a maior contribuição dos africanos foi rítmica: imprimiam acentuada lascívia à nossa dança e nela introduziram um caráter dramático ou fetichista” (MARIZ, 2004, p. 25).

A presença do negro na música brasileira, também, é destacada por Mário de Andrade. Conforme o autor, “foi certamente o contacto dele que a nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais” (ANDRADE, 1987, p. 176).

Conseqüentemente, a música popular brasileira nasce dessa mistura de povos composta, sobretudo, por portugueses, africanos, franceses e espanhóis. “e foi na fusão destas que o nosso canto popular tirou sua base técnica tradicional”

(ANDRADE, 1987, p.171). E “na realidade, foi de uma complexa mistura de elementos estranhos que se formou a nossa música popular” (ANDRADE, 1987, p. 178).

Modelos musicais oriundos da cultura europeia e africana contribuíram para a criação do Choro², um dos gêneros característicos do Brasil (FUNDAÇÃO CIDADE DAS ARTES, 2014); aos negros relaciona-se o samba e “há quem acredite que o *lundu*, uma dança de origem africana no Brasil transportada nos navios negreiros vindos de Angola, é o verdadeiro progenitor musical do samba” (TREMURA, 2015, p. 01, grifo do autor). Sobre o lundu, Bruno Kiefer revela que há poucos documentos que esclarecem a pré-história deste estilo, seja como dança ou como canção. O que se sabe é “[...] que o lundu descende diretamente do *batuque* dos negros” (KIEFER, 1977a, p. 31, grifo do autor).³

O samba é a expressão musical mais popular do Brasil, afirmativa que é enfatizada por Carlos Sandroni ao sustentar que “o samba vem sendo, desde a década de 1930, como a expressão musical mais tipicamente brasileira” (SANDRONI 2005, p. 25).

Ao longo do século XX, a música popular brasileira consolidou-se e vinculou-se diretamente ao entretenimento. Nesse período, a música apresenta dois momentos distintos: a primeira metade do século é marcada pelo Teatro de Revista, pelo Choro e pela Bossa Nova; nos últimos 50 anos da centúria, destacam-se a Jovem Guarda, a Tropicália e a MPB.

O Teatro de Revista Brasileiro iniciou em 1859. Assim como o teatro musicado, a Revista também se moldava ao estilo francês, e o ingrediente mais marcante era a paródia, que, conforme dados da Enciclopédia Itaú Cultural, é o recurso que consiste em infamar “[...] um aspecto, fato, personagem, discurso ou atitude proveniente da cultura erudita ou, em outras palavras, da classe dominante”. O Teatro de Revista é também caracterizado como um veículo de difusão de modos e costumes, pois as produções “[...] refletiam as formas de divertimento, a música, a dança, a folia, integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade [...]” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2020).

² O gênero musical é melhor explicado no decorrer deste estudo.

³ O termo “batuque” é aplicado em sentido genérico a todos os ritmos produzidos à base de percussão, como explica Bruno Kiefer.

O primeiro Teatro de Revista apresentado no Brasil estreou no Rio de Janeiro, em 1859. *As surpresas do Senhor José da Piedade* não fez sucesso nas terras cariocas. No entanto, como revela Régis Godoy Rocha, o espetáculo deu início à trajetória do gênero que lançou ao estrelato nomes da magnitude de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Oscarito (1906-1970), Carmen Miranda (1909-1955), Grande Otelo (1915-1993) e Dercy Gonçalves (1907-2008).

Aqui no Brasil, o auge do Teatro de Revista aconteceu nos anos de 1940, no Teatro Recreio, fundado em 1877, no Rio de Janeiro. O Recreio era um dos principais palcos do Teatro de Revista e, desde os anos 1920, era comandado por Manoel Pinto, que foi sucedido por seus filhos. O filho mais novo de Manoel, Walter Pinto, arrendatário do espaço, foi responsável por garantir o sucesso do Teatro de Revista nas décadas de 1940 e 1950, mas teve de abandonar o prédio, que foi demolido, em 1969, para o alargamento de ruas.

Outro gênero que marcou a primeira metade do século XX foi o choro, criado a partir da mistura de elementos das danças de salão europeia e da música popular portuguesa e africana (FUNDAÇÃO CIDADE DAS ARTES, 2014). O choro surgiu no final do século XIX, no Rio de Janeiro, e se destacou nas décadas seguintes. O gênero é caracterizado pelo uso de instrumentos como o violão, o cavaquinho e a flauta, entre outros, que dão um aspecto sentimental, melancólico e choroso à música⁴.

A Bossa Nova, que também marcou o século XX no Brasil, “uniu o samba com uma harmonia mais sofisticada, modernizando e internacionalizando a música popular brasileira” (MÚSICA BRASILIS, 2020). João Gilberto⁵ é o nome mais associado ao gênero, e a trajetória do cantor e violonista se confunde com a história da Bossa Nova. A “batida” do violão e o jeito coloquial de cantar tornam-se características do gênero musical que se tornou símbolo do Brasil no exterior.

Os anos de 1930 dão início à época de ouro da música brasileira cantada, colocando o choro – até então principal estilo musical do país – em segundo plano. De acordo com dados do Instituto Cultural Cravo Albin, esse cenário se mantém pelas décadas seguintes.

⁴ Conforme Henrique Cazes, o “termo” choro faz referência ao modo como os músicos populares “amoleciam” as polcas europeias. “Daí eles seriam chamados de chorões e sua música de choro” (CAZES, 2005b, p. 16)

⁵ João Gilberto Prado Pereira de Oliveira nasceu em Juazeiro, na Bahia, em 1931, e faleceu no Rio de Janeiro, em 2019 (AMADO, 2019).

Geraldo de Oliveira Suzigan afirma que tudo que compõe a música brasileira antes dos anos de 1950 integra, o que ele chama, de a pré-história da música brasileira.

O Brasil, que até as primeiras quatro décadas do século XX trazia em sua música características confusas da música dos séculos anteriores, recheadas de colonialismo, começava dar à luz a uma música diferente, nascida de muitos e vários músicos e poetas que no início do século ficaram marginalizados pela cultura oficial⁶ (SUZIGAN, 1990, p. 20).

A segunda metade do século XX apresenta outros ritmos musicais de influência internacional, que ganham espaço nas transmissões radiofônicas brasileiras e, neste período, o *rock and roll* chega no país. Segundo Marcelo Pinto, o gênero chega ao solo nacional, principalmente, por meio de Elvis Presley e Bill Haley, que exportaram o novo ritmo musical para além dos Estados Unidos.

O autor registra que “Elvis ajudava a naturalizar o comportamento rebelde como traço da condição juvenil” e Bill Halley, ao fornecer a trilha sonora para o filme *Ao balanço das horas (Rock around the clock)*, “[...] contribuiu para a incorporação do novo ritmo à cultura de massas dos Estados Unidos e do resto do mundo” (PINTO, 2015, p. 12).

Em decorrência do influxo da música norte-americana, começava, no Brasil, o movimento musical iê-iê-iê, da Jovem Guarda⁷, cujos nomes mais relevantes foram Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

Nos anos de 1965 e 1966 não se podia prever o futuro do movimento. Na época, ele era visto como algo que destruiria a “música brasileira”, mesmo que cantada em português e por brasileiros, como aponta Hugo Sukman. O autor esclarece que tal entendimento justificava-se, pois a “música jovem” era uma moda alienígena e alienada, enquanto que a “música brasileira” “[...] era a linguagem herdeira do samba, do baião e de outros ritmos nacionais, refinada pela bossa nova e em pleno processo de solidificação” (SUKMAN, 2011, p. 130).

Outro movimento musical dos anos 1960 foi a Tropicália, que atingia outras esferas artísticas, tais como as artes plásticas, o cinema e a poesia. Arnaldo Marques da Cunha afirma que

⁶ Dentre esses poetas estão Custódio Mesquita, Pixinguinha, Ernesto Nazaré, Lupicínio Rodrigues e Noel Rosa (SUZIGAN, 1990, p. 20)

⁷ O Movimento Jovem Guarda é abordado no subcapítulo 2.4 desta dissertação.

o tropicalismo revelou-se transgressivamente inovador ao mesclar aspectos tradicionais da cultura nacional com inovações estéticas ostensivamente importadas, como a “pop art”. Também inovou ao possibilitar um sincretismo entre vários estilos musicais originalmente heterogêneos como o rock, a bossa nova o baião, o samba e o bolero (CUNHA, 1998, s/p).

O professor, ainda, acrescenta que as letras das músicas possuíam um tom poético, fazendo críticas sociais e abordando temas do cotidiano de uma forma inovadora. As canções apresentavam a complexidade do país, eram “[...] uma conjunção do Brasil arcaico e suas tradições, do Brasil moderno e sua cultura de massa e até de um Brasil futurista, com astronautas e discos voadores” (TROPICÁLIA, 2020).

O movimento durou pouco mais de um ano (1967-1968) e acabou reprimido pelo governo militar. O fim é marcado pela prisão dos cantores-compositores Gilberto Gil e Caetano Veloso, líderes do movimento. Outros artistas, também, se destacaram no movimento, como as cantoras Gal Costa e Nara Leão, o cantor-compositor Tom Zé, a banda Mutantes, o maestro Rogério Duprat e os letristas José Carlos Capinam e Torquato Neto (PLENARINHO, 2015).

Na história cultural do Brasil, o tropicalismo tem importância pelo seu mérito artisticamente inovador, que serviu para modernizar a música popular brasileira incorporando e desenvolvendo novos padrões estéticos, como explica Cunha. E, conforme o site Tropicália, mesmo com o término do movimento, o país já estava marcado para sempre pelas descobertas do tropicalismo.

No período dos anos 1960, devido a múltiplas influências, diversos gêneros e estilos foram sendo desenvolvidos e, ocorre, também, o movimento MPB. A Música Popular Brasileira, de acordo com Jefferson Evandro Machado Ramos, surge ainda no período colonial a partir da mistura de vários estilos trazidos da Europa e da África, que se juntavam aos sons já existentes no Brasil. Contudo, os anos de 1960 são considerados um marco para indústria musical nacional. Diana explica que compositores e intérpretes contestavam o regime civil-militar e, a partir dessa fase, a sigla MPB se torna popular e marca um movimento próprio de contestação social e política.

A música brasileira segue se modificando. Nos anos 1980, a chegada do rock misturou-se com o choro, daí resultando em um novo gênero. O Instituto Cultural

Cravo Albin mostra que o rock provocou uma explosão mercadológica no país, sendo uma consequência do movimento iniciado duas décadas antes.

A partir do conhecimento da trajetória da música popular no Brasil, é possível concluir que “[...] a música brasileira é a música que se faz no Brasil, por músicos brasileiros” (SUZIGAN, 1990, p. 56). Ou seja, apesar de óbvia, a afirmação do autor destaca que a música brasileira é aquela produzida pelo povo brasileiro.

O autor ainda acrescenta que a música brasileira traz “[...] no conteúdo e na forma, competência de cantar sonhos, amores, desesperos, dores, críticas e todo um universo que revela o jeito brasileiro de viver [...]” (SUZIGAN, 1990, p. 59).

Entretanto, a Música Popular Brasileira se tornou expressiva porque alcançou um número grande de ouvintes por meio do rádio e, muitos anos depois, de espectadores, por meio da televisão, quando se popularizou. Esses recursos comunicacionais, cuja importância é inegável quando se trata da disseminação da cultura, são abordados no subcapítulo seguinte.

2.2 EXPANSÃO DA TECNOLOGIA, DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO E DA MÚSICA

No século XX, a partir dos anos 1920, “o rádio e a indústria fonográfica abrem um novo caminho na relação social, democratizando em alta velocidade as informações” (SUZIGAN, 1990, p. 15). No Brasil, a primeira transmissão radiofônica ocorreu em sete de setembro de 1922, durante as celebrações do primeiro centenário da Independência, como lembra Alexandre Petillo, que acrescenta “mas esse novo veículo de comunicação ainda precisava de ajustes e o rádio só começou mesmo a se tornar mais popular na década de 1930. Década também tida como a Era de Ouro da música brasileira” (PETILLO, 2013, p. 180).

José Roberto Zan complementa que os avanços tecnológicos transformaram as gravações sonoras, “[...] deixando de ser simplesmente registros precários de sons produzidos por instrumentistas e intérpretes cantores [...]” (ZAN, 2001, p. 105) para se tornar um material resultante do emprego de tecnologia mais sofisticada.

Desta forma, a música adquire uma nova dimensão; ela deixa de ser concebida para salas de concertos e ultrapassa limites geográficos, ganhando o mundo.

Antes disso, como firma Sérgio Cabral, o brasileiro tinha acesso à música por meio do fonógrafo⁸; invenção de Thomas Edison que chegou ao país em 1878. Novos inventos foram sendo feitos até que, em 1896, começou a ser comercializado o gramofone, aparelho que tocava os discos.

O rádio surge nos anos 60 do século XIX. Depois de algumas experiências isoladas, o rádio chega verdadeiramente no Brasil, em setembro de 1922. Contudo, a primeira emissora brasileira, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, foi instalada em abril do ano seguinte.

Mesmo com a instalação de novas emissoras, como a Rádio Educadora Paulista (1923), em São Paulo, e a Rádio Clube do Brasil (1924), no Rio de Janeiro, a música popular ainda não desfrutava desse meio para se tornar mais conhecida. “A programação das emissoras paulistas, na década de 20, não era diferente da oferecida pelas rádios cariocas, dando sempre destaque à música erudita e às conferências sobre temas que iam das noções de higiene à astronomia” (CABRAL, 1996, p. 14-5).

O cenário mudou em 1927, quando a gravadora carioca Odeon introduziu o sistema elétrico de gravação de discos. A tecnologia transformou a música popular brasileira tanto no modo de gravar quanto no de cantar, pois, como lembra Cabral “agora, dispondo de um sistema de som capaz de registrar qualquer tipo de voz, por meio de microfones, amplificadores e agulhas eletromagnéticas de leitura, ninguém precisava berrar mais” (CABRAL, 1996, p. 18-9).

As emissoras de rádio se tornaram o principal meio de divulgação da música popular. José Roberto Zan esclarece que “em poucos anos, as emissoras ampliaram suas instalações, construindo palcos e amplos auditórios para realizar programas musicais e receber o público cada vez mais numeroso. Tudo isso contribuiu para a ampliação do mercado fonográfico [...]” (ZAN, 2001, p. 110) e, de 1945 a 1960, “[...] o rádio brasileiro viveu sua fase de maior prestígio, marcando como nunca sua presença na vida do país” (SEVERIANO, 2005, p. 57).

Nesse período, nos anos de 1950, surgiram algumas novidades importantes que mudaram a forma de divulgação musical. Em 1951, a gravadora carioca Sinter⁹, trouxe para o Brasil o *long-play* que comportava oito faixas musicais. Até então, os

⁸ Máquina que gravava e reproduzia vozes humanas (CABRAL, 1996, p. 07).

⁹ Sinter é a sigla para Sociedade Interamericana de Representações. Em 1955, a gravadora mudou seu nome para Companhia Brasileira de Discos (CABRAL, 1996).

discos disponham de duas faixas musicais. Cinco anos depois, saíram os discos com capacidade de 12 faixas que, nessa época, já estava consagrado pela sigla LP. Os discos comandaram o mercado até o aparecimento do CD.

Outra novidade que revolucionou o mercado da música foi a chegada da televisão no Brasil. A TV Tupi foi inaugurada oficialmente em 18 de setembro de 1950¹⁰. Com seu desenvolvimento, as emissoras de rádio foram se modificando, acabando com os grandes programas e dispensando funcionários¹¹, dentre eles, músicos. Assim, se deu início a uma nova era radiofônica, a partir da adaptação das emissoras,

[...] algumas dedicaram-se a transmitir apenas músicas ao gosto das classes A e B ou músicas acompanhadas de informação. A maioria optou por entregar a quase totalidade dos horários aos disc-jóqueis identificados com o gosto musical das classes de menor poder aquisitivo e que, no Brasil, constituem a maioria esmagadora dos ouvintes (CABRAL, 1996, p. 17).

