



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Comunicação Social - Jornalismo
Projeto Experimental em Jornalismo
Orientadora: Ellis Regina Araújo da Silva

A mulher nas músicas de Rita Lee em telenovelas

Vanessa Röpke Alves

Brasília – DF, fevereiro de 2013



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Comunicação Social - Jornalismo
Projeto Experimental em Jornalismo
Orientadora: Ellis Regina Araújo da Silva

A mulher nas músicas de Rita Lee em telenovelas

Vanessa Röpke Alves

09/49752

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob orientação da professora Ellis Regina Araújo da Silva.

Brasília – DF, fevereiro de 2013



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Comunicação Social - Jornalismo
Projeto Experimental em Jornalismo
Orientadora: Ellis Regina Araújo da Silva

Membros da banca examinadora

Membros da banca	Assinatura
1. Professora Doutora Ellis Regina Araújo da Silva (Orientadora)	
2. Professora Doutora Eleonora Zicari Costa de Brito	
3. Professora Doutora Cláudia Maria Busato	
4. Professora Doutora Dione Oliveira Moura (suplente)	
Menção Final	

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, pelo apoio constante, incentivo e compreensão nas horas de nervosismo e ansiedade, não apenas ao longo do curso de jornalismo e do desenvolvimento deste trabalho, mas em cada ocasião de minha vida. Pela relação sincera que construímos, pelos momentos engraçados, pelas viagens e pelo companheirismo que juntos temos vivido.

Agradeço especialmente à minha irmã e amiga Paola que, assim como em diversas outras ocasiões de minha vida, me ajudou em vários detalhes que foram essenciais para o resultado final da monografia. Além, é claro, de sempre me fazer rir, mesmo durante as ocasiões difíceis.

Aos meus amigos de curso, um agradecimento pelos momentos vivenciados ao longo da faculdade, pelas risadas e conversas nas horas livres de UnB, pelo apoio nos pequenos entraves e receios durante a realização deste trabalho e, é claro, pela presença constante (e bonita) nas ocasiões mais importantes da minha vida.

Aos meus amigos da vida, pela torcida e alegria com minhas vitórias. Pelo incentivo e ouvidos emprestados e por todos os dias de diversão e companheirismo que juntos tivemos.

À minha querida orientadora, Ellis Regina, pela paciência, carinho e dedicação para que o resultado deste trabalho fosse o melhor possível. Obrigada por entender minhas limitações e confiar nas minhas capacidades.

Obrigada a todos por sempre estarem lá quando eu precisei, seja com palavras de incentivo, desafio e apoio ou simplesmente sem palavra alguma. O encerramento deste trabalho e do curso de jornalismo não é apenas mérito meu, mas também da presença de cada um de vocês na minha vida.

RESUMO

Este trabalho, por intermédio da análise de conteúdo, procura identificar e considerar as identidades de mulheres nas músicas da compositora, cantora e instrumentista Rita Lee. Para isso, esta pesquisa selecionou obras que fizeram parte de trilhas sonoras de telenovelas brasileiras e as analisou e interpretou por meio de perspectivas de gênero, dos estudos de sexualidade e dos estudos culturais. Entre as quatorze músicas analisadas, percebeu-se a presença frequente da identidade de mulher independente e/ou excêntrica nas letras das composições, assim como, em menor escala, de identidades sexuais.

Palavras chave: Rita Lee, Mulher, Telenovelas, Música, Identidade, Feminismo, Gênero, Sexualidade, Trilhas sonoras.

ABSTRACT

This work, through content analysis, seeks to identify and consider the identities of women in the music of the composer, instrumentalist and singer Rita Lee. Therefore, this study selected works that were part of soundtracks of Brazilian soap operas and analyzed and interpreted through perspectives of gender, sexuality studies and cultural studies. Among the fourteen songs analyzed, it was noticed the frequent presence of the identity of independent and / or eccentric woman in the lyrics, and, to a lesser extent, of sexual identities.

Key words: Rita Lee, Woman, Soap operas, Music, Identity, Feminism, Gender, Sexuality, Soundtracks.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. TELENOVELAS E TRILHA SONORA	10
1.1 TV Brasileira	10
1.2 Telenovela no Brasil – Breve histórico	15
1.3 Audiência e interesse do público pelas telenovelas	19
1.4 A música em telenovelas	21
2. GÊNERO E SEXUALIDADE	26
2.1 Estudos de gênero	26
2.2 Sexualidade	32
3. ESTUDOS CULTURAIS	41
3.1 Identidade e diferença	43
4. METODOLOGIA, ANÁLISE E RESULTADOS	51
4.1 Análise de conteúdo	51
4.2 A música e o som como dados sociais	56
4.3 Rita Lee na música brasileira	61
4.4 Análise das músicas.....	67
CONCLUSÃO	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92
ANEXOS	97
Anexo A	97
Anexo B	101

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como tema de análise as identidades femininas presentes nas músicas de Rita Lee que fizeram parte das trilhas sonoras de telenovelas brasileiras. Entre 1967 e a metade do ano de 2012, a cantora, compositora e instrumentista teve em torno de quarenta músicas incluídas nessas produções. Entre elas, foram utilizadas para esta pesquisa quatorze relacionadas ao tema mulher, por expressarem um sujeito feminino em primeira ou terceira pessoa.

A principal questão que esta pesquisa pretende responder é a de que forma Rita Lee demonstra identidades femininas em suas músicas nas telenovelas. A escolha por obras que fizeram parte dessas produções é justificada pelos altos índices de audiência alcançados por elas e pelo acesso que têm ao grande público.

Entre as razões de escolha por esse tema, estão a relevância da música de Rita Lee para as telenovelas e o público, assim como, a importância de questões sobre identidades de gênero e sexuais.

Por isso, é importante ressaltar que Rita Lee é uma das cantoras brasileiras que mais vendeu discos (mais de 50 milhões de cópias). Ao lado de Ney Matogrosso, é a intérprete mais constante em temas de aberturas de novelas, sendo sete ao todo: O Pulo do gato (1978), Chega mais (1980), Final Feliz (1982/83), Sassaricando (1987/1988) e Lua cheia de amor (1990/1991). Todas da Rede Globo (XAVIER, 2007, p.62).

Destaca-se que, apesar da relevância do tema, ainda é raro encontrar produções acadêmicas que discutam e analisem a importância da música e das trilhas sonoras de telenovelas. Por essa razão, este trabalho visa a observar a relevância da presença dessas músicas e da construção de identidades por meio delas.

Para responder a essas questões, procura-se entender de que forma a telenovela atua no país, sua relevância e influência, o papel da música nessas produções e as questões relacionadas à construção de identidades de gênero e sexuais.

A hipótese que dá início a esta pesquisa é a de que Rita Lee teve um papel importante, por intermédio de suas letras, na representação de diversas identidades relacionadas ao gênero e à sexualidade. Por essa perspectiva, é possível considerar que essas letras têm grande alcance pois são divulgadas por um dos veículos de maior audiência do país: a televisão.

A partir dos objetivos definidos, optou-se por desenvolver esta pesquisa por meio da análise de conteúdo, metodologia que visa a seleção de um *corpus* que possa servir como base para a inferência de conteúdos que expressem sentido e tenham significados relevantes para, por meio deles, verificar diferentes identidades.