Cabral, ainda, acrescenta que havia espaço para programas jornalísticos de caráter popular, com preferências para o noticiário policial e eventos esportivos, sobretudo futebol.

A história da comunicação, incluindo outros meios além da televisão, e partindo, portanto, do telefone, tem apenas um século de existência, como lembra Dominique Wolton. Embora 100 anos pareçam muito tempo para a representatividade tecnológica e comunicacional, o período ainda é curto. Segundo o autor, o que dá a impressão de longevidade é a forma como os meios de comunicação foram introduzidos na sociedade, “[...] tão violentas, levadas em um ritmo tão rápido [...]” (WOLTON, 2003, p. 29).

O surgimento da TV fez com que a população recebesse, por meio de um aparelho eletrônico, além das vozes, as imagens. A televisão é um veículo de comunicação que mobiliza dois sentidos humanos ao mesmo tempo: a audição e a visão. Por meio da visão, o homem estabelece a maior parte das relações com o mundo, conforme Sebastião Squirra. Flávio Porcello complementa tal entendimento, afirmando que a televisão “usa a linguagem visual do cinema, com a narrativa oral do rádio e o texto da imprensa” (PORCELLO, 2008, p. 50).

¹⁰ A primeira transmissão televisiva no país foi realizada pela TV Tupi de São Paulo, às 22h.

¹¹ Para manter a qualidade da programação e competir com as concorrentes, as emissoras de rádio contratavam com exclusividade cantores, orquestras, pequenos conjuntos, radiatores, produtores, escritores, humoristas etc. (CABRAL, 1996, p. 17).

Essa junção objetiva alcançar todos os públicos, todos os meios sociais e culturais, conforme explica Wolton. O pesquisador acredita que o sistema comunicacional está sempre em processo de atualização e adaptação aos interesses da sociedade. Com isso, expõe que “[...] a televisão fascina, pois ela ajuda milhões de indivíduos a viver, a se distrair e compreender o mundo” (WOLTON, 2003, p. 61).

A TV tem como característica o fato de representar e construir a realidade, que reflete e interfere na expressão e na opinião da sociedade, sendo um instrumento importante e de valor para a população. Beatriz Becker revela que a TV é capaz de influenciar e mudar a maneira como a sociedade tem sido governada e, inclusive, a forma de o país pensar.

A transmissão de imagem transforma o aparelho televisor em um portador de informação e de entretenimento para os telespectadores. A TV “permite ao telespectador testemunhar um fato como se estivesse presente no local” (REZENDE, 2000, p. 73).

A presença da música na televisão foi ganhando espaço em programas específicos e nos festivais. Em 1965, a TV Excelsior realizou o I Festival de Música Popular Brasileira¹². De acordo com o Instituto Cultural Cravo Albin, durante a primeira metade da década de 1960 foi quando se estabeleceu a maior parte das relações entre os festivais da canção, a música popular brasileira e as redes de televisão.

Em 1966 ocorreu uma significativa expansão dos festivais no Brasil. A chegada da Record ao mercado também mudou a relação dos artistas com a TV. “A rede de televisão comandada por Paulinho Machado de Carvalho passava a investir pesado no segmento da música popular, contratando os grandes nomes e as revelações que surgiram no meio, além de criar uma série de programas que marcaram época [...]” (INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN, 2004a, p. 12).

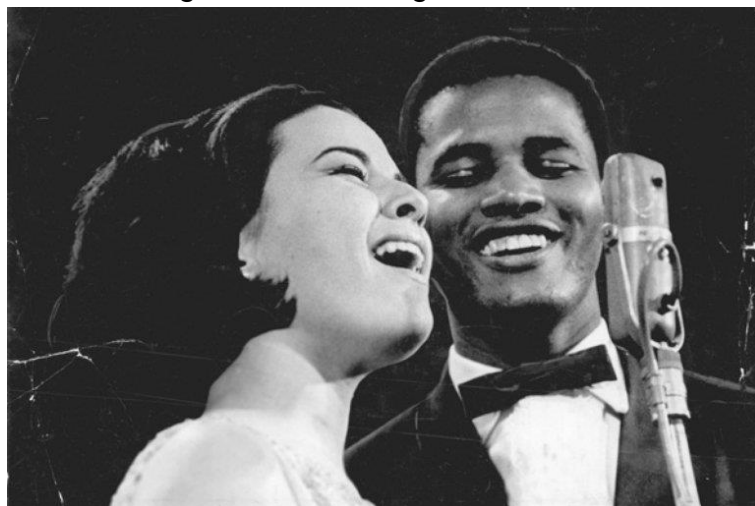
O primeiro programa a surgir foi *O Fino da Bossa*¹³, transmitido pela TV Record. Luciana Salles Worms e Wellington Borges da Costa lembram que o programa apresentava “[...] melodias cada vez menos jazzísticas e letras cada vez

¹² Apesar de ter ocorrido um evento similar patrocinado pela Rede Record em 1960, no Guarujá, é o festival organizado pela Excelsior que aparece na história da música popular como o seu primeiro grande marco (INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN, 2004a, p. 11).

¹³ O programa, transmitido de 1965 a 1967, era apresentado pelos cantores Jair Rodrigues e Elis Regina.

mais ‘de protesto’, o programa abrigava a música ‘genuinamente’ brasileira, unindo Bossa Nova e *samba tradicional* contra um inimigo comum: as guitarras elétricas” (WORMS, COSTA, 2002, p. 89, grifos dos autores).

Figura 1 – Elis Regina e Jair Rodrigues durante *O Fino da Bossa*



Fonte: Last.fm¹⁴.

Outro programa, também, da TV Record, era o *Jovem Guarda*, que era um concorrente ao *O Fino da Bossa*. O novo programa foi idealizado por uma agência de publicidade e, conforme Nelson Motta, a equipe de profissionais

[...] acompanhava atenta e entusiasmadamente a revolução dos Beatles e do rock na Inglaterra e nos Estados Unidos, a vertiginosa transformação no comportamento dos jovens e sua crescente influência na sociedade e mercado consumidor. E achavam que Roberto Carlos tinha carisma e potência para se tornar um superstar e que a hora era boa para dar aos jovens brasileiros a sua própria música, sua moda, sua dança e seus Beatles. O seu programa de televisão (MOTTA, 2000, p. 94).

¹⁴ Disponível em:

<<https://www.last.fm/pt/music/Elis+Regina/+images/c4f2302daa8b4073a7b4ddb36eec56c7>>. Acesso em: 25 Fev. 2021.

Figura 2 – Programa Jovem Guarda



Fonte: Décio¹⁵.

A ideia era de que o programa *Jovem Guarda* fosse apresentado por um trio de artistas; depois de algumas reuniões, definiu-se que Roberto Carlos comandaria o programa ao lado de Erasmo Carlos e de Wanderléa. O programa era apresentado às 17 horas de domingo e tinha espaço para o *rock and roll* brasileiro, que já vinha se desenvolvendo desde o início da Bossa Nova, como afirmam Worms e Costa.

Com a televisão, os requebrados de Elvis Presley e os cabelos compridos dos Beatles ganharam versão brasileira. *Yeah-yeah-yeah! Virou iê-iê-iê!* As odiadas guitarras, símbolo da alienação, acompanharam vozes que cantavam meras versões do inglês ou inocentes letras que, surdas para o que aconteciam no país, preferiam que tudo fosse para o inferno¹⁶ (WORMS, COSTA, 2002, p. 90, grifos dos autores).

¹⁵ DÉCIO. **Sabedoria&Cia – É uma brasa, mora! 21 Curiosidades sobre a Jovem Guarda.**

Publicado em: 03 Maio 2018. Disponível em: <<https://www.sabedoriaecia.com.br/cultura-pop/e-uma-brasa-mora-21-curiosidades-sobre-a-jovem-guarda/>>. Acesso em: 28 Fev. 2021.

¹⁶ A canção *Quero que vá tudo pro inferno*, de Roberto e Erasmo Carlos, era entendida pelos jovens engajados como um hino dos alienados (WORMS, COSTA, 2002, p. 90).

Figura 3 – Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos



Fonte: VASCONSELLOS, FêCris¹⁷.

De um modo geral, conforme José Roberto Zan, os músicos desse estilo eram de origem interiorana e suburbana e estavam distantes da politização do ambiente universitário. O sociólogo ainda acrescenta que “o repertório desse segmento era caracterizado por roques e baladas com letras ingênuas, românticas e, às vezes, com elementos de humor e rebeldia adolescente” (ZAN, 2001, p. 114).

A briga entre a música brasileira e a música jovem, ou seja, entre *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda* se transformou em uma verdadeira guerra musical, segundo Motta. Em 1968, o programa das tardes de domingo na Record começava a perder audiência; aliás, isso já vinha sendo registrado desde o final do ano anterior.

Foi em janeiro de 1968, que Roberto Carlos deixou o programa *Jovem Guarda*, que passou a ser comandado somente por Erasmo Carlos e Wanderléa. Os dois mantiveram o programa até junho daquele ano, quando foi encerrado, assim como o movimento todo. No entanto, Jairo Severiano explica que o término não foi resultado da saída de Roberto do programa e sim de um esgotamento da fórmula de se fazer o iê-iê-iê. Não havia mais novidade no que se tratava deste subgênero inspirado no rock dos Beatles.

Mesmo com o término, os artistas Roberto e Erasmo foram os únicos a manter uma carreira em alta. Severiano destaca que isso se deu devido à boa receptividade do público ao novo Roberto Carlos, cantor e compositor romântico, e a

¹⁷VASCONSELLOS, FêCris. **Programa “Jovem Guarda” que definiu a juventude no Brasil, faz 50 anos neste sábado**. Publicado em: 21 Ago. 2015. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/08/programa-jovem-guarda-que-definiu-a-juventude-no-brasil-faz-50-anos-neste-sabado-4830065.html>. Acesso em: 28 Fev. 2021.

Erasmus Carlos, com o estilo mais roqueiro da dupla. Eles precisaram se adaptar ao novo mercado musical. Roberto, por exemplo, se tornou um dos maiores cantores românticos do Brasil, conforme Fernando Bumbeers.

Mesmo com o encerramento das transmissões do programa *Jovem Guarda*, o movimento juvenil permaneceu na sociedade brasileira. As características dessa mobilização social são apresentadas em seguida. Todavia, antes é preciso entender o que acontecia no cenário político do Brasil para que o movimento da Jovem Guarda fosse considerado “alienado”.

2.3 CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO BRASILEIRO

O foco sobre a história política do Brasil, aqui nesta pesquisa, inicia com o Governo Getúlio Vargas, que assumiu a presidência pelo voto popular em 1950¹⁸, mas não concluiu o mandato, pois cometeu suicídio em 1954.

A posse de Getúlio ocorreu em 31 de janeiro de 1951 e, segundo Bóris Fausto, Vargas “[...] iniciou seu governo tentando desempenhar, nas condições de um regime democrático, um papel que já desempenhara: o de árbitro das diferentes forças sociais” (FAUSTO, 2006, p.406).

O historiador conta que Getúlio buscou atrair a UDN¹⁹, partido que tentara impugnar sem êxito a eleição, e escolheu um ministério bastante conservador, com ampla predominância de figuras do PSD²⁰. Em 1953, Getúlio Vargas nomeou João Goulart, mais conhecido como Jango, para o Ministério do Trabalho.

Fausto explica que Jango se tornou uma figura odiosa para a UDN, pois era visto como o defensor de uma “República sindicalista” e como a personificação do peronismo no Brasil. Em 1954, Getúlio voltou a reformular o ministério, substituindo Jango por Hugo de Araújo Faria, um nome sem expressão na política nacional.

A UDN era o grupo que se destacava dentre os opositores do Governo Vargas, principalmente na figura de Carlos Lacerda, jornalista e político de grande

¹⁸ Getúlio Vargas já havia comandado o Brasil por 15 anos (1930-1945), como chefe de governo provisório, presidente eleito pelo voto indireto e ditador (FAUSTO, 2006).

¹⁹ União Democrática Nacional (UDN) teve início na época do Estado Novo (1937-1945), contribuindo efetivamente para o fim desse regime. A atuação do movimento, também se destaca no governo Getúlio Vargas (1950-1954) por fazer uma contundente oposição (PROUBEL, 2020).

²⁰ Partido Social Democrático (1945-1965), fundado em 17 de julho de 1945 pelos interventores nomeados por Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945) (FGV, 2009).

influência. Conforme Valquiria Velasco, o posicionamento de Lacerda nos jornais buscava desestabilizar o governo com uma intensa ação.

A campanha de oposição ganhou força a partir de um evento conhecido como “Atentado da Rua Tonelero”, contra o jornalista. No ataque, Lacerda sofreu um ferimento e sua segurança foi morta. Carlos Lacerda responsabilizou publicamente Getúlio Vargas pelo ocorrido. Para alguns historiadores, como Velasco tal atentado, datado de 05 de agosto de 1954, contribuiu para o suicídio cometido pelo então Presidente da República.

O movimento oposicionista se intensificou e iniciou uma forte pressão para que Getúlio renunciasse ao cargo. Velasco explica que, em 24 de agosto de 1954, após anunciar ao vice-presidente Café Filho que renunciaria, Getúlio dá outro rumo à História, cometendo suicídio, nos aposentos do Palácio do Catete. Segundo Fausto, o ato exprimia desespero pessoal e um profundo significado político.

Getúlio ficaria na memória da massa trabalhadora como o “homem que ouvira a voz dos ‘humildes’ e fora responsável pela implantação da legislação trabalhista” (FAUSTO, 2006, p. 418). Com a morte de Getúlio, o vice-presidente Café Filho assumiu a presidência do Brasil.

Em 1955, Juscelino Kubitschek foi eleito presidente do país, tendo João Goulart como vice. Sobre o novo governo nacional, Fausto diz que

em comparação com o governo Vargas e os meses que se seguiram ao suicídio do presidente, os anos JK podem ser considerados de estabilidade política. Mais do que isso, foram anos de otimismo, embalados por altos índices de crescimento econômico, pelo sonho realizado da construção de Brasília. Os ‘cinquenta anos em cinco’ da propaganda oficial repercutiam em amplas camadas da população (FAUSTO, 2006, p. 422).

JK ficou no comando do país de janeiro de 1956 a janeiro de 1961. Os anos de 1960, no Brasil, foram de movimentação política. Voltaire Schilling lembra que de 1961 a 1964, havia dois blocos políticos com concepções antagônicas sobre o futuro do país. Um lado era composto por aqueles que detinham o poder e defendiam a nação do capitalismo internacional. Do outro lado, estavam os oposicionistas²¹, que

²¹ O grupo era composto por “empresários, proprietários de terra, a Igreja Católica, a maior parte das Forças Armadas, da grande imprensa, dos históricos partidos não populistas e das classes médias” (SHILLING, 2013, p. 79).

buscavam “[...] salvar o país das garras do comunismo apátrida, materialista e ateu [...]” (SCHILLING, 2013, p. 79).

Em 1961, o presidente Jânio Quadros, que sucedeu Juscelino, renunciou ao cargo de forma repentina. A posse do vice, João Goulart, foi marcada por jogos e articulações políticas, pois “os militares não aceitavam a ideia de ter Jango como presidente” (PINHEIRO, 2010, p. 18). Entretanto, foi durante esta gestão que começaram a ser criados os Centros Populares de Culturas (CPCs), onde, de acordo com Manu Pinheiro, “[...] os estudantes universitários, intelectuais e aqueles jovens mais engajados na situação socioeconômica e política do país se reuniram para realizar debates, produzir peças teatrais e, como não poderia deixar de ser, compor músicas” (PINHEIRO, 2010, p. 20).

A produção cultural brasileira já era enaltecida na década de 1950, especialmente durante o governo de Juscelino Kubitschek. O período em que JK presidiu o país foi de grande produção cultural, nas artes, no esporte e, também, na música (PINHEIRO, 2010). A autora conta que foi durante esse mandato que a Bossa Nova começou a tomar conta da música popular brasileira. De acordo com Ruy Castro, em 1959, aconteceram os primeiros shows oficiais da Bossa Nova. No entanto, nos anos anteriores, João Gilberto, principal nome do gênero, já apresentava suas canções nos eventos cariocas.

Em 1958, por exemplo, o músico acompanhou com seu violão duas canções²² do LP “Canção do amor demais”, da cantora Elizeth Cardoso, que viria a ser reconhecido futuramente como o disco que inaugurou a Bossa Nova, conforme Castro. As composições apresentadas no álbum eram de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Castro afirma que com o sucesso dessa e de outras produções, os três (Tom, Vinícius e João Gilberto) são reconhecidos com os inventores da Bossa Nova.

Na década seguinte, mesmo com o cenário artístico-cultural em desenvolvimento, Pinheiro lembra que o clima político era bem conturbado, pois João Goulart tentava governar o país diante uma população que se dividia política e ideologicamente. Então, em 1964, iniciou-se o processo revolucionário que tiraria Jango do poder, por meio de um movimento idealizado pelo General Olympio Mourão Filho e pelo comandante Carlos Luiz Guedes.

²² João Gilberto gravou as canções “Chega de saudade” e “Outra vez”.

Durante o período da ditadura, os meios de comunicação e as manifestações artísticas foram duramente reprimidos pela censura. Alexandre Petillo afirma que “para se fazer arte no Brasil com liberdade de pensamento, era preciso sofrer um pouco mais que o normal” (PETILLO, 2013, p. 185). Manu Pinheiro ressalta a importância da música durante o regime civil-militar, principalmente de 1964 a 1974. A autora firma que

a MPB representou, durante aquele período, um dos maiores e mais fortes instrumentos de reflexão, comunicação e formação de opinião. Numa época que a imprensa estava sujeita à censura prévia, o povo brasileiro sentiu a necessidade de buscar novas formas de expressar e registrar o que sentia (PINHEIRO, 2010, p. 10).

A Jovem Guarda, no entanto, é apontada como um grupo alienado diante das questões político-sociais do país, porque os músicos não utilizavam as canções como ferramenta para se manifestar. O iê-iê-iê era uma alternativa aos movimentos políticos, pois, conforme Worms e Costa, “declaradamente descompromissado com os rumos políticos do país, esse estilo oferecia uma alternativa àqueles que preferiam carrões e ‘Festa de arromba’ às passeatas e demais manifestações estudantis” (WORMS, COSTA, 2002, p. 90).

A música do grupo não tinha conotação política, “[...] foi pouco censurada pelo regime, justamente pelo conteúdo da música ser mais leve: ‘broto’, velocidade, carros, amor”, como destaca Fernando Bumbeers.

No ano de 1968, foi realizado o último festival da canção, pois, conforme relato do Instituto Cultural Cravo Albin “[...] o fechamento do regime civil-militar e a decretação do AI-5²³, as pressões sobre artistas, jurados e organizadores só aumentariam nos anos seguintes” (INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN, 2004a, p. 19). Todavia, o Instituto destaca que “os festivais da canção foram, sem dúvida, o palco ora lúdico, ora político de um país que vivia um dos períodos mais duros da sua história” (INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN, 2004a, p. 31).

Os anos de 1964 a 1969 são os de maior rigidez. O regime civil-militar utilizou os Atos Institucionais²⁴ (AI) para impor decisões que visavam garantir a permanência dos militares no poder, como explica Michelle Viviane Godinho Corrêa. Manu

²³ Por 11 anos, o AI-5 estabeleceu forte censura aos meios de comunicação no Brasil, além de ter reprimido e torturado estudantes, intelectuais e religiosos (ESPINOSA, 2018).

²⁴ Em 1964, as AI-1, 2, 3 e 4 foram emitidas sob a presidência de Castelo Branco. Em 1968, ocorreu o decreto da AI-5, já na presidência de Costa e Silva.

Pinheiro complementa que “tais decretos era baixados pelo governo sob o pretexto de conter a ameaça comunista que ainda, segundo os militares, assombrava o país” (PINHERO, 2010, p. 29-0).

Foram duas décadas de ditadura civil militar no Brasil, cujo período é marcado por três fases: 1) legalização do regime autoritário; 2) recrudescimento da repressão e da violência estatal contra os opositores do regime; e 3) a reabertura política, com a Lei da Anistia²⁵, e o movimento pelas eleições diretas para presidente. (INSTITUTO VLADIMIR HERZOG, 2020).

Entretanto, a movimentação política ocorrida no período não impediu que a música e todas as formas de artes pudessem se desenvolver, mesmo em um cenário de conflito e repressão. As manifestações artísticas se tornaram ferramentas de debate e de expressão da cultura nacional.

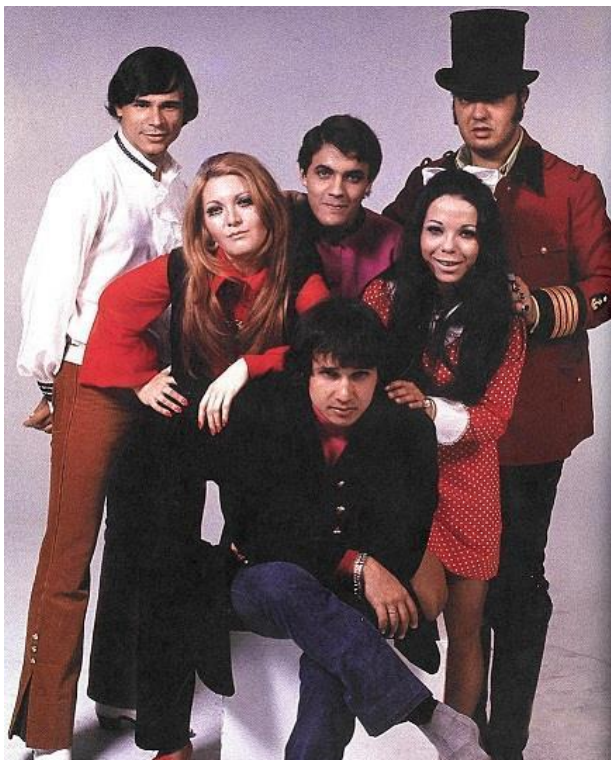
2.4 MOVIMENTO JOVEM GUARDA

A música está relacionada a códigos sociais, conforme José Miguel Wisnik. O autor explica que canções são resultado da interação de três funções: descritiva, nacionalista e cívica, e essa convergência se produz no quadro da vida cultural.

Esse entendimento é exemplificado pelo grupo da Jovem Guarda. Isso porque, os jovens músicos, também, se relacionavam com a população brasileira por outras esferas, como estilo visual e comportamental, ou seja, outros códigos, como apontado por Wisnik.

²⁵ A Lei de Anistia (1979) permitiu o retorno de todos os acusados de crimes políticos no período do regime civil-militar (BEZERRA, 2019).

Figura 4 – Visual da Jovem Guarda



Fonte: Jovem Guarda – Roberto Carlos²⁶

O programa de TV *Jovem Guarda*, como apresentado anteriormente, era um fenômeno de massas, pois “[...] as ‘jovens tardes de domingo’ ditaram os costumes de toda uma geração infanto-juvenil” (WORMS, COSTA, 2002, p. 90). Roberto Carlos, já conhecido como “Rei da Juventude”, juntamente com Erasmo Carlos, o “Tremendão”, e Wanderléa, a “Ternurinha”, apresentavam um desfile de atrações do iê-iê-iê. “Roupas, cabelos, e, principalmente, gírias davam o tom do programa” (WORMS, COSTA, 2002, p. 90), como destacam Worms e Costa.

Elmiro Lopes da Silva refere que a influência britânica, mormente a dos The Beatles, contribuiu para que a *Jovem Guarda* se definisse como uma nova linguagem musical e comportamental da juventude do Brasil.

Daí a formação de conjuntos cujos integrantes, empolgados com a “atitude” de um Elvis Presley ou de um Little Richard, passaram a “imitar” John/Paul/George/Ringo – adotando os figurinos, a guitarra/baixo/bateria na formação dos seus grupos, os compassos musicais e até o corte de cabelo (SILVA, 2007, p. 51).

²⁶ Jovem Guarda – Roberto Carlos. Disponível em:

<<https://br.pinterest.com/pin/568579521697659318/?d=t&mt=signup>>. Acesso em: 28 Fev. 2021.

Figura 5 – Roberto Carlos e Wanderléa



Fonte: O Fuxico²⁷.

Nelson Motta complementa que “os cabelos crespos alisados em tentativas heroicas de imitar as franjinhas dos Beatles e vestidos com imitações de seus terninhos justos e gravatinhas finas, com os pés apertados em suas botinhas [...]” (MOTTA, 2000, p. 95) compunham o visual dos artistas-apresentadores do programa de TV. Entretanto, esse visual mudou completamente e em pouco tempo;

os terninhos Beatles de quatro botões foram substituídos pelas calças boca-de-sino coloridas, pelos paletós de veludo, pelas camisas de babados, pelos chapéus; as garotas passaram a usar minissaias e calças Saint Tropez de cintura baixa que mostravam as barriguinhas, as mãos foram se enchendo de anéis, os cabelos crescendo (MOTTA, 2000, p. 100).

A moda parecia sintonizar os jovens com o que havia de mais moderno, sendo representantes de um movimento que difundia o rock em todo o mundo. “Os contornos físicos seriam largamente explorados em minissaias, decotes e blusas

²⁷ O Fuxico. **Roberto Carlos relembra tempo da Jovem Guarda e posta foto com Wanderléa.** Publicado em: 04 Nov. 2014. Disponível em: <<https://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/roberto-carlos-relembra-tempos-da-jovem-guarda-e-posta-foto-com-wanderlea/2014/11/04-220221.html>>. Acesso em: 28 Fev. 2021.

abertas de tons chamativos e estampas pouco usuais, que se completavam com longas cabeleiras e demais acessórios” (PINTO, 2015, p. 118).

Esses elementos consolidaram a repercussão da Jovem Guarda, que promoviam a “[...] circulação de produtos criados à sua imagem, como vestuário (botas, calças e jaquetas), brinquedos e adornos de uso pessoal, como óculos, anéis e pulseiras. Tudo usado e associado aos artistas” (SILVA, 2007, p. 53).

Figura 6 – Roberto Carlos com visual mais roqueiro



Fonte: Roberto Carlos²⁸.

Ruy Castro acrescenta que a Jovem Guarda

congregava a turma de jovens roqueiros que Carlos Imperial²⁹ vinha adubando havia anos no Rio, sem muito sucesso. Nas mãos agora de um esperto empresário de São Paulo, Marcos Lázaro, e com Roberto Carlos [...] eles estavam prontos para a virada. Esta aconteceu com “Quero que vá tudo pro inferno” em 1966 e, a partir daí, bastou que eles deixassem o cabelo crescer e aplicassem os alisadores (CASTRO, 2016, p. 402).

²⁸ Roberto Carlos. Disponível em: <https://www.wikiwand.com/pt/Roberto_Carlos>. Acesso em: 28 Fev. 2021.

²⁹ Carlos Imperial foi produtor musical, entre outras funções, e responsável por revelar nomes como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Elis Regina, Wilson Simonal, Tim Maia, Paulo Silvino, entre outros artistas brasileiros (Stefanel, 2016)

A Jovem Guarda se transformou de um programa de TV em um fenômeno sociológico e comercial, como apresenta Hugo Sukman, sendo posteriormente empurrada pela nostalgia da juventude perdida, passando a um movimento musical. Da época da Jovem Guarda (1965-1968) pouca produção musical sobreviveu, “[...] mas sua influência foi marcante, sobretudo com a dignificação de uma música antes considerada popularesca e brega [...]” (SUKMAN, 2011, p. 128).

Worms e Costa relatam que a Jovem Guarda existia em um cenário bipolarizado entre os adeptos da guitarra e seus algozes, onde ainda havia espaço para aqueles que não se incomodavam em incorporar a guitarra à música brasileira, desde que os instrumentos estivessem a serviço da cultura brasileira. A proposta era inspirada na antropofagia cultural de Oswald de Andrade, que, em reação aos ataques que o movimento modernista sofreu no início do século, pregava não haver problemas em se absorver influências estrangeiras (WORMS, COSTA, 2002, p. 91).

José Ramos Tinhorão explica que há duas formas de influência que geram a criação de um novo gênero de música popular:

a imposição do modelo de cima para baixo, de fora para dentro, através da massificação do som pelos meios de comunicação, e a aceitação natural do gênero estrangeiro pela semelhança das características culturais dos dois povos envolvidos no processo (TINHORÃO, 2013, p. 309).

A Jovem Guarda, pode-se dizer, fora criada para agradar a juventude brasileira, pois o visual e as canções recebiam influências estrangeiras que já agradavam o público. As canções dos artistas da Jovem Guarda apresentavam uma nova onda musical da era do instrumento eletroeletrônico, “[...] estimulado pelo sucesso comercial do iê-iê-iê de Roberto Carlos entre os jovens de 18 anos, e do som dos Beatles entre a juventude universitária [...]” (TINHORÃO, 2013, p. 297).

Figura 7 – Programa Jovem Guarda – participação do público



Fonte: Revista Época³⁰.

Além dos Beatles, Elvis Presley, Rolling Stones e Chuck Berry foram os principais influenciadores da Jovem Guarda, conforme Fernando Bumbeers. Por aqui, o grupo popularizou o uso das guitarras na música brasileira e foi através da Jovem Guarda, que o rock chegou ao país. Roberto Carlos, em 1964, estourou um sucesso nacional com “É proibido fumar” e com o divertido rock “Um leão está solto nas ruas”, de acordo com Nelson Motta.

O autor, ainda, destaca que Roberto e Erasmo Carlos lançaram uma série de *hits* jovens e agressivos como “Eu sou terrível” e “Não presto mais eu te amo”; além de “Namoradinho de um amigo meu”, cuja autoria é assinada exclusivamente por Roberto. O primeiro trabalho de Erasmo gravado por Roberto foi a versão de “Splish Splash³¹”, em 1963, segundo Jairo Severiano.

Além de Roberto, Erasmo Carlos e Wanderléa, outros artistas também se destacaram na Jovem Guarda, tais como Ronnie Von, que poderia ser uma alternativa a Roberto. Assim, a Record promoveu a imagem do cantor como “Pequeno Príncipe” e ele passou a ter seu próprio programa nas tardes de sábado. Ronnie Von “tinha longos cabelos lisos em corte de pajem, olhos verdes e belos dentes: era um rapaz bonito e suave, que também cantava” (MOTTA, 2000, p. 103).

³⁰ Revista Época. Publicado em 2014. Disponível em:

<<http://revistaepoca.globo.com/Quem/0,6993,EQG847217-2157,00.html>>. Acesso em: 28 Fev. 2021.

³¹ Música de Bobby Darin e Jean Muray.

Nos anos 1980, a Jovem Guarda (mesmo oficialmente encerrada, o movimento persiste) criou um novo formato, isso porque “[...] a abertura política está ajudando e o afrouxamento da censura permite letras cada vez mais agressivas, que expressam melhor o ânimo atual e a eterna ânsia de liberdade e irreverência da juventude” (MOTTA, 2000, p. 359). Segundo o autor, o Rock Brasil ficou mais agressivo, pesado, alegre, dançante e melodioso, mostrando que o rock é o ritmo do movimento, que também se impunha à sociedade brasileira.

A música, sobretudo na década de 1960, foi muito representativa para a história cultural brasileira. Artistas utilizavam as canções para se manifestar politicamente sobre o país ou, ainda, para ficar alienados à situação, como era o caso da Jovem Guarda, como mencionado anteriormente.