Este trabalho divide-se em quatro partes além deste capítulo introdutório. O Capítulo 1 apresenta um breve histórico da televisão e das telenovelas no país, sua relevância demonstrada pelos altos índices de audiência e o papel da música nessas produções. Em seguida, o Capítulo 2 aborda algumas questões importantes acerca dos estudos de gênero e dos estudos sobre a sexualidade e, principalmente, sobre as identidades de gênero e as identidades sexuais. O Capítulo 3 expressa a importância dos estudos culturais para esse tema e explica a forma com que as diferenças e identidades são construídas por meio de influências socioculturais. A última parte da pesquisa, o Capítulo 4, retrata a metodologia escolhida e de que forma ela é utilizada nesta pesquisa, a importância da música como dado social, uma breve biografia de Rita Lee e a análise das quatorze músicas selecionadas. Por fim, apresentam-se as referências bibliográficas e dois anexos.

1 - TELENOVELAS E TRILHA SONORA

Este capítulo visa a considerar de que forma a TV brasileira está inserida no dia a dia da população e a importância que a telenovela tem para a público e também para aqueles que têm suas músicas inseridas em trilhas sonoras. Ao longo desta parte do trabalho, é considerada a influência que a participação de uma música nas telenovelas têm sobre a venda de determinado cantor.

Esses são pontos que devem ser considerados, pois a escolha das músicas que são analisadas nesta pesquisa apresenta apenas obras de Rita Lee que fizeram parte de trilhas sonoras de telenovelas, tal escolha leva em conta o fato de que, a participação de músicas em trilhas sonoras de telenovelas aumenta o número de pessoas que conhecem e consomem essas obras.

1.1 TV Brasileira

O estudo de temas relacionados à televisão no Brasil deve considerar a abrangência desse veículo no país. Segundo o Censo 2010, divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 95,1% das residências brasileiras têm aparelhos de TV, um número maior do que o de geladeiras, que é de 93,7%¹.

Há mais de 50 anos no país, o veículo não foi acessível a todos desde sua chegada. Inicialmente, devido ao alto custo dos televisores e da pequena cobertura de sinais a TV era considerada “elitista”. Ela foi implantada no Brasil em 1950 com a inauguração da primeira emissora, a Tupi de São Paulo, pertencente a Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados (um enorme conglomerado de comunicação que reunia, na época, dezenas de jornais, revistas e estações de rádio). Dez anos depois da inauguração da TV Tupi, apenas 4,61% dos domicílios brasileiros possuíam televisor (HAMBURGER, 1998, p. 444-448).

Apesar do número pouco expressivo de aparelhos, a Rede Tupi liderou o mercado de televisão até 1970, mesmo com a concorrência de outras emissoras. “Em 1952 surge a TV Paulista, em 1953 a Record, em 1954 a TV

¹ TELECO. Estatísticas de domicílios com rádio e TV no Brasil. Disponível em: <<http://www.teleco.com.br/nrtv.asp>>. Acesso em: 2 fev. 2013

Rio, em 1956 a TV Itacolomi de Belo Horizonte, em 1958 a TV Cultura de São Paulo” (HAMBURGER, 1998, p. 444).

A partir de 1964, os militares consideraram o veículo estratégico para a política de desenvolvimento e integração nacional. Por esse motivo, investiram na infraestrutura tecnológica da televisão para ampliação do alcance de sinais e influenciaram também em sua programação com forte censura e regulamentações.

Em decorrência disso, na década de 70, houve crescimento do número de domicílios com televisores nas regiões Sul e Sudeste, mas as demais regiões só vivenciaram esse aumento a partir de 1980, quando a Embratel expandiu o alcance dos sinais televisivos no país, como explica Hamburger: “a mudança permitiu que as redes emitissem sinais abertos, capazes de ser captados diretamente do satélite por antenas parabólicas situadas em qualquer lugar do território nacional” (1998, p. 454).

Eugênio Bucci, professor doutor da Universidade de São Paulo (USP), defende que essa atitude foi fundamental para o crescimento do mercado televisivo no Brasil. Para ele, a televisão do país forneceu ao brasileiro, a partir dos anos 1970, a sua autoimagem. O autor explica que, durante a ditadura militar no Brasil, o governo investiu em melhorias em parceria com as grandes redes de televisão. Esse incentivo foi fundamental para o desenvolvimento do veículo.

Se compararmos o Brasil com os países europeus, veremos que aqui a TV não apenas é um hábito mais cultivado, uma referência mais constante, como o poder do veículo (e de cada uma das grandes redes) é incomparavelmente superior (BUCCI, 2005, p 15).

Em 1965, 15 anos após a implantação da primeira emissora de TV no Brasil e um ano depois do golpe militar, Roberto Marinho, jornalista e presidente das organizações Globo, inaugurou a Rede Globo de televisão, no Rio de Janeiro, e, posteriormente, expandiu seu alcance. Em 1966, lançou sua emissora paulistana e, dois anos depois, uma estação em Minas Gerais. Nos

anos 1970, a Globo assumiu a liderança do mercado, pois “A Excelsior e a Tupi se enfraqueceram gradativamente, tendo suas licenças canceladas pelo governo, a primeira em 1971 e a segunda em 1980” (HAMBURGER, 2005, p.31 -32).

Apesar de Chateaubriand ter apoiado o golpe militar, a Rede Tupi não se adaptou às novas condições políticas e econômicas brasileiras. “Durante os anos 1960 e 1970, a Tupi acumulou dívidas; o fim dos empréstimos governamentais nos padrões anteriores levou a emissora, incapaz de se organizar como empresa competitiva, à falência” (HAMBURGER, 2005, p.28). Um dos motivos para isso foi a mudança de incentivos realizados pelo Estado na televisão. Nas décadas de 50 e 60, as emissoras privadas recebiam empréstimos de bancos públicos. E, durante o Regime Militar, “os investimentos aumentaram na forma de instalação de infraestrutura e divulgação de anúncios publicitários” (HAMBURGER, 1998, p.454).

Quem mais se beneficiou do novo posicionamento governista foi a recém-criada Rede Globo. Mas essa não foi a única razão pela qual a emissora tornou-se a maior do país. Três anos antes de sua implantação, o grupo de Roberto Marinho se associou ao grupo norte-americano *Time Life*. Além dos benefícios financeiros, a Globo aproveitou a experiência técnica e administrativa do parceiro. A emissora diferenciou-se das outras redes da época por se ver como uma empresa. Em vez de colocar à frente de sua administração pessoas envolvidas com o ramo cultural, como era o costume da época, a emissora optou por colocar na liderança pessoas relacionadas ao mercado (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p.79-80).

É importante ressaltar também que a Globo se preocupou com o que chamou *de padrão globo de qualidade*, ao valorizar o acabamento visual, os figurinos, a cenografia, as locações e a qualidade dos atores em suas produções. A emissora foi, ainda, responsável por consolidar no Brasil o hábito de assistir a televisão com a instituição da horizontalidade e da verticalidade da programação:

A construção de uma programação homogênea passou, fundamentalmente, pela implementação de dois conceitos-chave: a horizontalidade e a verticalidade na organização dos programas televisivos. A horizontalidade é a colocação de um programa ao longo da semana ou do mês, em um mesmo horário; e, a verticalidade se traduz por uma sequência ao longo do dia que vai sendo repetida semana a semana, mês a mês. No começo dos anos 60, foi a extinta TV Excelsior que inaugurou esse modelo de programação horizontal e vertical. Coube à Globo a cópia desse modelo de maneira profissional e perene (BORELLI; PRIOLLI, 2000, p.81).

Prova de que os investimentos em infraestrutura e publicidade deram certo são os números de domicílios com televisores no país em 2012 e os altos índices de audiência alcançados pela Rede Globo. Por exemplo, entre os dias 14 e 20 de janeiro de 2013, no Rio de Janeiro e em São Paulo, as pesquisas do Instituto brasileiro de opinião e estatística (Ibope)² demonstraram que a emissora exibiu todos os programas de maior audiência ³. Para se ter uma ideia da força desse veículo, sabe-se que o brasileiro passa quase quatro horas diárias assistindo a televisão e que metade do gasto com publicidade no Brasil (que gera 1% do Produto Interno Bruto – PIB) fica com a TV (PEREIRA JUNIOR, 2002, p.15 - 53).

A televisão sendo um veículo de tamanha importância no país pode ser estudada por intermédio de duas vertentes distintas, segundo o doutor em comunicações e professor do programa de pós-graduação em comunicação e semiótica da PUC/SP e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, Arlindo Machado. Na primeira, pode ser considerada um fenômeno

² O Ibope é a maior empresa privada de pesquisa da América Latina e tem reconhecimento como instituição que mede a audiência da TV brasileira desde sua criação.

³ IBOPE. Audiência de TV RJ. Disponível em: < <http://www.ibope.com.br/pt-br/conhecimento/TabelasMidia/audienciadetvrj/Paginas/TOP-5-RIO-DE-JANEIRO-SEMANA-03.aspx>>. Acesso em: 2 fev. 2013. IBOPE. Audiência de TV SP. Disponível em: <<http://www.ibope.com.br/pt-br/conhecimento/TabelasMidia/audienciadetvsp/Paginas/TOP-5-S%C3%83O-PAULO-SEMANA-03.aspx>>. Acesso em 2 fev. 2013.

de massa que tem grande impacto sobre a vida social moderna. A segunda opção é considerar que a televisão é um dispositivo audiovisual que tem como objetivo principal levar a sociedade a manifestar anseios, dúvidas, crenças e valores (2000, p. 10).

Para Hamburger, as duas vertentes são verdadeiras. A autora afirma que a televisão é, verdadeiramente, um “fenômeno de comunicação” por “atingir um público nacional composto de telespectadores das mais variadas idades, de ambos os sexos, classes sociais distintas e das mais diversas regiões do país” (2005, p. 27).

Apesar da importância desse veículo para os brasileiros, Machado afirma que a televisão não tem sido levada a sério por muito tempo entre os teóricos da comunicação. A TV sempre foi considerada um meio “menor” e sem importância, mas o autor discorda dessa perspectiva. Para ele,

A televisão acumulou, nestes últimos cinquenta anos de sua história, um repertório de obras criativas muito maior do que normalmente se supõe, um repertório suficientemente denso e amplo para que se possa incluí-la sem esforço entre os fenômenos culturais mais importantes do nosso tempo (MACHADO, 2000, p. 15).

Segundo o professor, de forma geral, os intelectuais de formação tradicional resistem à análise da televisão como algo sério. Para eles, as produções televisivas não podem ser comparadas às culturas tradicionais, como teatro, literatura e cinema, por exemplo. Eles alegam que, por tratar-se de uma cultura de massa, sua produção é descartável e superficial (MACHADO, 2000, p.23).

A televisão não é apenas ‘descartável e superficial’, como pensam esses intelectuais. Para Machado, existem produtos de qualidade na televisão que não devem ser esquecidos, pois o seu estudo é fundamental para a melhoria dos padrões das produções televisivas.

Nenhuma sociedade e nenhum setor da sociedade podem ser aperfeiçoados se não estiverem submetidos a julgamento e avaliação permanentes. A querela sobre o que é ou o que não é qualidade em televisão não deve servir de pretexto para se fugir do debate sobre o significado dos produtos e processos televisuais. A crítica, na verdade, é parte constituinte do próprio processo de fazer televisão (MACHADO, 2000, p. 26).

Como teórico da televisão, Bucci defende que a discussão sobre a TV brasileira conduz à reflexão sobre a própria realidade do país. Ele afirma, ainda, que somos influenciados diretamente pela televisão em relação às nossas atitudes e comportamentos. “Hoje, o que não existe na TV, não existe no mundo. É a TV quem nos dá o mundo, é ela quem o confecciona diante dos nossos olhos; procura sempre nos ensinar quando e como devemos agir no mundo” (BUCCI, 2005, p. 164).

1.2 Telenovela no Brasil – Breve histórico

As telenovelas surgiram praticamente junto com a televisão no Brasil, mas só atraíram a atenção quando começaram a constar na lista de dez programas mais assistidos segundo o Ibope. No início, elas eram patrocinadas por multinacionais de sabão e eram inspiradas nas *soap operas* americanas e nas experiências acumuladas pelas radionovelas (HAMBURGER, 1998, p. 459).

A fase de pioneirismo da televisão brasileira foi caracterizada pela improvisação e precariedade. Artistas, diretores, autores, técnicos e produtores – oriundos em sua maioria do rádio e teatro – procuravam uma linguagem apropriada ao novo veículo (HAMBURGER, 1998, p. 456).

Diferente do que ocorre nesta década, durante seus primeiros vinte anos, a televisão foi considerada “elitista”. A novela era vista pelo público e pelos profissionais da área como um “gênero menor”. O que predominava na

programação televisiva eram os teleteatros e os programas de auditório (HAMBURGER, 2005, p. 27).

Inicialmente, toda a programação da TV era exibida ao vivo, inclusive as telenovelas. A primeira delas foi *Sua vida me pertence* (Tupi, 1951). A produção era exibida duas vezes por semana, frequência comum para as telenovelas da época.

A introdução do videoteipe em 1962 facilitou a produção de novelas diárias. No ano seguinte, a Excelsior transmite a primeira novela diária exibida na televisão brasileira, 2-5499 Ocupado, importada da Argentina e estrelada por Glória Menezes e Tarcísio Meira (HAMBURGER, 1998, p. 460).

Após o início do uso do videoteipe (uma fita de vídeo) as novelas começaram a fazer mais sucesso entre os telespectadores, pois deixaram de ser exibidas ao vivo, assim, passou a ser possível gravar as produções e apresentá-las posteriormente. Com essa mudança, os erros que eram vistos constantemente pelos telespectadores passaram a ser regravados e não mais exibidos e, conseqüentemente, as telenovelas começaram a sofrer maior controle de qualidade.

Outro fator que levou à consolidação das novelas como gênero mais popular e lucrativo da televisão está relacionado a mudanças estéticas. As primeiras tinham a mesma receita: “casais desencontrando-se, heróis reagindo a vilões, o sofrimento levado até o limite da farsa ou de um final feliz” (GEMIGNANI; PIERRY, 2002, p. 119). Eram ambientadas em períodos históricos antigos e não tinham nenhuma proximidade com a realidade brasileira.

No final dos anos 60, a Rede Tupi definiu que as telenovelas deixariam de ser “fantasiosas” e se tornariam mais “realistas”. Em 1968, a emissora transmitiu *Beto Rockfeller*, uma produção que marcou essa mudança dando ênfase a cenários contemporâneos e nacionais, gravações externas e linguagem coloquial (HAMBURGER, 1998, 462-463).

Inspirada em Beto Rockefeller mas associando as inovações formais propostas pela novela da Tupi com um projeto agressivo de marketing, de controle de audiência e de administração comercial, a Globo se torna a maior produtora nacional de novelas (HAMBURGER, 1998, p. 464).