Assim como as correntes musicais, representadas pelos grupos – Jovem Guarda, Tropicália e MPB – os gêneros musicais também foram instrumentos de caracterização do espírito nacional, tais como o Teatro de Revista, o Choro e a Bossa Nova. A afirmação permite concluir que a música é parte da história do Brasil, e, de acordo com Manu Pinheiro, “a música é comunicação. Portanto, deve ser levada em consideração a partir do momento em que se estuda uma sociedade, uma época” (PINHEIRO, 2010, p. 09).

Logo, sabendo da importância da música para a identidade do povo brasileiro, busca-se saber de que forma ela está representada nessa manifestação cultural. Para tanto, a pesquisa objetiva identificar as significações inerentes à representação da mulher brasileira em canções da Jovem Guarda e visa responder à seguinte interrogação: a imagem da mulher que é construída nas canções afirma ou rompe com os paradigmas sociais definidos para o gênero feminino dos anos de 1960 no Brasil? A resposta da questão pode ser conferida no capítulo seguinte.

3 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM MÚSICAS DA JOVEM GUARDA

Este capítulo concentra o cerne da pesquisa. Aqui procede-se a uma síntese dos temas musicais da Jovem Guarda, que justificam a opção pela representação do feminino nas canções, e realiza-se a análise, em seis composições, do perfil feminino aí registrado. Para findar o capítulo, busca-se responder ao mote desta dissertação, ou seja, se a representação da mulher é uma afirmação ou uma ruptura dos paradigmas definidos para a mulher brasileira dos anos de 1960. A análise sustenta-se nos estudos de Patrick Charaudeau, que trata das dimensões dos fenômenos da linguagem, a partir de uma perspectiva semiolinguística.

3.1 BASES DA ANÁLISE E DA INTERPRETAÇÃO

Patrick Charaudeau explica que o ato de linguagem é composto por uma expectativa múltipla, possibilitando apreender o ponto de vista dos atores envolvidos nesse ato, que é dialógico. O teórico parte do princípio que o ato comunicacional tem uma dupla dimensão, visto que a linguagem conjuga sentidos explícitos e implícitos.

Sob a primeira dimensão da linguagem, a explícita, é possível dar sentido a uma frase, mesmo se ela estiver fora de contexto. O autor exemplifica com “Fecha a porta”. A ordem é entendida pelos envolvidos na comunicação, mesmo em situações diferentes. Também é viável reconhecer que ela difere de outras ordens, como “Abra a porta” e “Feche a janela”, por exemplo. Charaudeau revela que “todas estas frases são alternativas à primeira e se originam de operações de comutação que estabelecem relações de oposição (paradigmas), e de combinação (sintagmas) entre os signos” (CHARAUDEAU, 2012, p. 24).

Na segunda dimensão do ato de linguagem, a implícita, é necessário levar em conta “[...] as circunstâncias de produção, mais especificamente no que concerne à intencionalidade do sujeito falante” (CHARAUDEAU, 2012, p. 25). Fazendo uso da mesma frase anterior, “Fecha a porta”, nesta dimensão implícita, é presumível interpretar que o sujeito comunica algo além das palavras, como que “está com frio”, ou que “quer confiar-lhe um segredo”, ou que “os barulhos do corredor estão incomodando”, e, por isso, pede que a porta seja fechada.

Esses são exemplos apresentados pelo autor, que destaca a possibilidade da existência de tantas outras interpretações.

Portanto, Charaudeau conclui que a dimensão explícita decorre da atividade estrutural da linguagem e traduz a simbolização referencial; já a dimensão implícita resulta da atividade serial, que é a Significação. A interação das duas dimensões estabelece uma relação de conflito, que permite verificar o que está semanticamente em questão para a compreensão total do enunciado.

Ainda, balizados pelos exemplos do próprio autor, no caso de o enunciador ter pedido para que a porta seja fechada, pois está com frio, a compreensão da frase é de que a porta é um meio de impedir a passagem do frio; na segunda hipótese, de que o enunciador precisa confiar um segredo, fechar a porta significa que o som da fala ficará restrito ao ambiente. E na última alternativa apresentada, fechar a porta, bloqueia os sons externos, que estão incomodando.

Assim, a compreensão, em cada um dos exemplos mencionados, é diferente. Portanto, é o ato de linguagem, em sua totalidade discursiva, que constitui a significação, a cada momento, de forma específica, de acordo com Charaudeau. Essa teoria é utilizada no decorrer deste estudo para sustentar a interpretação das canções, considerando que, para Charaudeau, interpretar é o resultado das duas dimensões do ato de linguagem, somadas à relação dos protagonistas entre si e da relação dos mesmos com as circunstâncias de discurso que os reúnem. Nesse sentido, assume-se, aqui, a função de interpretante, sem deixar de considerar o comunicador que emitiu a mensagem, tampouco seu provável destinador, buscando apreender, na imagem do enunciador, o perfil da mulher representado nas canções selecionadas.

Portanto, este estudo analisa canções da Jovem Guarda, a fim de identificar a representação da mulher brasileira e se esse perfil afirma ou refuta os ideais comportamentais femininos à época do lançamento das canções.

Para isso, foram selecionadas seis composições, sendo três interpretadas por Roberto Carlos, uma por Erasmo Carlos e duas por Wanderléa. Os títulos foram escolhidos porque tratam da temática deste estudo e porque fizeram grande sucesso junto ao público, permitindo pressupor uma adesão ao ponto de vista ideológico neles expresso.

3.2 ANÁLISE DAS CANÇÕES

As canções escolhidas como objeto de análise deste estudo são as seguintes: “Se você pensa”, “Namoradinha de um amigo meu” e “Quero que vá tudo pro inferno”, de Roberto Carlos; “Gatinha manhosa”, de Erasmo Carlos; “Dê o Fora” e “Vou lhe deixar”, de Wanderléa.

A Jovem Guarda foi um movimento que reuniu 134 artistas, dentre bandas, grupos vocais, duplas, mini guarda, cantoras, cantores e instrumentistas, segundo seu *site* oficial. Apesar da variedade artística, a semelhança que unia os compositores e cantores era a ideologia do grupo.

Conforme apresentado no subitem 2.3 desta dissertação, as questões político-sociais do Brasil dos anos de 1960 não eram uma preocupação das manifestações de quem integrava a Jovem Guarda. O grupo era, justamente, uma alternativa aos grupos de protesto da época.

A Jovem Guarda concentrava as temáticas de suas canções em festas, carrões e amores. Em sua maioria, as centenas de letras retratam os romances, as declarações e as desilusões amorosas da juventude que a constituía. Nessas canções, é nítida a definição dos perfis masculinos e femininos, pois “[...] de um lado, temos uma representação do masculino, marcada pela ideia do ‘bom rapaz’”, e do sentido contrário a esse posicionamento “[...] está a representação do feminino, em conformidade com aquela ideia da ‘delicadeza’ juvenil, do ser desejado e amável” (SILVA, 2007, p. 52-3)

O amor é a temática mais recorrente nas canções da Jovem Guarda e, sendo produzidas por compositores do gênero masculino, nelas se salienta a representação da mulher. Esses dois aspectos definiram a escolha das canções como objeto de análise deste estudo.

As composições escolhidas apresentam a mulher como centro do foco discursivo. Em algumas, ela é quem comunica a mensagem, atuando como sujeito enunciador e, em outras, é o sujeito destinatário a quem a mensagem se dirige. Diante desta alternância, é possível traçar um perfil da mulher representada nas canções e correlacioná-la com o sujeito feminino dos anos de 1960 no Brasil, para, assim, responder à questão cerne da dissertação.

As canções selecionadas fizeram grande sucesso na época em que foram lançadas e nos anos seguintes e, além disso, foram interpretadas pelos principais

nomes do movimento da Jovem Guarda, Roberto, Erasmo e Wanderléa, como já mencionado anteriormente.

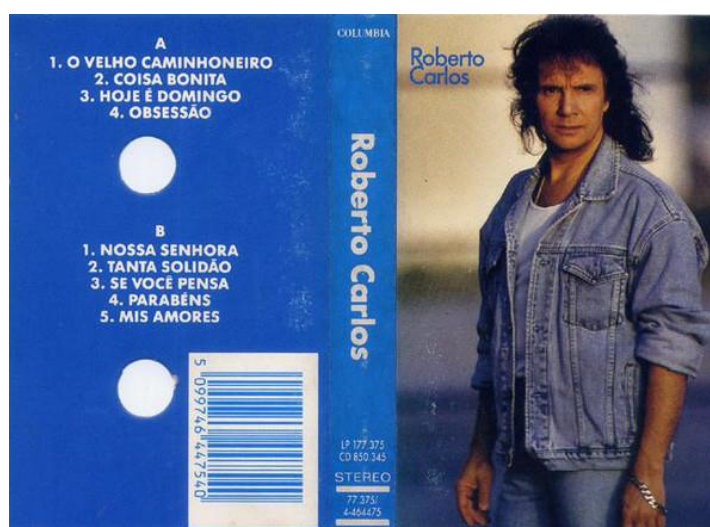
A análise das composições fundamenta-se no entendimento da teoria de Patrick Charaudeau, sintetizada no subitem 3.1. Assim, é possível dar início à busca que visa encontrar o modo de representação da mulher brasileira nas canções supracitadas.

3.2.1 “Se você pensa”

A primeira canção, objeto deste estudo, foi escolhida, além das razões já elencadas, por ser uma das primeiras, do disco “O Inimitável”, de Roberto Carlos, a estourar – lançamento ocorrido em 1965-1968, durante o período da Jovem Guarda. O rock é composto por arranjos de metais vibrantes, característica apresentada às canções brasileiras pelo movimento. A letra direta e envolvente fez com que a canção ganhasse várias versões na época, sendo cantada por Elis Regina e Wilson Simonal, e mais versões atuais, nas vozes de Pitty e Lulu Santos, por exemplo (FLÁVIO, 2017).

“Se você pensa”³² foi composta por Erasmo e Roberto Carlos, sendo cantada pelo último.

Figura 8 – Reprodução da capa do álbum de Roberto Carlos



Fonte: Discogs³³.

³² Roberto Carlos – Se Você Pensa (Áudio Oficial). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=riYbeL5Jbo4&list=PLqpnI7ZXISsy8Lp0BBjxICZxAm9eCoH14&index=3>>. Acesso em: 25 Fev. 2021.

Se você pensa que vai fazer de mim
O que faz com todo mundo que te ama
Acho bom saber que pra ficar comigo
Vai ter que mudar

Daqui pra frente
Tudo vai ser diferente
Você tem que aprender a ser gente
Seu orgulho não vale nada, nada

Você tem a vida inteira pra viver
E saber o que é bom e o que é ruim
É melhor pensar depressa e escolher
Antes do fim

Você não sabe
E nunca procurou saber
Que quando a gente ama pra valer
Bom mesmo é ser feliz e mais nada, nada

Se você pensa que vai fazer de mim
O que faz com todo mundo que te ama
Acho bom saber que pra ficar comigo
Vai ter que mudar

Daqui pra frente
Tudo vai ser diferente
Você tem que aprender a ser gente
Seu orgulho não vale nada, nada

Você não sabe
E nunca procurou saber
Que quando a gente ama pra valer
Bom é ser feliz e mais nada, nada

Na canção, salienta-se o sujeito enunciador masculino que estabelece uma relação de oposição com seu interlocutor feminino. No primeiro verso – “Se você pensa que vai fazer de mim” – é possível ter diferentes interpretações: uma delas é a presença da condição; e outra a de uma ordem proferida pelo homem sobre a conduta da mulher.

Na primeira hipótese, quando se escuta o “Se”, o sujeito enunciador, presente na canção, condiciona a relação do casal à mudança de comportamento da mulher, que pode ser compreendida com a continuação da estrofe: “O que faz com todo mundo que te ama / Acho bom saber que pra ficar comigo / Vai ter que mudar”. A segunda hipótese da interpretação mostra que o homem não aceita a mulher como

³³ Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/Roberto-Carlos-Roberto-Carlos/release/7154518>. Acesso em: 28 Fev. 2021.

ela é e ordena que ela mude seu comportamento para que então possam ficar juntos.

A letra de Roberto Carlos segue e, nos versos subsequentes, o eu enunciador apresenta a seguinte construção: “Daqui pra frente / Tudo vai ser diferente / Você tem que aprender a ser gente / Seu orgulho não vale nada, nada”. A dimensão explícita da estrofe indica que, a partir do momento presente, o comportamento do receptor da mensagem deve ser diferente, pois o enunciado “daqui pra frente” e os demais que o seguem, expõem uma ordem.

Neste momento da canção, pode-se interpretar, sob a dimensão implícita, teorizada por Charaudeau, que, quando o enunciador diz “daqui pra frente”, exige uma mudança, que não aceitará o comportamento usual de seu interlocutor. Já no verso “você tem que aprender a ser gente”, o eu demonstra que não enxerga a mulher como uma pessoa. Logo, o comportamento que ela apresenta deve ser modificado, para se adequar ao modelo idealizado por ele e pela sociedade. Para completar o ponto de vista degradante a respeito da mulher, o eu enunciador acrescenta o último verso – “seu orgulho não vale nada, nada” – declarando seu menosprezo ao sentimento manifestado pela figura feminina, o qual é acentuado pela repetição do termo “nada”.

No conjunto de estrofes, “Você tem a vida inteira pra viver / E saber o que é bom e o que é ruim / É melhor pensar depressa e escolher / Antes do fim”, o sujeito enunciador afirma que a mulher tem uma escolha a fazer e que ela tem liberdade para experimentar o que é bom e o que é ruim. Contudo, mesmo diante de tal liberdade, o homem indica que é preciso tomar uma decisão rápida, antes que seja tarde demais, antes que chegue o fim. Esse fim pode ser interpretado como a desistência da espera dele por ela ou, ainda, como a morte, isto é, o fim da vida.

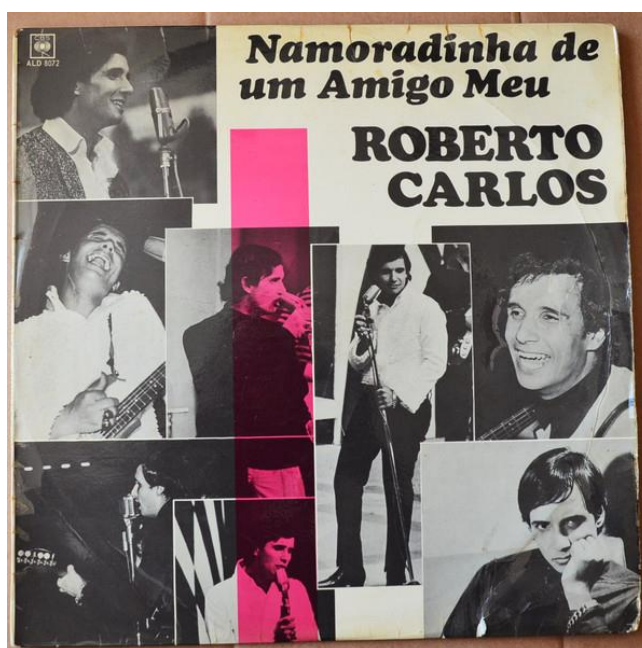
Ultimando-se a análise da canção, uma nova hipótese interpretativa se oferece. A estrofe final é composta pelos seguintes versos: “Você não sabe / E nunca procurou saber / Que quando a gente ama pra valer / Bom mesmo é ser feliz e mais nada, nada”. Aqui, sob a dimensão implícita, pode-se interpretar que o eu enunciador está incomodado com a falta de interesse da mulher amada em saber algo e com o desprezo pelo amor dele. Paralelamente, pode-se entender que ele deseja subjugar a mulher, apontando a incapacidade dela em compreender algo e, assim, representando-a como incapaz e ignorante.