Nas décadas de 70 e 80, as telenovelas (e, conseqüentemente, a Rede Globo) tiveram seu auge de audiência, atingindo entre 40% e 60% dos domicílios brasileiros. Além das modificações estéticas e de enredo, a emissora trouxe uma mudança importante: a noção de que cada nova telenovela deveria trazer um assunto diferente que provocasse o interesse e o comentário do público, mas que, principalmente, o levasse a consumir produtos a ela relacionados, como livros, discos, roupas (HAMBURGER, 1998, p. 443-465).

Nos anos 2000, a telenovela é um dos três tipos principais de narrativas seriadas na televisão. De modo geral, esse formato de produção possui uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se desenvolvem linearmente por meio dos capítulos.

Esse tipo de construção se diz *teleológico*, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito (s) básico (s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais (MACHADO, 2000, p. 84).

Nas telenovelas brasileiras, as histórias iniciadas nos primeiros capítulos se desenvolvem ao longo da produção. Cada episódio repete alguns elementos conhecidos pelo telespectador e introduz novos para, apenas no final, tudo ser resolvido, a não ser que haja altos índices de audiência. Nesse caso, as mesmas histórias vão se repetindo ou novas tensões são criadas para manter a audiência até o grande final (MACHADO, 2000, p. 85). Por ser escrita ao mesmo tempo em que é gravada, e permitir que a história possa ser alterada devido aos índices de audiência, a novela é caracterizada por muitos como uma obra aberta.

As mudanças de estrutura e desenvolvimento dessas produções permitiram que as telenovelas se destacassem no cenário televisivo. Por isso, elas dominam o horário nobre da televisão brasileira (considerado o período de tempo em que a audiência é maior - no Brasil, à noite). A Rede Globo é um grande exemplo de aproveitamento otimizado desse horário. Assim que criada, a emissora organizou a grade de programação de horário nobre apresentando um telejornal entre duas telenovelas, conseqüentemente, criou nos brasileiros o hábito de ver TV com os horários fixos, garantindo a fidelidade do público (BORELLI & PRIOLLI, 2000, p.19).

Por ser o gênero de maior popularidade e lucratividade do veículo, a telenovela coloca em pauta na sociedade assuntos, comportamentos e produtos. “A moda, a gíria e a música que cada novela lança transmitem uma certa noção do que é ser contemporâneo” (HAMBURGER, 1998, p. 442-443). Pereira Junior concorda com Hamburger e diz mais:

A novela é a pedra de toque da televisão brasileira, seu produto mais forte e influente. Neta dos folhetins literários e filha do dramalhão radiofônico, a telenovela cativa o imaginário popular com competência industrial. Produto multinacional, segue obediente linha de montagem e é capaz de embalar valores com dissimulada inocência (PEREIRA JUNIOR, 2002, p.115).

Essas produções não atingem apenas seu público alvo. Apesar de se considerar que a telenovela é um programa feminino, os índices alcançados no lbope das produções dos anos 1970 até os anos 1990 mostram grande participação do público masculino, que representava aproximadamente 40% da audiência para a Grande São Paulo e Rio de Janeiro entre 1990 e 1994 (HAMBURGER, 2005, p. 63).

Meninas adolescentes, mulheres de terceira idade de classe média e mulheres de classes populares constituem o coração do público das novelas. No entanto, outros telespectadores também estão cientes dos desenvolvimentos da narrativa, trilhas sonoras, personagens (HAMBURGER, 2005, p. 81).

Hamburger defende que o sucesso das novelas deve-se também ao fato de que os telespectadores sentem-se participantes e comentam as histórias e personagens das produções. Além disso, as trilhas sonoras, grifes de roupas, espetáculos teatrais e anúncios comerciais com atores pertencentes ao elenco de novelas geram ainda mais assuntos todos os dias sobre essas produções (HAMBURGER, 1998, p. 479-480).

1.3 Audiência e interesse do público pelas telenovelas

A televisão oferece a difusão de informações acessíveis a todos sem distinção de pertencimento social, classe social ou região geográfica. Ao fazê-lo, ela torna disponíveis repertórios anteriormente da alçada privilegiada de certas instituições socializadoras tradicionais como a escola, a família, a Igreja, o partido político, a agência estatal. A televisão dissemina a propaganda e orienta o consumo que inspira a formação de identidades. Nesse sentido, a televisão, a telenovela em particular, é emblemática do surgimento de um novo espaço público, no qual o controle da formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes titulares dos postos de comando nas diversas instituições estatais (HAMBURGER, 1998, p. 442).

Esse papel da televisão só é possível quando um número expressivo de pessoas assiste às produções de ficção. Há 30 ou 40 anos era comum que grande parte dos telespectadores brasileiros assistisse às telenovelas. Exemplo disso foi a novela *Selva de pedra*, exibida pela Rede Globo no início da década de 70 e grande sucesso popular, que chegou a contar, no dia 4 de outubro de 1972, com cem por cento da audiência na cidade do Rio de Janeiro, segundo o Ibope (XAVIER, 2007, p.149).

Quarenta anos depois, em 2012, mesmo competindo com a TV paga e a internet, “Avenida Brasil”, também da Rede Globo, mostrou que a novela continua tendo importância para o público brasileiro. Ela foi o programa de TV mais visto nesse ano, devido ao episódio exibido no dia 8 de outubro que

contou com 74% dos televisores ligados. A produção, além de contar com uma audiência significativa, impressionou ainda mais pela sua repercussão na internet e nas conversas diárias ⁴.

Eugênio Bucci defende que as telenovelas têm a função de fazer uma conexão com a realidade do telespectador, principalmente o “novelão das oito, do horário nobre”. Apesar de trabalhar com tensões fictícias, a realidade do país também tem que estar presente no enredo (2005, p. 31). Seguindo essa receita, *Avenida Brasil* foi marcada por comentários de especialistas referindo-se à repercussão da novela em meio “a nova classe média brasileira”.

A entrada de 40 milhões de brasileiros no mercado laboral e, conseqüentemente, no fluxo de consumo. Dentro desse quadro, a ficção se destaca como um dos produtos mais reconhecíveis entre as práticas midiáticas dessa classe média, uma vez que, como especificado no capítulo sobre o Brasil, o que está em jogo não é apenas a recepção e o índice de audiência, mas o “drama de reconhecimento” que envolve a tomada de decisões para fazer da programação televisiva algo mais popular e lucrativo para uma classe média que procura ser retratada pelo menos nas três principais telas: televisão, telefone e computador (Obitel 2012, p. 29).

Avenida Brasil conseguiu ainda unir a teledramaturgia às redes sociais, destacando-se nas duas principais no Brasil: Twitter e Facebook⁵. Segundo o Observatório ibero-americano da ficção televisiva (Obitel), esse tem sido um caminho trilhado pelas telenovelas com o crescimento do uso da internet entre os brasileiros. Para isso, os produtores têm investido em seu relacionamento com os fãs na internet e nas redes sociais, utilizando a rede não apenas para divulgação dos conteúdos e estratégias de marketing, mas para conseguir participação e engajamento da audiência nas produções (Obitel 2012, p. 57).

Além do destaque nos meios eletrônicos, ela chamou a atenção da imprensa internacional e fez com que um candidato à prefeitura da cidade de

⁴ O GLOBO. Especialistas explicam o fenômeno Avenida Brasil. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/revista-da-tv/especialistas-explicam-fenomeno-avenida-brasil-6448625>>. Acesso em: 2 fev. 2013.

⁵ VEJA. Chega ao fim Avenida Brasil – o perfeito fenômeno pop. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/chega-ao-fim-avenida-brasil-%25E2%2580%2593-o-perfeito-fenomeno-pop>> Acesso em: 2 fev. 2013.

São Paulo (a maior cidade do Brasil) adiasse um comício com a presidente do país, Dilma Roussef, que estava marcado para o mesmo horário de exibição do último capítulo de Avenida Brasil⁶.

Esses exemplos demonstram a força que as telenovelas ainda têm no Brasil. Mesmo após mais de 60 anos de existência, elas pautam as discussões e comentários dos telespectadores e da imprensa e continuam sendo as grandes líderes de audiência do país.

Entre 2009 e 2011, a televisão brasileira teve 131 produções nacionais de ficção. Entre elas, o formato que mais se destacou, foi a telenovela, com 42 títulos. Entre os dez títulos mais vistos no Brasil, em 2011, oito foram telenovelas e dois foram séries. Dentre eles, nove foram exibidos no horário nobre (Obitel 2012, p. 34 - 48).

1.4 A música em telenovelas

Nas telenovelas brasileiras, assim como no cinema, é comum o uso de músicas, seja para dar maior intensidade de carga emocional às cenas ou para representar determinados personagens. Muitas das canções que fizeram parte de trilhas sonoras remetem a memória do público diretamente à determinada cena ou personagem.

Inicialmente, as trilhas sonoras das telenovelas do país eram somente orquestradas. As primeiras trilhas cantadas começaram a aparecer na primeira metade da década de 60 (XAVIER, 2007, p. 45). No início da história das telenovelas, os músicos não queriam ter seus nomes vinculados a esse tipo de produções. Isso passou a mudar no início da década de 70, quando a Rede Globo criou o selo “Som Livre” integrante do Sistema Globo de Gravações Audiovisuais (Sigla). A gravadora foi inaugurada quase que exclusivamente para lançar as trilhas sonoras da emissora. O sucesso foi tanto, que ela é a

⁶ VEJA. Final de Avenida Brasil é notícia até fora do país. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/final-de-avenida-brasil-e-noticia-ate-fora-do-brasil>>. Acesso em 2 fev. 2013.

única empresa brasileira entre as cinco transnacionais que dominam 85% do mercado de discos no Brasil (TOLEDO, 2007, p.4).

Em 1971, o selo passou a cuidar das trilhas sonoras das novelas da Globo com o lançamento das duas trilhas de “O Cafona” – uma nacional e outra internacional. O sucesso de vendas dessas primeiras trilhas fez com que houvesse uma mudança de mentalidade por parte da classe artística musical, pois a novela passou a ser vista como um caminho eficiente para se obter sucesso popular e até mesmo de se lançar no mercado fonográfico. As trilhas de novelas representaram uma verdadeira revolução no setor musical, principalmente no que se refere à vendagem de discos (XAVIER, 2007, p.46).

Além de incentivar a venda das trilhas sonoras, como aconteceu em *Rei do Gado* (Globo, 1996/1997) que teve mais de 2 milhões de cópias vendidas, as telenovelas impulsionam também o comércio de álbuns dos artistas (XAVIER, 2007, p.47). “Uma música que esteja incluída na trilha sonora de uma novela triplica a venda de um CD” (PEREIRA JUNIOR, 2002, p.53).

Um excelente exemplo disso ocorreu durante a exibição da novela *Laços de Família* (Globo, 2000/2001). A produção ficou marcada pela cena em que a atriz Carolina Dickman raspa os cabelos devido ao tratamento que fazia contra uma leucemia. Durante a cena, a música *Love by Grace*, de Lara Fabian, era o fundo musical. Depois disso, a cantora permaneceu por oito semanas consecutivas nas paradas de sucesso e o CD da trilha sonora internacional de *Laços de Família* foi o disco mais vendido em 2001, com dois milhões de cópias (TOLEDO, 2007, p. 1-2).

Apesar de os programas de auditório serem cobiçadíssimos pelas gravadoras, a telenovela tem poder ainda maior de impulsionar as vendas. Outro exemplo desse sucesso é o cantor Caetano Veloso. Durante a novela *Suave Veneno* (Globo, 1999), ele teve a música *Sozinho* como tema dos personagens de Luana Piovani e Rodrigo Santoro. Antes da novela ele havia vendido 300 mil cópias de seu CD, depois dela foram 1 milhão de cópias vendidas (JIMENEZ, 2002, p.94).

Divulgar a música através da cena é uma estratégia que acaba por permitir que seu consumo seja potencializado através de sua associação com personagens ou situações propostas por determinado enredo. Ademais, ter uma canção como tema de uma novela da Rede Globo significa adentrar diariamente e por meses milhões de lares brasileiros (TOLEDO, 2007, p.5).

Segundo Hamburger, essa relação se dá porque as novelas vendem moda, música e outros produtos e, por esse motivo, elas levaram à consolidação da indústria cultural – televisiva, editorial, fonográfica, publicitária e de pesquisa de mercado. O fato de a novela do horário nobre tratar, principalmente, de temas e contextos contemporâneos está diretamente associado ao seu potencial mercadológico. Quanto mais próxima da realidade a produção estiver, maior será a identificação do público e seu potencial comercial, com a venda de roupas e bens de consumo, como, por exemplo, as músicas que fazem parte das trilhas sonoras (HAMBURGER, 2005, p.149-154).

Ressalta-se que não é só a novela que impulsiona as vendas da indústria fonográfica. Exemplo disso foi o folhetim *A Padroeira* (Globo, 2001/2002). Uma das medidas adotadas para tentar aumentar a audiência da produção foi mudar três vezes sua música tema de abertura para atrair o público e fazer com que ele se identificasse com a novela (XAVIER, 2007, p.59).

Esses exemplos demonstram claramente o poder da televisão e da indústria fonográfica sobre a “massa”. Segundo Blumer, os participantes da massa são indivíduos anônimos que podem ser de qualquer sexo, idade ou condição financeira, mas que formam um grupo homogêneo em relação ao comportamento de massa, respondendo aos impulsos despertados por um objeto, nesse caso, as telenovelas (BLUMER, 1977, p. 177-179). Lazarsfeld e Merton explicam que, por ser a música acessível hoje a qualquer indivíduo, ela é considerada uma arte de massa (LAZARSELD & MERTON, 1977, p.244-245).

O sucesso de um artista está relacionado à forma como o público vê suas músicas. O cantor ou a cantora mais conhecidos são os que “mais tocam”, tornando-se ainda mais famosos e reconhecidos pelo sucesso. Assim,

quanto mais sucesso tem determinado artista, mais o indivíduo vai aceitar e consumir suas músicas.

O princípio do “estrelato” tornou-se autoritário. As reações dos ouvintes parecem desvincular-se da relação com o consumo da música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado, o qual, por sua vez, não pode ser suficientemente explicado pela espontaneidade da audição mas, antes, parece comandado pelos editores, magnatas do cinema e senhores do rádio (ADORNO, 1996, p.74-75).

Adorno acredita que a tendência de todos é “obedecer cegamente” à moda musical. O teórico questiona, inclusive, a noção de gosto musical, pois, para ele, o critério de julgamento da massa e o que faz com que a canção seja sucesso é que ela seja conhecida de todos (1996, p.65-66). Outro questionamento que as trilhas sonoras de telenovelas podem sofrer é a crença, de alguns teóricos da área, de que o uso da música não deve ser associado à imagem por remover sua “pureza” de interpretação.