Conclui-se, pois, que a imagem do feminino nesta canção é expressa de modo ambíguo, visto que a mulher é descrita como um sujeito inferior e submisso ao homem, ao mesmo tempo em que ela apresenta vontades e opiniões, ainda que não sejam respeitadas por ele. Com efeito, a voz feminina, que deveria ser silenciada, rebela-se na canção e irrompe nas contestações que lhe são dirigidas pelo eu enunciador.

3.2.2 “Namoradinha de um amigo meu”

“Namoradinha de um amigo meu”³⁴ também é uma composição de Roberto Carlos e foi lançada em 1966. Afirmam que ela traduz um dilema pessoal de Roberto, que declarava, por meio da letra, estar apaixonado pela namorada de um amigo. A história nunca foi confirmada, mas gerou muita curiosidade, enquanto a canção granjeou muito sucesso na época.

Figura 9 – Reprodução da capa do álbum de Roberto Carlos



Fonte: Discogs³⁵.

³⁴ Roberto Carlos – Namoradinha de um Amigo Meu (Áudio Oficial). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=brTi01NphhU&list=PLqpnI7ZXISsyV8BCc1PduZnUZDjrm8IWW&index=7>>. Acesso em: 25 Fev. 2021.

³⁵ Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/Roberto-Carlos-Namoradinha-De-Um-Amigo-Meu/release/10833761>. Acesso em: 28 Fev. 2021.

Estou amando loucamente
 A namoradinha de um amigo meu
 Sei que estou errado
 Mas nem mesmo sei como isso aconteceu

Um dia sem querer
 Olhei em seu olhar
 E disfarcei até pra ninguém notar

Não sei mais o que faço
 Pra ninguém saber que estou gamado assim
 Se os dois souberem
 Nem mesmo sei o que eles vão pensar de mim

Eu sei que vou sofrer
 Mas tenho que esquecer
 O que é dos outros não se deve ter

Vou procurar alguém que não tenha ninguém

Pois comigo aconteceu
 Gostar da namorada de um amigo meu
 Comigo aconteceu
 Gostar da namorada de um amigo meu

Não sei mais o que faço
 Pra ninguém saber que estou gamado assim
 Se os dois souberem
 Nem mesmo sei o que eles vão pensar de mim

Eu sei que vou sofrer
 Mas tenho que esquecer
 O que é dos outros não se deve ter

Vou procurar alguém que não tenha ninguém

Pois comigo aconteceu
 Gostar da namorada de um amigo meu
 Comigo aconteceu
 Gostar da namorada de um amigo meu

Ao longo da canção, transcrita acima, é possível identificar que o eu enunciador masculino está apaixonado por uma mulher comprometida. A situação acaba sendo uma decepção para o enunciador que não deseja nem deve viver tal sentimento e que se sente culpado, porque sabe que “o que é dos outros não se deve ter”.

Consequentemente, a canção explicita uma norma moral, que proíbe a um homem envolver-se com a amada de outro homem, especialmente se ambos forem amigos. A canção estabelece, assim, uma relação com o dito popular, frequentemente exposto em para-choques de caminhão, que diz: “Mulher de amigo meu, para mim é homem”.

Em contraponto à forma de exposição do enunciador, que confessa sua paixão, compondo o perfil de um homem sensível e sofredor, a personagem feminina não tem suas características referidas detalhadamente. Mesmo assim, é viável fazer uma identificação de como a mulher era vista nos anos 1960, período que corresponde ao lançamento da música e ao qual esta análise se volta.

Nos dois primeiros versos da canção já fica claro o dilema vivido pelo sujeito enunciador “Estou amando loucamente / A namoradinha de um amigo meu”, ou seja, como dito anteriormente, ele está apaixonado por uma mulher comprometida.

O termo “namoradinha” pode sugerir duas interpretações: a de que a namorada do amigo é muito jovem, daí ser um tanto infantil, aproximando-se sua estatura da de uma criança, cabendo ao diminutivo traduzir carinho, afeto, ternura. Por outro lado, o uso do diminutivo pode, justamente, ter o objetivo de inferiorizar a mulher, atribuindo-lhe certa vulgaridade ou, até mesmo, introduzir uma notação de impropriedade em relação ao sentimento do enunciador pela menina, já que não poderá viver o amor como revelado no verso: “Eu sei que vou sofrer mas tenho que esquecer”.

Fernanda de Oliveira Marconi da Costa afirma que “a significação dos diminutivos depende do contexto e só existe em relação a ele” e que “o sufixo diminutivo é um meio estilístico que torna a linguagem mais flexível e mais expressiva, refletindo os nossos sentimentos e intenções pelas coisas e pelas pessoas” (COSTA, 2020, S.I.). Nesse sentido, ao termo “namoradinha” cabe uma significação explícita e outra implícita, conforme aponta Charaudeau, e ambas constituem os entendimentos supracitados.

A canção segue com “Sei que estou errado / Mas nem mesmo sei como isso aconteceu”. Estes dois versos revelam que o eu enunciador tem conhecimento de que se apaixonar pela moça é um “erro social”, pois ela já é comprometida. Já o verso “Um dia sem querer olhei em seu olhar” mostra que o eu fez contato visual com a dama, que, por um breve momento, correspondeu. Contudo, nos próximos versos da canção, o enunciador se mostra preocupado com esse olhar: “E disfarcei até pra ninguém notar / Não sei mais o que faço / Pra ninguém saber que estou gamado assim”.

A dúvida sobre como se comportar diante da jovem e deste sentimento e a preocupação com o julgamento do casal são demonstrados na sequência da canção, quando o enunciador afirma: “Se os dois souberem / Nem mesmo sei o que

eles vão pensar de mim”. Novamente, há a manifestação de que se apaixonar por uma mulher comprometida é um “erro social”, pois ele repete: “Eu sei que vou sofrer mas tenho que esquecer”.

Esse posicionamento pode, de forma implícita, revelar que o enunciador está preocupado com a reputação da mulher. Não tornar público seu sentimento por ela, faz com que ela seja vista na sociedade como uma mulher comprometida com o já seu namorado e não uma mulher que está sendo disputada por dois homens.

Essa preocupação, também, está expressa nos versos seguintes, tornando visível uma outra característica comportamental da época, a de que a mulher pertencia ao homem, de que era uma propriedade dele. Em conformidade com esse ponto de vista, o enunciador canta: “O que é dos outros não se deve ter / Vou procurar alguém que não tenha ninguém”. Aqui fica claro que o sujeito enunciador respeita o fato de a mulher já ser comprometida e que ele também deseja ser proprietário de uma mulher, tanto que afirma que vai procurar uma moça que “não tenha ninguém”, que seja solteira.

E, para findar a análise de “Namoradinho de um amigo meu”, o sujeito enunciador retoma o dilema cerne da canção, enfatizando que gosta de uma mulher que está comprometida com seu amigo. A canção permite concluir, então, que sob a perspectiva masculina, a mulher deve seguir os paradigmas e as regras sociais estabelecidas pela sociedade.

3.2.3 “Quero que vá tudo pro inferno”

A última canção de Roberto Carlos, escolhida para compor este estudo, também, foi escrita em parceria com Erasmo Carlos. “Quero que vá tudo pro inferno”³⁶ fez sucesso em 1966 e, como se viu anteriormente, era vista como o hino dos alienados, pelos jovens engajados nas questões políticas do Brasil.

³⁶ Roberto Carlos – Quero Que Vá Tudo Pro Inferno (Áudio Oficial). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZDE8TyNbWA4&list=PLqpnI7ZXISsyCdab2aYxhVzhd0YTBp7Rm>>. Acesso em: 25 Fev. 2021.

Figura 10 – Reprodução da capa do álbum de Roberto Carlos



Fonte: Discogs³⁷.

De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar
Se você não vem e eu estou a lhe esperar
Só tenho você, no meu pensamento
E a sua ausência, é todo meu tormento

Quero que você me aqueça neste inverno
E que tudo mais vá pro inferno]

De que vale a minha boa vida de playboy
Se entro no meu carro e a solidão me dói
Onde quer que eu ande, tudo é tão triste
Não me interessa, o que de mais existe

Quero que você me aqueça neste inverno
E que tudo mais vá pro inferno

Não suporto mais, você longe de mim
Quero até morrer, do que viver assim

Só quero que você me aqueça neste inverno
E que tudo mais vá pro inferno

Não suporto mais, você longe de mim
Quero até morrer, do que viver assim

Só quero que você me aqueça neste inverno
E que tudo mais vá pro inferno
E que tudo mais vá pro inferno
E que tudo mais vá pro inferno
E que tudo mais vá pro inferno

³⁷ Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/Roberto-Carlos-Quero-Que-V%C3%A1-Tudo-Pro-Inferno-N%C3%A3o-Quero-Ver-Voc%C3%AA-Triste/release/5109108>. Acesso em: 28 fev. 2021.

A canção expõe-se como um diálogo em que um enunciador masculino se dirige a um interlocutor, identificado como feminino. Nessa comunicação, depreendem-se traços da subjetividade de ambos.

O primeiro verso da canção “De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar” mostra que o eu enunciador identifica as belezas do espaço exterior e as relaciona com um estado de bem-estar que, todavia, não se realiza pela ausência da mulher amada. Assim, a significação implícita da passagem permite relacionar as belezas do espaço natural, com as do sujeito destinatário. No entanto, há tristeza no verso seguinte, quando o eu diz “Se você não vem e eu estou a lhe esperar” enunciado que, além do descontentamento e da frustração, também expressa que a mulher tem escolhas e a atitude foi não ir ao encontro do enunciador.

Nos próximos versos da canção, o homem revela sua idolatria pela mulher ao mesmo tempo em que a responsabiliza pelo seu estado de inquietação e tristeza, como consta no trecho “Só tenho você, no meu pensamento / E a sua ausência, é todo o meu tormento”.

Em sequência, no refrão da música, “Quero que você, me aqueça neste inverno / E que tudo mais vá pro inferno” o sujeito enunciador exige a presença e a permanência da sua amada e pede que ela cuide dele, com o zelo e a ternura de quem vive uma paixão, ou melhor, de quem aquece.

Tal interpretação é justificada por signos explícitos, no primeiro verso, pois há o uso do verbo “querer”, e de signos implícitos, no segundo, a partir do uso da palavra “tudo” e da metáfora “inferno”: “Quero que você, me aqueça neste inverno / E que tudo mais vá pro inferno”.

O que é importante, essencial, o que de fato conta, representa a amada, o sujeito destinatário da canção, que pode ser sintetizado na palavra “tudo” para o eu enunciador. Entretanto, associado à palavra “mais”, “tudo” indica a totalidade das coisas que excluem a mulher amada, ou seja, “tudo mais” é o que não a inclui, podendo abranger, até mesmo, os problemas sociais, políticos e econômicos da época, que são ignorados no refúgio amoroso.

Já a palavra “inferno”, em um sentido figurado, significa um local desagradável, que causa desgosto, onde reina a discórdia e a confusão. No contexto da canção, “inferno” é o cenário em oposição ao que ele idealiza viver com a mulher. Logo, ao dizer “Quero que você, me aqueça neste inverno / E que tudo

mais vá pro inferno”, o enunciador está afirmando que deseja estar em companhia da mulher e que aquilo que não a inclui (“tudo mais”) pode ficar longe deles, ir para um outro local, até mesmo o “inferno”.

O segundo trecho da canção inicia revelando o comportamento masculino típico da classe privilegiada da década de 1960. Os rapazes da Jovem Guarda tinham hábitos que envolviam festas, carrões e amores. Isso pode ser identificado nos versos “De que vale a minha boa vida de playboy / Se entro no meu carro e a solidão me dói”. Neste último, no entanto, é identificada, novamente, a manifestação da tristeza do rapaz por estar longe de sua amada, ausência que não pode ser suprida pelos objetos materiais e por tudo mais que existe: “Onde quer que eu ande, tudo é tão triste / Não me interessa, o que de mais existe”.

Portanto, o eu enunciador indica que a culpa de sua infelicidade é a não correspondência da mulher em relação ao seu sentimento, manifestando um estado de espírito próprio dos ultrarromânticos, os quais conjugam um amor exacerbado à alienação quanto à realidade. Consequentemente, a canção expõe o drama do eu enunciador, que prefere morrer a viver sem o amor da mulher, eleita pelo seu coração, e que faz da canção uma espécie de chantagem emocional: “Não suporto mais, você longe de mim / Quero até morrer, do que viver assim”.

Nesta composição de Roberto Carlos, portanto, a mulher aparece como um objeto que deve satisfazer o desejo amoroso do homem que a ama e que sobrepõe este amor alucinado a tudo mais, transferindo a culpa de seu sofrimento à mulher. Considerando esse ponto de vista e a negação do entorno, expressa no verso “E que tudo mais vá pro inferno,” a interpretação converge para a dos jovens militantes da década de 1960 que viam na Jovem Guarda uma atitude alienante.

3.2.4 “Gatinha Manhosa”

A dupla Roberto e Erasmo Carlos, também, compôs essa canção. No entanto, “Gatinha Manhosa”³⁸ ficou conhecida na voz de Erasmo, diferentemente das analisadas anteriormente, em que o intérprete foi Roberto.

³⁸ Erasmo Carlos – Gatinha Manhosa – 50 Anos de Estrada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yFO6M5mMPZk>>. Acesso em: 25 Fev. 2021.

Figura 11 – Reprodução da capa do álbum de Erasmo Carlos



Fonte: Discogs³⁹.

Meu bem já não precisa
Falar comigo dengosa assim
Briga só pra depois
Ganhar mil carinhos de mim

Se eu aumento a voz
Você faz beicinho
E chora baixinho
E diz que a emoção
Dói seu coração

Já não acredito
Se você chora dizendo me amar
Eu sei que na verdade
Carinhos você quer ganhar

Um dia gatinha manhosa
Eu prendo você
No meu coração

Quero ver você
Fazer manha então
Presa no meu coração
Quero ver você

Um dia gatinha manhosa
Eu prendo você
No meu coração

³⁹Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/Erasmo-Carlos-Grandes-Sucessos-De-Erasmo-Carlos-Volume-1/release/7112976>. Acesso em: 28 Fev. 2021.

Quero ver você
Fazer manha então
Presa no meu coração
Quero ver você

A canção é construída a partir de um sujeito enunciador masculino e um sujeito destinatário feminino, cujas características são apresentadas a partir da visão daquele que emite a mensagem. Logo no início da composição, há uma demonstração de carinho, visto que o eu enunciador chama a receptora da mensagem de “Meu bem”. Na sequência, ele manifesta seu desagrado diante do comportamento dela que faz dengo e, inclusive, utiliza o adjetivo “dengosa” para qualificá-la: “Meu bem já não precisa / Falar comigo dengosa assim”.

No verso seguinte “Briga para depois ganhar mil carinhos de mim”, o sujeito enunciador afirma que ela é uma mulher ardilosa, considerando a ideia explícita presente de que ela provoca brigas para receber o afeto dele.

O desagrado dele para com o comportamento dela é manifestado novamente, no decorrer da canção. Há a afirmativa, também, de que ela muda seu modo de agir diante da raiva dele, pois, conforme o eu enunciador, se ele aumenta a voz, ela “faz beicinho”.

Na sequência, outra vez, o sujeito enunciador expõe que a mulher tem um comportamento manipulador; reafirmando as ideias anteriores de que ela altera seu próprio comportamento em busca de recompensa e diante da repressão dele. O trecho que expressa esse entendimento é o seguinte: “E chora baixinho e diz que a emoção / Dói seu coração”.

Tal comportamento de quem manipula provoca dúvidas no sujeito enunciador sobre a veracidade dos sentimentos do sujeito destinatário. Entretanto, ele afirma ter certeza de que ela faz tudo de forma consciente em busca de recompensa. Esses entendimentos estão presentes nos versos “Já não acredito se você chora dizendo me amar / Eu sei que na verdade carinhos você quer ganhar”.