Se a música é (ou supõe-se que seja) um discurso autossuficiente, um discurso eloquente na sua pura dimensão acústica, que papel poderiam desempenhar na sua apresentação as imagens do cinema ou da televisão? Seria possível falar de uma complementaridade ou de uma equivalência das imagens com a música? Para a musicologia tradicional a resposta é *não* (MACHADO, 2000, p. 153).

Machado garante que, para a musicologia tradicional, o consumo da música em larga escala de audiência é uma forma de banalizá-la. Além disso, os teóricos da área defendem que a recepção e interpretação da música devem ocorrer de maneira pura, sem a intervenção de imagens. Mas o autor lembra que a ideia de que a música tem um discurso apenas no plano sonoro é algo que pertence à recente cultura humana. O professor explica que, a partir do século XX, o processo de autonomização da música foi incentivado, principalmente, pela indústria fonográfica. O disco e o rádio eliminaram qualquer ocorrência visual da música e, ao mesmo tempo, popularizaram a premissa de que a música é um fenômeno estético exclusivamente sonoro. É

inicialmente com o cinema, e em seguida com a televisão, que uma mudança de mentalidade começa a ser construída por meio da sincronização do som e da imagem (MACHADO, 2000, p. 154-155). Machado defende que essa alteração é positiva:

É um equívoco traçar o campo de abrangência de uma arte em função dos meios físicos com os quais ela opera (ondas sonoras ou luminosas), dos instrumentos de que ela se utiliza (pianos ou câmeras), ou dos órgãos dos sentidos aos quais ela se destina (ouvidos ou olhos) (2000, p. 157).

Se para alguns, a sincronização da música e imagem é negativa, é fato que para os mercados televisivo e fonográfico essa união trouxe apenas frutos positivos. Outro exemplo evidente disso, é que o álbum mais vendido no primeiro semestre de 2012 foi da cantora *Adele*, sendo que três músicas incluídas no CD fizeram parte da trilha sonora de três novelas da Rede Globo ⁷.

⁷ TERRA LISTAS. Confira a lista dos 20 álbuns mais vendidos no primeiro semestre de 2012. Disponível em: <<http://listas.terra.com.br/noticias/35658-confira-a-lista-dos-20-lbuns-mais-vendidos-no-primeiro-semester-de-2012>>. Acesso em: 2 fev. 2013.

2 - GÊNERO E SEXUALIDADE

Considerando-se o objetivo deste trabalho de analisar a figura da mulher nas músicas da cantora e compositora Rita Lee, é importante levar em consideração que muitas de suas obras abordam a forma como a mulher procura seu lugar na sociedade, lida com os relacionamentos e expressa suas opiniões.

Para que esta análise seja mais profunda, é fundamental que seja abordada a questão das buscas da mulher na sociedade. Dessa forma, pensar sobre as teorias feministas e os questionamentos por elas levantados está relacionado à forma de interpretação que se pode obter das músicas de Rita Lee.

Um segundo ponto que deve ser lembrado em relação às obras da artista aqui analisadas é a presença frequente do tema sexualidade. A melhor forma de abordar esse assunto e ter um resultado mais satisfatório é entender a história da sexualidade e a forma como ela é interpretada e discutida historicamente.

Consequentemente, os dois pontos abordados neste capítulo, os estudos de gênero e a história da sexualidade, são cruciais para o embasamento da análise de conteúdo objetivada neste estudo.

2.1 Estudos de gênero

O feminismo foi considerado um movimento social organizado no Ocidente a partir do século XIX. Porém, sua visibilidade tornou-se maior a partir da virada do século com o sufragismo, ou seja, a defesa do direito ao voto feminino. A luta por ele foi considerada a “primeira onda” do feminismo, preocupado com questões sociais e políticas. As primeiras teorias feministas buscavam, principalmente, inserir a mulher como sujeito social e da história, pois consideravam que ela havia sido excluída como agente ativo da sociedade ao longo da história.

No final da década de 1960, iniciou-se a chamada “segunda onda” do feminismo. Além de preocupar-se com essas questões políticas, sociais e culturais de inserção da mulher na sociedade, o novo período buscou teorizar o feminismo. Os (as) teóricos (as) feministas tornaram a mulher o tema central de

seus estudos trazendo novas áreas e novos temas para o espaço acadêmico. Segundo a feminista Guacira Lopes Louro, um dos pontos mais importantes dos estudos nessa área é que eles não eram neutros, como se pretende de modo geral no cenário acadêmico. Na verdade, em sua maioria eles possuíam caráter político (LOURO, 2008, p. 14-19).

O primeiro obstáculo encontrado por esses (as) teóricos (as) foi o fato de que as mulheres foram consideradas pela teoria feminista como um só sujeito construído com os mesmos interesses e objetivos políticos. Segundo Judith Butler, teórica feminista, a necessidade que o feminismo vê de representar um grupo plural tem como objetivo o maior alcance das reivindicações feministas. O problema gerado com isso é a “universalidade categórica ou fictícia da estrutura de dominação”. Por se acreditar que todas são representadas pelo feminismo, supõe-se que todas foram subjugadas da mesma forma (BUTLER, 2003, p. 17-22).

A presunção política de ter de haver uma base universal para o feminismo, a ser encontrada numa identidade supostamente existente em diferentes culturas, acompanha frequentemente a ideia de que a opressão das mulheres possui uma forma singular, discernível na estrutura universal ou hegemônica da dominação patriarcal ou masculina (BUTLER, 2003, p. 21).

Para Butler, a vontade de defender esse sujeito “estável do feminino” gera, na realidade, muitas recusas em aceitar essa categoria. Ela acredita que a vontade de definir apenas a categoria mulheres rejeitou, de fato, a multiplicidade de variáveis culturais, sociais e políticas que podem existir dentro desse grupo. “Talvez, paradoxalmente, a ideia de ‘representação’ só venha realmente a fazer sentido para o feminismo quando o sujeito ‘mulheres’ não for presumido” (2003, p.34).

Ressalta-se que, apesar das discordâncias em relação ao uso do termo mulheres levantadas entre os (as) teóricos (as) feministas, este trabalho não pretende utilizar a análise das músicas de Rita Lee como se elas estivessem falando de um grupo específico que pretende ser representado. A procura, nesse caso, é por letras que tratem de uma mulher específica (a personagem

retratada na composição) que pode expressar alguma identidade de gênero ou sexual, representando algumas mulheres que têm suas identidades relacionadas aos temas e não todas as mulheres de forma homogênea.

Considerando essas identidades de gênero e sexuais, é importante esclarecer que, o ponto inicial que levou à diferenciação entre os dois termos acima citados baseou-se na ideia de que a crença na dicotomia homem/mulher não expressaria as diversas identidades que não se enquadram em nenhuma das duas categorias. A partir do momento em que esse ponto passou a ser discutido, o gênero tornou-se um novo conceito utilizado por esse grupo de teóricos (as) (LOURO, 2008, p.21). A feminista Joan Scott concorda que esse foi o ponto inicial para o uso do conceito. Segundo ela, o termo gênero teve várias definições ao longo da história.

No seu uso mais recente, o “gênero” parece ter aparecido primeiro entre as feministas americanas que queriam insistir no caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. A palavra indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual” (SCOTT, 1989, p.3).

Para Louro, o conceito de gênero leva ao entendimento de que se deve considerar as diferentes sociedades e momentos históricos, assim como, os diversos grupos que constituem determinada sociedade. A pesquisadora deixa claro que não se pode pensar nos gêneros como papéis sociais (masculinos e femininos), pois eles seriam basicamente padrões ou regras de comportamento.

O conceito de gênero não pretende apenas negar a biologia, mas enfatizar a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas. O gênero deve ser entendido como “constituente da *identidade* dos sujeitos”, pois ele tem múltiplas identidades que não são fixas e que podem, inclusive, ser contraditórias (LOURO, 2008, p. 22-24).

É fundamental diferenciar a identidade de gênero e a identidade sexual. A primeira é usualmente separada entre feminina e masculina, independente do sexo biológico, é a forma como a pessoa se vê. Ter uma identidade de gênero feminina não significa necessariamente que a pessoa é biologicamente

uma mulher, assim como a identidade de gênero masculina não é pertencente apenas a quem nasceu com o corpo de homem.

A identidade sexual refere-se a forma como a pessoa entende sua sexualidade e a expressa. Entre elas, as mais reconhecidas pela sociedade ocidental são a heterossexualidade (interesse sexual pelo sexo oposto), a homossexualidade (atração pelo mesmo sexo) e a bissexualidade (interesse pelo mesmo sexo e pelo sexo oposto).

Nesse ponto, é importante afirmar que as identidades não são fixas e podem mudar ao longo da vida do indivíduo; que as identidades de gênero e sexual são apenas uma pequena parte das diversas identidades que um sujeito possui; e que a definição das identidades de gênero em dois tipos e sexuais em três é apenas uma forma simplificada de estudá-los, pois muitos indivíduos não se sentem totalmente inseridos em nenhuma dessas identidades.

A questão seguinte levantada pelos teóricos e pelas teóricas feministas foi a crença constante na dicotomia. Louro lembra o filósofo Jacques Derrida quando ele afirma que o pensamento moderno é marcado pelas dicotomias. Sendo que nelas, dois pólos se diferem como um superior e outro inferior. Para Louro, esse pensamento transfere-se também para o conceito de gênero com a oposição entre masculino e feminino. Ela afirma que um polo contém características do outro e que internamente cada um deles é fragmentado e dividido. “Afiml, não existe a mulher, mas várias e diferentes mulheres que não são idênticas entre si, que podem ou não ser solidárias, cúmplices ou opositoras” (LOURO, 2008, p. 31-32).

Pensar no gênero apenas como masculino ou feminino leva às mesmas questões da dicotomia entre homem e mulher. Butler concorda com Louro e garante que não há porque acreditar que os gêneros devam ser necessariamente binários (2003, p.22-24).

A concepção dos gêneros como se produzindo dentro de uma lógica dicotômica implica um polo que se contrapõe a outro [...] e isso supõe ignorar ou negar todos os sujeitos sociais que não se ‘enquadram’ em uma dessas formas. Romper a dicotomia poderá abalar o enraizado caráter heterossexual que estaria, na visão de muitos/as, presente no conceito “gênero”(BUTLER apud LOURO, 2008, p. 34).

É importante destacar que, apesar da crença de que a dicotomia é acompanhada da hierarquização, este trabalho considera que a identidade de gênero analisada será a feminina em suas diferentes expressões, não considerando a seleção do *corpus* da pesquisa como uma identidade feminina unificada, mas como várias identidades expressas nas músicas analisadas, não apenas a de gênero, mas outras identidades sociais que ficam evidentes nas letras das obras de Rita Lee.

Em relação as preocupações básicas do movimento feminista, Louro afirma que ele se detém em analisar as diferenças (e suas consequências) por meio de distinções físicas, psíquicas, comportamentais com objetivo de justificar os lugares sociais, as possibilidades e os destinos próprios de cada gênero.

Ela defende, baseada em afirmações de Joan Scott, que essas discussões, na verdade, referiam-se às relações de poder e, principalmente, às desigualdades. O que o feminismo inicialmente buscava eram as igualdades sociais, políticas e econômicas, mas com o tempo, ele passou a valorizar as diferenças e a desejar que os sujeitos diferentes fossem considerados equivalentes.

Homens e mulheres certamente não são construídos apenas através de mecanismos de repressão ou censura, eles e elas se fazem, também, através de práticas e relações que *instituem* gestos, modos de ser e de estar no mundo, formas de falar e de agir, condutas e posturas *apropriadas* (e, usualmente, diversas). Os gêneros se produzem, portanto, nas e pelas relações de poder (FOUCAULT apud LOURO, 2008, p. 41).

É válido ressaltar que a teoria feminista não tem apenas uma corrente. O grupo dos teóricos e teóricas do patriarcado baseou-se na crença de que historicamente sempre há um homem que domina e uma mulher que é dominada (LOURO, 2008, p.37). Um dos principais obstáculos que essa teoria enfrenta é o fato de basear-se na diferença física ao referir-se às mulheres. Dessa maneira, ela não utiliza o conceito de gênero, considerando apenas o corpo humano e renegando a construção sociocultural da sexualidade.

Corrente contrária ao patriarcado, o feminismo marxista desenvolvido por americanas e inglesas tem um problema diferenciado. Por acreditarem firmemente que o gênero é construído, elas o trataram por muito tempo como um subproduto de mudanças econômicas e políticas, deixando de analisá-lo por ele mesmo e considerando apenas o que o levou a ser como é.

Outra escola importante do feminismo é a psicanalítica. Ela procura relacionar o gênero a identidade do sujeito e analisa o tema por meio do estudo do desenvolvimento das crianças. Dentro dela há uma subdivisão entre a corrente anglo-americana e a corrente francesa. A primeira desenvolve teorias de relações de objeto (Object Relations-Theory), a segunda se baseia nas leituras estruturalistas e pós-estruturalistas de Freud.

As teóricas das relações de objeto colocam a ênfase sobre a influência da experiência concreta (a criança vê, ouve, têm relações com as pessoas que cuidam dela e, particularmente, naturalmente, com os seus pais), ao passo que os pós-estruturalistas sublinham o papel central da linguagem na comunicação, interpretação e representação de gênero (para os pós-estruturalistas... linguagem não designa unicamente as palavras, mas os sistemas de significação, as ordens simbólicas que antecedem o domínio da palavra propriamente dita, da leitura e da escrita (SCOTT, 1989, p.14).

Outra diferença entre as duas é a forma de interpretar o inconsciente: para as anglo-americanas ele pode ser compreendido pelo sujeito conscientemente e para as francesas ele é decisivo na construção da identidade, mas não pode ser compreendido (SCOTT, 1989, p.9-14).

A questão de identidade estudada por essa escola considera que o sujeito é constituído de diversas identidades, inclusive sexuais e de gênero. Se essas identidades foram construídas culturalmente por conceitos estabilizadores, a própria inserção de uma identidade coloca também os problemas de discriminação e dominação culturais (BUTLER, 2003, p. 38).

Nesse caso, é importante pensar que um sujeito é composto de múltiplas identidades que não se somam, na verdade, elas se interferem mutuamente podendo, inclusive, ser contraditórias. “Essas distintas posições

podem se mostrar conflitantes até mesmo para os próprios sujeitos, fazendo-os oscilar, deslizar entre elas – perceber-se de distintos modos” (LOURO, 2008, p.51).

Pois, como afirma Butler, “se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo que ela é”. A questão de a identidade de gênero ser uma das muitas identidades que o sujeito possui deixa claro o questionamento de que a identidade é própria do sujeito, contando inclusive com sua etnia, classe, nacionalidade etc.

2.2 Sexualidade

As relações entre identidade de gênero e identidade sexual estão muito próximas. Por esse motivo, os estudos sobre a sexualidade tiveram forte influência do feminismo e vice-versa. Faz-se necessário notar que os discursos sobre gênero também englobam questões de sexualidade (LOURO, 2008, p.25). Desse modo, é importante considerar que as identidades estão em constante construção, sejam elas sexuais ou de gênero, e que esse processo é influenciado diretamente por transformações sociais.