Na parte final da canção, o eu enunciador volta a demonstrar carinho pela mulher e a chama de “gatinha manhosa”, que é título da canção em análise.

Nos últimos versos da canção, ele manifesta o desejo de prender a gatinha manhosa em seu coração, fazendo com que ela se renda ao amor, deixando de manipulá-lo. Assim, por meio do seu sentimento, ele conquistará um amor maduro,

sem dengo. Esse entendimento é uma interpretação dos versos “Quero ver você / Fazer manha então / Presa no meu coração / Quero ver você”.

Logo, nesta canção, conclui-se que a mulher representada é aquela que sabe se insinuar, que joga com seu fascínio para alcançar o que quer. O homem, em contraponto, quer reagir a essa sedução e pretende conquistar a mulher para que ela se renda e fique “presa” na teia amorosa, na qual a manha terá um novo significado.

3.2.5 “Dê o fora”

A canção “Dê o fora”⁴⁰ foi composta por Roberto Carlos e Jeanete Adib e ficou conhecida na voz de Wanderléa. A canção, interpretada pela “Ternurinha” da Jovem Guarda, tem a mulher como a enunciatória que se dirige a um homem como sujeito destinatário, para rejeitar o amor dele.

Figura 12 – Reprodução da capa do álbum da Wanderléa



Fonte: Jovem Guarda⁴¹.

Dê o fora de mim

⁴⁰ Dê o Fora. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3NjLQSBdULw&list=OLAK5uy_kA_BAo47j05ynnrl-VHfyo8QDMnW7aj80&index=14>. Acesso em: 25 Fev. 2021.

⁴¹ Jovem Guarda. **Discografia**. Disponível em: <http://www.jovemguarda.com.br/discografia-wanderlea.php>>. Acesso em: 28 Fev. 2021.

Me deixe por favor
 Não fale mais assim
 Eu não quero o seu amor
 Não quero mais
 Hum o seu amor

Hoje eu tenho outro amor no meu coração
 Um broto enxutinho que me pega na mão
 Ele é um pão

Dê o fora de mim
 Me deixe por favor
 Faça a volta na esquina
 E não me fale de amor
 Tchau, baby, bye

Hoje eu tenho outro amor no meu coração
 Um broto enxutinho que me pega na mão ele é um pão

Não mande recadinhos
 Detesto bilhetinhos
 E não suporto mais esse seu jeitinho
 De me telefonar com aquele gritinho
 Hello, Lover

Não mande recadinhos
 Detesto bilhetinhos
 E não suporto mais esse seu jeitinho
 De me telefonar com aquele gritinho
 Hello, Lover

Dê o fora de mim
 Me deixe por favor
 Faça a volta na esquina
 E não me fale de amor
 Tchau, baby, bye

Hoje eu tenho outro amor no meu coração
 Um broto enxutinho que me pega na mão
 Ele é um pão
 How ele é um pão

A alteração dos papéis do processo comunicativo – em que a mulher é o sujeito enunciatador e o homem o sujeito receptor da mensagem – provoca diferenças perante as canções analisadas anteriormente.

“Dê o fora” inicia com a mulher dizendo a um ex-amante que vá embora e que ela não quer mais conversar com ele. A mensagem explícita está presente nos versos “Dê o fora de mim, me deixe por favor / Não fale mais assim eu não quero o seu amor”. O desejo da moça de que o rapaz vá embora fortalece-se com a repetição do último verso: “Não quero mais, hum o seu amor”.

O motivo para a enunciatadora não querer mais essa relação é explicitado, pois ela revela que já está em outra relação, afirmando: “Hoje eu tenho outro amor no

meu coração”. Ela discrimina qualidades do novo namorado – “Um broto enxutinho que me pega na mão ele é um pão” – as quais estabelecem um contraste com as características do amor antigo.

“Broto” e “pão” eram gírias utilizadas pelos jovens dos anos 1960, no Brasil. A primeira era mais comumente associada ao sexo feminino, referindo-se a uma garota bonita; a segunda, a palavra “pão”, era utilizada para exaltar a beleza dos rapazes. No contexto da canção, as gírias são utilizadas para destacar a beleza e a juventude do novo namorado da enunciadora, o que indicia ser o antigo amor “feio” e mais “velho”.

Por conta disso, o eu enunciator repete o pedido de que o destinatário da mensagem vá embora e indica-lhe um caminho: “Dê o fora de mim, me deixe por favor / Dê a volta na esquina e não me fale de amor”. Esse desejo se destaca com o “Tchau baby bye”.

Em sequência, as qualidades do novo namorado são repetidas e os defeitos e as ações não apreciadas do antigo namorado são referidas, pois a moça não gosta do modo como o rapaz fala e age com ela, declarando que ele “não mande recadinhos”, pois ela “detesta bilhetinhos”. Igualmente, afirma que não suporta mais o “jeitinho” dele de telefonar, dando um gritinho: “Hello Lover”.

Os versos se repetem na canção, e a repetição indica o quanto a enunciadora detesta a atitude do sujeito destinatário, sendo, ainda, uma demonstração de seu anseio para que ele tome conhecimento desse sentimento de rejeição.

Na composição “Dê o fora”, a mulher é representada com um perfil distinto das demais, vistas nas canções anteriores, e seus traços destoam da mulher ideal dos anos 1960. Aqui, é ela quem assume a palavra, manifesta sua decisão e encerra um relacionamento amoroso, explicitando as razões para tal e definindo, pelo contraste com o amante desprezado, as qualidades de seu novo amor: jovem, bonito e carinhoso e sem expressões linguísticas excêntricas. Portanto, a canção retrata uma mulher audaciosa e “atualizada”, que faz uso de gírias e de palavras estrangeiras, e que toma as rédeas de sua vida amorosa.

Não vou lhe ver mais
 Eu quero é viver em paz
 Tudo que eu passei
 Eu ei de ver você passar

Você não serve pra mim
 Já resolvi lhe deixar
 Jamais você pensou
 Que um dia eu fosse falar
 Sei que em seu coração
 Existe outra em meu lugar
 Resolvi vou lhe deixar

Ouçá o que eu vou dizer
 Você vai se arrepender
 De dizer que eu não sirvo
 Nem para beijar
 E que meu coração
 Não sabe ainda o que é amar
 Resolvi vou lhe deixar

Não vou lhe ver mais
 Eu quero é viver em paz
 Tudo que eu passei
 Eu ei de ver você passar

Você não serve pra mim
 Já resolvi lhe deixar
 Jamais você pensou
 Que um dia eu fosse falar
 Sei que em seu coração
 Existe outra em meu lugar
 Resolvi vou lhe deixar
 Vou lhe deixar
 Vou lhe deixar

A canção inicia com uma mensagem bem direta da enunciativa para o sujeito destinatário, que é homem: “Você não serve pra mim”. Diante da afirmação certa, a mulher explica que resolveu encerrar o relacionamento e que ele nunca havia pensado que um dia isso poderia acontecer por iniciativa dela, como está expresso nos versos: “Já resolvi lhe deixar / Jamais você pensou / Que um dia eu fosse falar”.

No seguimento da canção, a mulher refere que tem conhecimento da relação do companheiro com outra mulher – “Sei que em seu coração / Existe outra em meu lugar” – e que, também por isso, vai encerrar seu relacionamento com ele: “Resolvi vou lhe deixar”.

Deste ponto em diante, a canção traz outras nuances, referindo um relacionamento abusivo em que ela era desvalorizada e menosprezada. No entanto, também apresenta uma mulher cansada de sofrer e vingativa.

Com efeito, a enunciadora afronta o receptor da mensagem, lembrando-o de coisas que ele lhe disse, e as quais ela já não aceita, afirmando que ele vai se arrepender. Simultaneamente, ela o afronta, presentificando as ofensas e humilhações que ele, um dia proferira: “De dizer que eu não sirvo / Nem pra beijar / E que meu coração / Não sabe ainda o que é amar”.

Ao recordar episódios da relação, a mulher recorda que o rapaz, certa feita, lhe dissera que ela não servia pra ele. O uso do verbo “servir” relaciona-se com seu emprego no primeiro verso da canção – “Você não serve pra mim” –, que, enunciado pela mulher, se constitui em uma declaração de que ele não está à sua altura dela. Nesse sentido, fecha-se o circuito da relação amorosa e cabe à mulher dizer a última palavra e ela conclui, em tom de vingança: “Tudo que eu passei / Eu ei de ver você passar”.

Esse comportamento traça o perfil de uma pessoa decidida, o qual é enfatizado pelo verso – “Resolvi lhe deixar” – enunciado três vezes e que se destaca, ainda, por ser o título da canção.

Conclui-se, pois, que a imagem do feminino expressa nesta canção rompe com os paradigmas sociais comumente aceitos nos anos de 1960, porque expõe uma mulher com comportamento ativo e que luta contra a opressão masculina e pelo seu desejo de ser feliz.

3.3 PARADIGMA FEMININO: AFIRMAÇÃO OU RUPTURA?

Nesta seção, após a análise de canções da Jovem Guarda, busca-se avaliar se a representação da mulher, presente nessas manifestações artísticas, afirma ou rompe com os paradigmas definidos para as mulheres, na década de 1960.

A sociedade brasileira apresenta normas e condutas sociais consideradas adequadas ou inconvenientes, e cada época é marcada por manifestações que lhe são próprias. Carla Bassanezi Pinsky explica que o comportamento das pessoas, nos anos de 1960, era reflexo das vivências dos anos de 1950, ou seja,

na família-modelo da época, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres [...] A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da *feminilidade*, como instinto materno, pureza, resignação e doçura (PINSKY, 2017, p. 608-9, grifo da autora).

Tal entendimento é complementado por Marcelo Garson Braule Pinto, pois “mesmo que aos homens fosse delegado o respeito à família, era à esposa que competia a tarefa de harmonizar o ambiente doméstico” (PINTO, 2015, p. 66). Essa função definia a boa mulher, como é possível identificar na explanação do autor:

Ilustrativa é a matéria em que se pergunta aos ícones masculinos da radionovela o seu tipo de mulher ideal. “Prender o homem”, “ser boa dona de casa e condescendente para com seus pequenos erros”, “ser feminina”, “compreender as leviandades”, são algumas das características que a pretendente deveria exibir (PINTO, 2015, p. 66).

A visão do homem em relação à mulher era compartilhada pelas próprias mulheres. Elas também exigiam de si o comportamento da mulher ideal, em consonância com o ponto de vista masculino:

Não surpreende que as opiniões femininas referendem a ótica masculina: “Dar-lhe toda a liberdade”, “carinho”, “filhos” e “cozinhar seu prato preferido” são a receita que as estrelas davam na reportagem intitulada ‘Como prender o seu marido em casa?’. *Ficaria claro que o fracasso do casamento é responsabilidade feminina, fruto de sua “incapacidade de prender” o homem.* A casa, o mesmo local de felicidade, tornava-se uma prisão e ao mesmo tempo que estava presa a ele, a mulher era responsável por gerir seus protocolos disciplinares (PINTO, 2015, p. 66, grifo meu).

Segundo Pinsky, na ideologia dos anos 1950 e que se refletiram nas décadas seguintes, “ser mãe, esposa e dona de casa era considerado o destino natural das mulheres” (PINSKY, 2017, p. 609). A autora ainda complementa que “[...] maternidade, casamento e dedicação ao lar faziam parte da essência feminina; sem história, sem possibilidades de contestação” (PINSKY, 2017, p. 609).

O casamento-modelo definia atribuições e direitos distintos para homens e mulheres, como afirma Pinsky. A autora firma que “tarefas domésticas como cozinhar, lavar, passar, cuidar dos filhos e limpar a casa eram consideradas deveres exclusivamente femininos. Dentro de casa, os homens deveriam ser solicitados apenas a fazer pequenos reparos” (PINSKY, 2017, p. 626).

Portanto, a mulher que não seguisse esse caminho estaria indo contra a natureza, logo “[...] não poderia ser realmente feliz ou fazer com que outras pessoas fossem felizes” (PINSKY, 2017, p. 610). Sendo assim, o insucesso do casamento ou a infelicidade do homem era de responsabilidade da mulher que se desviou de seu caminho natural.

Pode-se relacionar o excerto acima com a mulher descrita na canção “Quero que vá tudo pro inferno”, em que ela aparece como agente responsável pela felicidade e pelo bem-estar do homem, como abordado anteriormente. Ao longo da interpretação, foram identificados inúmeros trechos em que o homem associa à mulher a sua própria felicidade.

A sociedade conjugal pressupunha uma hierarquia, respaldada pela legislação, em que o marido era o chefe, detentor de poder sobre a esposa e os filhos, como informa Carla Bassanezi Pinsky. Essa ideia de que as mulheres pertencem aos homens é vivida desde que o Brasil era uma colônia portuguesa, segundo Lana Lage e Maria Beatriz Nader. As autoras contam que a ideologia patriarcal “[...] conferia aos homens um grande poder sobre as mulheres, justificando atos de violência cometidos por pais e maridos contra filhas e esposas” (LAGE, NADER, 2013, s/p).

Esse estilo de vida se espalhou por todas as camadas da sociedade, “[...] disseminando entre os homens um sentimento de posse sobre o corpo feminino e atrelando a honra masculina ao comportamento das mulheres sob sua tutela” (LAGE NADER, 2013, online). Portanto, cabia ao homem disciplinar e controlar as mulheres da família, como revelam as autoras.

Pinsky, também, apresenta outras características sobre os relacionamentos conjugais da época. Os homens tinham muito mais liberdade nos namoros que as mulheres, pois “um flerte inconsequente não prejudica o rapaz, mas encobre uma sensualidade disfarçada e pode manchar a reputação de uma moça” (PINSKY, 2017, 614). E isso poderia comprometer as chances da mulher de ser vista como uma candidata a boa esposa. Essa era uma característica importante do ser mulher no período de análise do presente estudo.

A diferença entre os modos de mulheres e homens se relacionarem pode ser encontrada nas canções “Namoradinho de um amigo meu”, de Roberto Carlos, e “Dê o fora”, de Wanderléa. Na canção do Rei da Jovem Guarda, o sujeito enunciatador (homem) se declara apaixonado por uma mulher comprometida. A manifestação desse sentimento não causa prejuízo à sua reputação, embora, na canção, ele demonstre uma preocupação com o julgamento do casal de amigos, quando diz: “Se os dois souberem / Nem mesmo sei o que vão pensar de mim”.

Já na primeira canção de Wanderléa, pode-se interpretar que para encerrar um relacionamento é preciso já estar, ou logo iniciar, outro, pois não era bem visto pela sociedade, uma mulher ser solteira em idade para casar.

Segundo Pinsky

uma mulher com mais de 20 anos de idade sem a perspectiva de um casamento corria o risco de ser vista como *encalhada*, candidata a *ficar pra titia*. Aos 25 anos, considerada uma *solteirona*, já era fonte de constrangimento. Um homem de 30 anos, solteiro, com estabilidade financeira, ainda era visto como um *bom partido* para mulheres bem mais jovens (PINSKY, 2017, p. 619, grifos da autora).

O que também não era bem visto era uma mulher que namorasse vários homens. A sociedade não deixaria impune meninas com esse comportamento, como afirma Pinsky. Elas “poderiam, por exemplo, ser muito solicitadas pelos rapazes, ter *muitos admiradores*, mas não casariam, pois o casamento é para a vida toda, e nenhum homem deseja que a mãe de seus filhos seja apontada como uma *doidivana*” (PINSKY, 2017, p. 612, grifos da autora).

Entretanto, Erasmo Carlos, em seu livro publicado em 2009, revela que a cantora Wanderléa rompeu com esse modelo ideal de mulher e lutou pela liberdade feminina. Com um jeito extravagante, a cantora inspirou as moças da época a não seguirem as regras comportamentais impostas pela sociedade e, sim, a serem livres.

Como todos nós da Jovem Guarda, Wanderléa sofreu com críticas vindas de setores politizados, que a tachavam de “alienada” e “americanizada”. Mas ela contribuiu sim, do seu jeito, na luta pela liberdade, que era a principal preocupação do país naqueles tempos de ditadura. *Numa época em que as mulheres viviam cerceadas por seus pais e maridos*, ela colocou no coração de cada menina a semente do direito de se vestir, de dançar, de cantar e de ser feliz (CARLOS, 2009, p. 181, grifo meu).

Ela, ainda, defendeu o direito de dizer “não”, como se verifica nas canções “Dê o fora” e “Vou lhe deixar”, que representam mulheres ativas com comportamentos diferentes dos idealizados para a sociedade.

Pinsky relembra que “ficava mal à reputação de uma jovem, por exemplo, usar roupas muito ousadas, sensuais, sair com rapazes diferentes ou ser vista em lugares escuros ou em situação que sugerisse intimidades com um homem” (PINSKY, 2017, p. 612).

Diante disso, é possível imaginar que a representação de mulheres mais ativas, como nas canções “Dê o fora” e “Vou lhe deixar” seja um reflexo do movimento feminista que acontecia em todo o mundo, inclusive, no Brasil, onde as mulheres lutavam por seus direitos. Aqui no país, o movimento ganhou força nos anos 1960, época da Jovem Guarda, no entanto, essa luta iniciou anos antes.

Sonia Sebenelo recorda que

no final da década de 40, Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1949), examina a questão feminina em todas as suas dimensões: a sexual, a psicológica, a social e a política. Coloca a temática em discussão, sendo o termo feminismo inaugurado no debate mundial (SEBENELO, 2008, p. 17).

Pinsky lembra que nos anos 1950, após o fim da Segunda Guerra Mundial, o Brasil assistiu otimista e esperançoso ao crescimento urbano e à industrialização que conduzia ao aumento das possibilidades profissionais e educacionais para homens e mulheres. Isso foi o resultado, de acordo com Lygia Fagundes Telles (2017, p. 669) do fato de que os homens partiram para os campos de batalha, durante a Segunda Guerra, e as mulheres ficaram na retaguarda dispostas a exercer o ofício desses homens nas fábricas, nos escritórios, nas universidades, enfim, foram à luta.

Nesse cenário, conforme Pinsky, as distinções entre os papéis femininos e masculinos, continuaram nítidas. Isso porque, “[...] a moral sexual diferenciada permanecia forte e o trabalho da mulher, ainda, que cada vez mais comum, era cercado de preconceitos e visto como subsidiário ao trabalho do homem, o ‘chefe da casa’” (PINSKY, 2017, p. 608).

A autora, ainda, acrescenta que – na época – o comportamento das mulheres, também, era classificado: ou elas eram “moças de família” ou “moças levianas”. À primeira categoria, a moral dominante garantia o respeito social, a possibilidade de um casamento-modelo e a vida de *rainha do lar*, coisas que eram negadas à segunda categoria de mulheres, conforme Pinsky.

Essa norma social pode ser relacionada à concepção cultural, expressa anteriormente, de que o homem é proprietário da mulher, logo, um ser superior, que tem o direito de autoridade sobre ela, estabelecendo-se, portanto, uma diferença de gênero, calcada no poder.

A definição de gênero, para alguns autores, também, parte desse entendimento e, segundo Guacira Lopes Louro, é preciso entender que os sujeitos homens e mulheres se fazem em um processo dinâmico, “[...] construído através de práticas sociais masculinizantes e feminizantes, em consonância com as diversas concepções de cada sociedade” (LOURO, 1995, p. 103).

Pierre Bourdieu complementa que as divisões do mundo social, também, podem ser entendidas na oposição entre o masculino e o feminino. A visão dominante da divisão sexual está presente nos discursos de forma que parece estar “na ordem das coisas” e, por isso, não necessita de justificativa (BOURDIEU, 1995). Dessa forma, a dominação masculina é vista como normalidade “[...] porque ela está presente, em estado objetivado, no mundo social e também, em estado incorporado, nos *habitus*, onde ela funciona como um princípio universal de visão e de divisão, como um sistema de categorias de percepção, de pensamento e de ação” (BOURDIEU, 1995, p. 137).

A visão de que um grupo dominante (homens), em contraponto à existência de um grupo dominado (mulheres), relaciona-se com as ideias de Woodward sobre a constituição das identidades, visto que elas se formam por oposição entre grupos diferentes.

Magali Engel explica que a imagem da mulher está associada de forma íntima e profunda com a natureza, enquanto a do homem estabelece uma relação com a cultura. A autora refere que o perfil do homem está associado ao cérebro, à inteligência, à razão lúcida e à capacidade de tomar decisões, enquanto o perfil das mulheres é vinculado ao coração, à sensibilidade e ao sentimento. Sendo assim, Magali Engel afirma que “a construção da imagem feminina a partir da natureza e das suas leis implicaria qualificar a mulher como naturalmente frágil, bonita, sedutora, submissa, doce etc” (ENGEL, 2017, p. 332).

Esse entendimento pode ser relacionado com a mulher representada na canção “Gatinha Manhosa”. Nela, a mulher tem um perfil meigo e sedutor, ao mesmo tempo manipulador, pois utiliza suas qualidades de sujeito frágil para dominar o homem.

O posicionamento se opõe ao comportamento idealizado à época de 1960, pois as mulheres já tinham ações mais ativas, como aponta Maria Rita Kehl. A psicanalista afirma que “a participação das mulheres, no entanto, nem sempre é passiva – a sedução, por exemplo, um dos principais apanágios da feminilidade,

exige uma dose considerável de atividade, ainda que frequentemente mascarada por atitudes de *belle indifférence*” (KEHL, 2016, p. 56).

Já para Letícia Lanz, identificar as diferenças e pôr dísticos nas pessoas é uma forma de classificá-las e controlar suas condutas. Sendo assim, “os rótulos identitários configuram apenas os discursos normativos que visam classificar, uniformizar e hierarquizar as pessoas, transformando simples diferenças anatômicas individuais em grandes vantagens e desvantagens sociais” (LANZ, 2018, pág. 51).

Neste estudo, seis canções da Jovem Guarda foram analisadas com o intuito de verificar se a representação da mulher, que nelas é constituída, reafirma os paradigmas sociais definidos para o gênero feminino nos anos 1960 ou se ela rompe com esses padrões. A análise comprova que, em algumas canções, “Se você pensa”, “Quero que vá tudo pro inferno”, “Namoradinha de um amigo meu” e “Gatinha Manhosa”, as mulheres seguem o modelo ditado pela sociedade e, sobretudo, pelo público masculino. Outras canções, “Dê o fora” e “Vou lhe deixar” concebem mulheres que rompem com esse ideal, buscando fazer valer suas próprias vontades e sentimentos.

Consequentemente, nas análises realizadas, pode-se observar que as canções da Jovem Guarda trazem representações de mulheres que são uma afirmação do modelo instituído pela sociedade, ou seja, a mulher é vista como um ser inferior ao homem e deve se comportar do modo como ele deseja. Entretanto, também há representações de mulheres que rompem com esse paradigma, revelando características diferentes das definidas pelo senso comum.

Nos exemplos em que a mulher exhibe traços de rebeldia, o enunciador masculino tenta sobrepujá-la por meio de ameaças ou de ordens, como no verso “Um dia gatinha manhosa eu prendo você no meu coração”. Também há o desejo de aniquilação da alteridade feminina, ponto de vista expresso no verso “Seu orgulho não vale nada”, ou, ainda, no verso “Você tem que aprender a ser gente”, em que o homem não vê a mulher como uma pessoa.

Há outros exemplos em que a mulher rompe com os paradigmas sociais estabelecidos para a época. Nesses, o sujeito enunciador é mulher, o que caracteriza a voz feminina na sociedade, e há versos como: “Dê o fora de mim, me deixe por favor”, “Eu não quero o seu amor” e “E não suporto mais esse seu jeitinho”, onde ela expõe suas vontades e sentimentos. Há, ainda, situações em que a mulher se coloca com alguém que enfrenta o homem, fazendo ameaças e exibindo

um perfil vingativo; como transcrito nos versos: “Você não serve pra mim”, “Ouça o que eu vou dizer / Você vai se arrepender” e “Tudo o que eu passei / Eu ei de ver você passar”.

Logo, em canções da Jovem Guarda, as mulheres estão representadas de ambas as formas: ora segundo o modelo-padrão da sociedade, ora contrariando-o e revelando mulheres com vontade própria que são autônomas e independentes em relação aos homens.

Encontrar essas representações femininas em canções do grupo mostra que ele não era tão alienado em face das questões brasileiras como foi classificado. A Jovem Guarda não se expressava sobre problemas políticos que ocorriam no Brasil nos anos 1960, no entanto, as contradições da sociedade estão representadas em suas canções.

Como visto anteriormente, o perfil feminino é delineado tanto sob a perspectiva que afirma os paradigmas sociais quanto na que os rompe. Também a identidade masculina é representada de maneira plural: conforme o comportamento típico dos *playboys* da classe média; como o sexo dominante e proprietário da mulher, que espera que ela cumpra suas obrigações sociais; ou como o sujeito que se rende à paixão e se subordina à mulher.

Conclui-se, pois, que as canções da Jovem Guarda constituem, como outras manifestações, um material profícuo para o estudo da cultura e de padrões de identidade da sociedade brasileira da década de 1960.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para chegar à identificação do perfil da mulher em músicas da Jovem Guarda e fazer a correlação deste com a da sociedade brasileira dos anos 1960, foi necessário percorrer um caminho que inclui a compreensão sobre cultura e identidade.

Viu-se, no primeiro capítulo desta dissertação, que cultura é plural e complexa e que um conjunto de práticas, símbolos e valores são interpretados e utilizados de forma distinta entre os grupos sociais, como apresentado por Alfredo Bosi e Antonio Augusto Arantes. Tendo esse conhecimento como base do argumento, pode-se apontar que o estudo do Movimento Jovem Guarda é importante quando se trata de cultura, pois foi um grupo artístico que contribui para a manifestação da diversidade cultural brasileira.

Foi por meio dos artistas da Jovem Guarda que a música popular brasileira começou a se transformar. A utilização de guitarras elétricas ocupou um espaço que antes era marcado pelos violões da Bossa Nova. Ainda, é possível falar sobre as letras das canções, que incluíam situações amorosas, versões em português de músicas estrangeiras e que não se ocupavam do cenário político do Brasil.

Outra contribuição da Jovem Guarda pode ser observada sob o prisma da identidade. Os jovens dos anos 1960 mudaram seus estilos de vestir e de se comportar, traçando um perfil típico como adeptos e admiradores do movimento. As roupas coloridas, os cabelos compridos e os vários acessórios eram uma característica bem marcante do grupo, bem como o modo de falar, que incluía palavras estrangeiras e várias gírias, como “bicho”, “broto” e “pão”. No quesito comportamento, o estilo *playboy*, com carrões, motocicletas, lambretas, festas, também identifica a juventude da época. Desse modo, a Jovem Guarda foi um grupo que contribui, de forma significativa, para a construção identitária dos anos 1960, sendo o movimento reconhecido em função disso nos anos atuais.

Com efeito, a Jovem Guarda tornou-se um movimento que expandiu fronteiras, ultrapassando a da música e influenciando o comportamento e o modo de expressão da juventude, especialmente, dentre aqueles que não se viam representados pelos grupos que se manifestavam politicamente no país. Logo, a Jovem Guarda representava a juventude brasileira que preferia ficar alienada ao que

aconteciam no Brasil dos anos 1960, enfatizando o perfil de *palyboy* dos homens, e o de donzelas, das mulheres.

Diante da importância histórica e cultural do movimento da Jovem Guarda para o Brasil, a dissertação teve por objetivo discutir a representação da mulher brasileira em suas canções, especialmente as produzidas entre 1965 a 1968, correlacionando-as com os conceitos de cultura e de identidade. As composições escolhidas têm a mulher como centro do discurso.

Em algumas, ela é quem comunica a mensagem, atuando como sujeito enunciador e, em outras, é o sujeito destinatário a quem a mensagem se dirige. Diante dessa alternância, foi possível traçar um perfil da mulher representada nas canções e correlacioná-lo com o sujeito feminino dos anos de 1960 no Brasil, para, assim, responder à questão cerne da dissertação.

A pesquisa estabeleceu relações entre o perfil feminino, expresso nas canções da Jovem Guarda, e o contexto cultural do período, articulando esse perfil com paradigmas, definidos para a mulher no âmbito da sociedade brasileira, visualizando sua representação como adesão ou como uma ruptura em relação a esses paradigmas.

Como resultado das análises, em “Se você pensa”, “Quero que vá tudo pro inferno”, “Namoradinha de um amigo meu” e “Gatinha Manhosa” observa-se a repetição de um comportamental considerado ideal para a mulher, ou seja, ela deve cuidar da casa, dos filhos e do marido, como citado ao longo deste estudo. Nessas canções, a representação da mulher reafirma paradigmas sociais estabelecidos, no Brasil dos anos 1960, para o sexo feminino.

Entretanto, as análises mostraram, também, que há mulheres cujo perfil rompe com esses paradigmas. Nesse caso, as representações femininas revelam um perfil comportamental diferente do exigido na época, uma vez que elas expressam suas vontades, desejos e sentimentos, perfil encontrado nas canções “Dê o fora” e “Vou lhe deixar”, que tiveram como intérprete a cantora Wanderléa.

Nas duas canções, o sujeito enunciador é uma mulher, caracterizando a voz feminina na sociedade. Em ambas, a mulher se revela cheia de vontades e desejos, querendo expor e fazer valer o que almeja. Assim, ela se coloca como alguém que enfrenta o homem, fazendo ameaças e exibindo um perfil vingativo, como transcrito na análise. Todavia, nas canções em que a mulher exhibe traços de rebeldia, pois não segue os paradigmas definidos para ela, o enunciador masculino tenta

sobrepujá-la por meio de ameaças ou de ordens, bem como pelo desejo de aniquilação da alteridade feminina.

Dessa forma, o perfil feminino, traçado em canções do grupo da Jovem Guarda, revela que as mulheres também tinham características diferentes daquelas consideradas adequadas para a sociedade. Portanto, em algumas das manifestações analisadas, elas afirmam o comportamento exigido, ao passo que, em outras, elas rompem com os paradigmas sociais.

A representação da mulher nas canções traz, em paralelo, a identidade masculina, que também é instituída de maneira plural: conforme o comportamento típico dos *playboys* da classe média; como o sexo dominante e proprietário da mulher, que espera que ela cumpra suas obrigações sociais, ou como o sujeito que se rende à paixão e se subordina à mulher.

Consequentemente, este estudo renova a percepção sobre o movimento da Jovem Guarda, que se mostra ambivalente na representação do feminino, por vezes produzindo padrões aceitos como legítimos na década de 1960 e, em outras, subvertendo-os e instituindo a imagem de uma mulher rebelde e inconformada com os padrões.

Esse é o ponto positivo da dissertação, visto que ela traz uma compreensão renovada do Movimento e abre a possibilidade de relacionar a mulher, representada nas canções, com a mulher real, presente na sociedade brasileira dos anos de 1960. Essa possibilidade também é transferível à sociedade atual, onde ainda se verificam comportamentos e atitudes de subserviência da mulher em relação ao homem, embora a luta pela liberdade e igualdade tenha ganhado força no final da segunda década do século XXI. Assim, o método da análise pode ser aplicado, nos anos atuais, para entender a representatividade da mulher do século XXI, em canções contemporâneas.

A dissertação traz, portanto, uma contribuição à área da cultura, iluminando suas facetas por meio de um estudo que dela trata, ainda que tenha como *corpus* canções da música popular brasileira. Ainda, traz uma contribuição para o ensino da música e para a educação musical, visto que a proposta ajuda a compreender canções brasileiras além de propor uma metodologia para sua análise. Além disso, em sua reversibilidade, área e *corpus* se esclarecem mutuamente e sugerem novos enfoques, como o da representação da mulher das primeiras décadas do século XXI, desafio que se coloca para investigações futuras.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Guilherme. Morre o cantor e compositor João Gilberto. In: **Epoca**. Publicado em: 06 Jul. 2019. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/guilherme-amado/morre-cantor-compositor-joao-gilberto-23789346>>. Acesso em: 28 Abr. 2020.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música** – 9. Ed. Belo Horizonte : Editora Itatiaia Limitada, 1987.
- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo : Brasiliense, 2006.
- BARROS, Aidil Jesus da Silveira. LEHFELD, Neide Aparecida de Souza. **Fundamentos de metodologia científica** – 3. Ed. – São Paulo : Pearson Prentice Hall, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade, entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros – Rio de Janeiro : Zahar, 2005.
- _____. **Modernidade Líquida**. Tradução: DENTZIEN, Plínio – Rio de Janeiro : Zahar, 2001.
- BECKER, Beatriz. **A Linguagem do Telejornal**: um estudo da cobertura dos 500 anos do descobrimento do Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: E-papers Serviços Editoriais, 2005. 180 p
- BEZERRA, Juliana. Lei da Anistia. In: **Toda Matéria**. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/lei-da-anistia/>>. Revisado em: 26 Set. 2019. Acesso em: 25 Fev. 2020.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3. Ed., 1. reimpressão – São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. A Dominação Masculina. In: **Educação & Realidade** – v.20, n. 2 (jul/dez 1995). Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, 1995.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUMBEERS, Fernando. **50 curiosidades sobre os 50 anos da Jovem Guarda**. Publicado em: 19 Jun. 2015. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/Musica/noticia/2015/06/50-curiosidades-sobre-os-50-anos-da-jovem-guarda.html>>. Acesso em: 29 Abr. 2020.
- CABRAL, Sérgio. **A MPB na Era do Rádio**. São Paulo : Ed. Moderna, 1996.
- CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova – Rio de Janeiro : Ed. Companhia das Letras, 1990 – 4. ed. ver. amp., 2016.

CÁURIO, Rita. **Brasil Musical** (Básico) – Viagem a jato pelos sons e ritmos populares – Rio de Janeiro : Ed. Art Bureau, 1989.

CAZES, Henrique. Nascimento de uma identidade musical. In: **DREYFUS, Dominique e outros**. Rio de Janeiro – SESC-RJ, 2005a. p. 09-13.

_____. O Choro. In: **DREYFUS, Dominique e outros**. Rio de Janeiro – SESC-RJ, 2005b. p. 15-25.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. Tradução: CORRÊA, Angela M. S. – 2. Ed., 4. reimpressão – São Paulo : Contexto, 2018.

_____. **Linguagem e discurso**: modos de organização. Coordenação e equipe de tradução Angela M. S. Corrêa & Ida Lúcia Machado. – 2. ed. 1 reimpressão – São Paulo ; Contexto, 2012.

COELHO, Lidianne Pereira. MESQUITA, Diana Pereira Coelho de. Língua, Cultura e Identidade: conceitos intrínsecos e interdependentes. In: **Entreletra**, Araguaína – TO, v. 4, n. 1, jan./jul. 2013. p. 24-34. Disponível em: <file:///C:/Users/Redacao3/Downloads/975-Texto%20do%20artigo-3526-1-10-20140916.pdf>>. Acesso em: 13 Out. 2020.

CORRÊA, Michelle Viviane Godinho. **Atos Institucionais**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/ditadura-militar/atos-institucionais/>>. Acesso em: 29 Abr. 2020.

CUNHA, Arnaldo Marques da. Tropicalismo na arte brasileira (década de 1960). In: **Rev. bras. Hist.** vol. 18, n. 35. São Paulo: 1998. *Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate*, de Marcos Napolitano (UFPr) e Mariana Martins Villaça (História Social-USP). Disponível em: <http://www.brasilartesciclopedias.com.br/temas/tropicalismo.html>>. Acesso em: 28 Abr. 2020.

DIANA, Daniela. **MPB - Música Popular Brasileira**. Publicado em: 26 Ago. 2019. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/mpb-musica-popular-brasileira/>>. Acesso em: 28 Abr. 2020.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e Feminilidade. In: DEL PRIORE, Mary. PINSKY, Carla Bassanezi. **História das Mulheres no Brasil**. 10. ed., 5ª reimpressão – São Paulo : Contexto, 2017. p. 322 a 361.

ESPINOSA, Juliana. 50 anos do AI-5: o que foi o ato? In: **Revista Quero**. Publicado em: 14 Dez. 2018. Disponível em: https://querobolsa.com.br/revista/50-anos-do-ai-5-o-que-foi-o-ato?gclid=EAlaIQobChMIIOk2rryk5wIVkYaRCh25fwDfEAAAYASAAEgKeX_D_BwE>. Acesso em: 27 Jan. 2020.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12. ed., 1. reimpr. – São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FGV CPDOC. O AI-5. In: **Fatos e Imagens**: artigos ilustrados de fatos e conjunturas do Brasil. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em: 27 Jan. 2020.

_____. **Partido Social Democrático (PSD-1945-1965)**. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-social-democratico-psd-1945-1965>>. Acesso em: 28 Abr. 2020.

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. In: **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 1, 1º sem. 2009. p. 115-126. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3002/1933>>. Acesso em: 13 Out. 2020.

FIRMINO, Flávio Henrique. PORCHAT, Patrícia. Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de “problemas de gênero”. In: **Rev. Bras. Psicol. Educ.**, Araraquara, v.19, n.1, p. 51-61, jan./jun. 2017.

FLÁVIO, Lúcio. Jukebox Sentimental: O Inimitável, de Roberto Carlos, faz 50 anos. In: **Metrópoles**. Disponível em: <<https://www.metrópoles.com/entretenimento/musica/jukebox-sentimental-o-inimitavel-de-roberto-carlos-faz-50-anos/amp>>. Acesso em: 26 Nov. 2019.

FUNDAÇÃO CIDADE DAS ARTES. **O Choro**. Disponível em: <<http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/noticias/interna/338>>. Publicado em: 18 Abr. 2014. Acesso em: 27 Abr. 2020.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro : LTC, 2008 - I.ed., IS.reimpr. 323p.

GIL, Antonio Carlos. **Estudo de caso** – São Paulo : Atlas, 2009.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Organização e Revisão Técnica: ITUASSU, Arthur. Tradução: MIRANDA, Daniel; OLIVEIRA, William – Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016. 260 p.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro – 9. ed. Rio de Janeiro : DP&A, 2004.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **No palco, Os Festivais**. Rio de Janeiro : Instituto Cultural Cravo Albin, 2004a.

_____. **Novos caminhos do choro**. Rio de Janeiro : Instituto Cultural Cravo Albin, 2004b.

INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. Origens do Golpe. In: **Memórias da Ditadura**. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/origens-do-golpe/>>. Acesso em: 25 Fev. 2020.

_____. **Períodos da Ditadura.** In: Memórias da Ditadura. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/periodos-da-ditadura/>>. Acesso em: 25 Fev. 2020.

JOVEM GUARDA. **Discografia.** Disponível em: <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-jg-ordem-alfabetica.php>>. Acesso em: 13 Jul. 2020.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino:** a mulher freudiana na passagem para a modernidade. 2. ed. – São Paulo : Boitempo, 2016.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu.** Porto Alegre, RS : Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977a.

_____. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX.** Porto Alegre, RS : Movimento, 1977b.

LAGE, Lana. NADER, Maria Beatriz. Violência contra a mulher – Da legitimação à condenação social. In: PINSKY, Carla Bassanezi. PEDRO, Joana Maria (orgs.). **Nova História das Mulheres no Brasil** – 1. ed. 1ª reimpressão – São Paulo : Contexto, 2013.

LANZ, Letícia. Por que eu tenho medo de lhe dizer quem sou. In: RIBEIRO, Paula Regina Costa et al. (orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: resistência e ocupa(ações) nos espaços de educação** - Rio Grande: Ed. da FURG, 2018. 215 p.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2001 – 14 ed. 117 p.

LENZI, Tié. O movimento feminista no Brasil. In: **Toda Política.** Publicado em: 21 Fev. 2019. Atualizado em: 09 Maio 2019. Disponível em: <<https://www.todapolitica.com/movimento-feminista-brasil/>>. Acesso em: 28 Maio 2019.

_____. O que é o movimento feminista? In: **Toda Política.** Publicado em: 28 Jun. 2018. Atualizado em: 15 Maio 2019. Disponível em: <<https://www.todapolitica.com/movimento-feminista/>>. Acesso em: 28 Mai. 2019.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, História e Educação: construção e desconstrução. In: **Educação & Realidade** – v.20, n. 2 (jul/dez 1995). Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, 1995.

_____. **História da Música Brasileira** – Parte 1/3. Disponível em: <<https://souzalima.com.br/blog/historia-da-musica-brasileira-parte-1-3/>>. Publicada em: 6 Jan. 2018. Acesso em: 03 Maio 2019.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil.** 6. ed. revista e ampliada – 3. impressão. Rio de Janeiro : Ed. Civilização Brasileira, 2004.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro : Editora Objetiva LTDA, 2000.

MÚSICA BRASILIS. **Bossa Nova**. Disponível em: <<https://musicabrazilis.org.br/temas/bossa-nova>>. Acesso em: 27 Abr. 2020.

PETILLO, Alexandre. **Curtindo música brasileira: um guia para entender e ouvir o melhor da nossa arte**. Caxias do Sul, RS : Belas Letras, 2013.

PINHEIRO, Manu. **Cale-se: A MPB e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro : Livros Ilimitados, 2010.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos Anos Dourados. In: DEL PRIORE, Mary. PINSKY, Carla Bassanezi. **História das Mulheres no Brasil**. 10. ed., 5ª reimpressão – São Paulo : Contexto, 2017. p. 607 a 639.

PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: A construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. Tese de Doutorado em Sociologia – Programa de Pós-graduação do Departamento de Sociologia – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PLENARINHO. O que foi a Tropicália? In: **EBC**. Publicado em: 24 Jul. 2015. Disponível em: <<https://www.ebc.com.br/infantil/voce-sabia/2015/07/o-que-foi-tropicalia>>. Acesso em: 28 Abr. 2020.

PORCELLO, Flávio. Mídia e poder: os dois lados de uma mesma moeda – A influência política da TV no Brasil. In: VIZEU, Alfredo (Org.). **A Sociedade do Telejornalismo**. Petrópolis, RS: Vozes, 2008. p. 47-79.

PRODANOV, Cleber Cristiano. FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico** [recurso eletrônico] : métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico – 2. ed. – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

PROUBEL, Mayra. **União Democrática Nacional (UDN)**. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/historia-do-brasil/uniao-democratica-nacional-udn/>>. Acesso em: 28 Abr. 2020.

PUCCI, Magda Dourado. **Influência da voz indígena na música brasileira**. Música Popular em Revista, Campinas, ano 4, v. 2, p. 5-30, jan.-jun. 2016.

RAMOS, Jefferson Evandro Machado. **MPB - Música Popular Brasileira**. Publicado em: 27 Set. 2019. Disponível em: <<https://www.suapesquisa.com/mpb/>>. Acesso em: 28 Abr. 2020.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil**: um perfil editorial. São Paulo, SP: Summus, 2000.

ROCHA, Régis Godoy. **O teatro de revista brasileiro** – A memória do esplendor. Disponível em: < <https://demos.soyuz.com.br/sz-sesisenai-revistaponto/arte-e->

cultura/artes-cenicas/o-teatro-de-revista-brasileiro-a-memoria-do-esplendor/>. Acesso em: 13 Maio 2020.

SANDRONI, Carlos. Samba Carioca e Identidade Brasileira. In: **DREYFUS, Dominique e outros**. Rio de Janeiro – SESC-RJ, 2005. p. 25-33..

SANTAELLA, Lúcia. O que é cultura. In: _____. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura da mídia cibercultura**. São Paulo : Paulus, 2003, p. 29-49.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo : Editor Brasiliense, 1987 – 6 ed.

SCHILLING, Voltaire. **Brasil: 1954-1964 do suicídio de Vargas ao golpe militar**. Porto Alegre : Leitura XXI, 2013.

SEBENELO, Sonia. A Luta das Mulheres. In: **Caderno de História – Memorial do Rio Grande do Sul – Nº 43**, 2008.

SEVERIANO, Jairo. Teatro, Cinema e Rádio: As vias da música. In: **DREYFUS, Dominique e outros**. Rio de Janeiro – SESC-RJ, 2005. 53-60.

_____. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo : Editora 34, 2008.

_____. MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de música brasileira**. São Paulo : Editora 34, 1998. Vol. 2

SIANI, Sergio Ricardo; CORREA, Dalila Alves; CASAS, Alexandre Luzzi Las. Fenomenologia, método fenomenológico e pesquisa empírica: o instigante universo da construção de conhecimento esquadrihada na experiência de vida. In: **Revista de Administração da UNIMEP** – v. 14, n. 1, Janeiro/Abril – 2016. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/html/2737/273745301008/>>. Acesso em: 13 Jun. 2019.

SILVA, Elmiro Lopes da. **Música, juventude, comportamento: nos embalos do Rock'n'Roll e da Jovem Guarda (Uberlândia – 1955/1968)**. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis : Vozes, 2014 – 12 ed. p. 73-102.

SQUIRRA, Sebastião. **Aprender telejornalismo: produção e técnica**. 2. ed. São Paulo, SP: Editora Brasiliense S.A., 1993. 190 p.

STEFANEL, Xandra. **Documentário relembra trajetória e pilantragem de Carlos Imperial**. Publicado em: 16 Mar. 2016. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2016/03/documentario-relembra-a-trajetoria-e-a-pilantragem-de-carlos-imperial-7704/>>. Acesso em: 29 Abr. 2020.

SUKMAN, Hugo. **Histórias paralelas: 50 anos de música brasileira**. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2011.

SUZIGAN, Geraldo de Oliveira. **O que é música brasileira**. São Paulo : Ed. Brasiliense. 1990.

TEATRO DE REVISTA. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo614/teatro-de-revista>>. Acesso em: 27 Abr. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TELLES, Lygia Fagundes. Mulher, Mulheres. In: DEL PRIORE, Mary. PINSKY, Carla Bassanezi. **História das Mulheres no Brasil**. 10. ed., 5ª reimpressão – São Paulo : Contexto, 2017. p. 669 a 672.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros**. São Paulo : Editora 34, 2013 – 7. ed.

TREMURA, Welson. **A influência Africana na Música Brasileira: Samba**. Disponível em: <[https://www.welontremura.com/images/downloads/PT%20African Influence in Brazilian Music.pdf](https://www.welontremura.com/images/downloads/PT%20African%20Influence%20in%20Brazilian%20Music.pdf)>. Acesso em: 27 Abr. 2020.

TROPICALIA. **Movimento**. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>>. Acesso em: 28 Abr. 2020.

VELASCO, Valquiria. **Suicídio de Getúlio Vargas**. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/historia/suicidio-de-getulio-vargas/>>. Acesso em: 29 Abr. 2020.

WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22**. São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1977 – 2. ed.

WOLTON, Dominique. **Internet, e depois?** Uma teoria crítica das novas mídias. Tradução: CROSSETTI, Isabel. Porto Alegre, RS: Sulina, 2003.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis : Vozes, 2014 – 12 ed. p. 07-72.

WORMS, Luciana Salles. COSTA, Wellington Borges. **Brasil século XX: ao pé da letra da canção popular**. Curitiba : Nova Didática, 2002.

ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade. In: **EccoS Revista Científica**, vol. 3, núm. 1, junho, 2001, pp. 105-122. Universidade Nove de Julho. São Paulo, Brasil. Disponível em: <<http://periodicos.uninove.br/index.php?journal=eccos&page=article&op=view&path%5B%5D=249>>. Acesso em: 02 Maio 2019.