As muitas formas de fazer-se mulher ou homem, as várias possibilidades de viver prazeres e desejos corporais são sempre sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente (e hoje possivelmente de formas mais explícitas do que antes). Elas são também, renovadamente, reguladas, condenadas ou negadas (LOURO, 2001, p.9).

Joan Scott afirma que os teóricos e teóricas feministas da corrente do patriarcado desenvolveram seus estudos baseados (as) no pressuposto de que a mulher sempre foi dominada pelo homem. Ela lembra que a filósofa Catherine MacKinnon, uma das representantes desse grupo, considera a sexualidade para o feminismo o mesmo que o trabalho para o marxismo: “o que nos pertence mais e, no entanto, nos é mais alienado” (MACKINNON, 1982 apud SCOTT, 1989, p.9).

Judith Butler concorda com a questão da dominação masculina e heterossexual. Para ela, a naturalização da heterossexualidade exige uma

relação binária entre masculino e feminino e a diferenciação de identidade sexual seria determinada apenas pelas práticas do desejo heterossexual. Butler explica que o movimento pró-sexualidade feminista argumenta que a sexualidade é construída pelo poder e que ele é construído por essas convenções heterossexuais.

Considerando essa perspectiva, o sociólogo e historiador Jeffrey Weeks ressalta que, assim como o gênero é uma relação de poder, os padrões de sexualidade feminina também são produto do poder dos homens. Isso foi historicamente construído e define claramente o que é desejável e o que não deve ser (2001, p.56).

É difícil evitar a sensação de que, em seus escritos e talvez também na nossa consciência social, o modelo dominante de sexualidade é o masculino. Os homens são os agentes sexuais ativos; as mulheres, por causa de seus corpos altamente sexualizados, ou apesar disso, eram vistas como meramente reativas, 'despertadas para a vida' pelos homens, na significativa frase de Havelock Ellis (WEEKS, 2001, p. 41).

O problema, nesse caso, é que, paradoxalmente, se a construção dessa sexualidade é cultural e relacionada às relações de poder existentes, o que está "fora" dos modelos construídos é uma "impossibilidade cultural", pois se não foi construído culturalmente pelos padrões, não poderia existir (BUTLER, 2003, p.45-55). Louro afirma que essas identidades que são consideradas erradas pela cultural heterossexual existem exatamente por serem o que está fora do que se espera, pois o certo só pode existir se delimitar o que é errado. É dessa forma que as identidades são construídas.

O sujeito busca estabelecer identidades para pertencer a determinado grupo social, mesmo que não o faça consciente disso. Esse sujeito não tem apenas uma identidade, tem múltiplas, e isso pode cobrar dele "lealdades distintas, divergentes e até contraditórias" (LOURO, 2001, p.12).

A sexualidade é construída ao longo da vida dos sujeitos, mas não é apenas uma questão pessoal, sendo, inclusive (ou principalmente), social e política. Ela envolve "rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos e convenções" (LOURO, 2001, p.11). Louro afirma que, a mudança de identidade

sexual ou de gênero é tão importante para a sociedade que chega a ser considerada uma alteração que atinge a essência do sujeito, enquanto as mudanças de identidade social são aceitas com maior naturalidade pelos atores sociais. Talvez isso se dê porque a sociedade investe muito na construção e determinação das identidades sexuais e de gênero dos indivíduos. No entanto, segundo Louro, esse processo não se dá por meio de um procedimento do qual os sujeitos sejam meros receptores. Eles, na verdade, são participantes ativos na construção de suas próprias identidades (2001, p.12–25).

Homens e mulheres adultos contam com determinados comportamentos ou modos de ser que parecem ter sido 'gravados' em suas histórias pessoais. Para que se efetivem essas marcas, um investimento significativo é posto em ação: família, escola, mídia, igreja, lei participam dessa produção (LOURO, 2001, p.25).

Richard Parker, ao tentar explicar a construção das identidades sexuais socialmente, lembra que a autora Carole Vance defende as teorias de *construção social* da sexualidade. Para isso, as compara ao modelo da *influência cultural*. Segundo ela, a teoria da construção social argumenta que a forma de construção da sexualidade ocorre de forma diferente nas culturas e no tempo. O segundo modelo, ao qual a autora se opõe, defende que a sexualidade é imutável, podendo ser expressa em circunstâncias sociais diferentes. Essa hipótese parte do pressuposto de que a sexualidade seria um impulso biológico (nunca questionado) e as variações de sexualidade entre os sujeitos seriam pequenas e geradas pela cultura.

Vance acredita que o modelo da *influência cultural* perde sua relevância quando o feminismo passa a questionar, por meio das identidades de gênero, o determinismo biológico. Por esse motivo, a teoria feminista é considerada o impulso para a teoria da construção social.

O processo de “socialização sexual” que define os desejos, sentimentos, papéis e práticas sexuais dentro de uma sociedade e as possibilidades sexuais presentes na cultura variam entre cada sociedade, trazendo questionamentos,

inclusive, sobre as definições de gênero e identidade de gênero (PARKER, 2001, p.135).

Por ser uma construção social, a visão em relação ao conceito de sexualidade sofreu diversas influências ao longo da história e, a partir do século XVIII, a sexualidade como é entendida hoje passou a ser construída. Segundo Michel Foucault, filósofo e historiador francês, diversos atores sociais foram responsáveis por isso. Pois, a partir dos séculos XVII e XVIII, além da tradicional influência da Igreja, a medicina e a pedagogia, por exemplo, também passaram a influenciar na sexualidade. Elas levaram a medos e constituíram a herança “naturalista” e científica de uma tradição cristã colocando o prazer como algo ruim. Os pensamentos desses séculos colocaram o ato sexual como algo que produzia efeitos nocivos à vida do indivíduo (FOUCAULT, 1984, p.23).

Jeffrey Weeks acredita que, na medida em que a sociedade passou a se preocupar mais com a vida dos sujeitos que a compõem, o interesse pela sexualidade dos mesmos também cresceu, assim como, o disciplinamento de seus corpos. Ele afirma que alguns autores acreditam que a repressão da sexualidade foi um ingrediente importante para a sobrevivência e o crescimento do capitalismo (WEEKS, 2001, p.44).

Para se compreender esse processo, Weeks garante que, ao longo da história moderna, a partir do período vitoriano, compreendido entre 1837 e 1901, a preocupação com a moralidade é extrema e a repressão sexual também. Ao mesmo tempo em que a sexualidade das mulheres era extremamente controlada, a prostituição era corriqueira. As doenças sexualmente transmissíveis eram comuns, mas em vez de regular a sexualidade masculina objetivando controlar as doenças, a sexualidade feminina era a única reprimida.

Ele traça um histórico dessas repressões. Segundo o autor, a partir da segunda metade do século XIX, o crescimento das epidemias e doenças sexuais fez com que o debate acerca da sexualidade, envolvido pelas questões de saúde, se tornasse central na sociedade. Ao longo do século XX, as mesmas preocupações continuaram. A partir de 1940, as inquietações passaram a ser também o controle de natalidade e os papéis específicos e

apropriados para homens e mulheres. A década seguinte foi marcada pela “caça aos ‘degenerados’ sexuais”, especialmente homossexuais. Em seguida, as preocupações em relação à sexualidade dos indivíduos passaram a se concentrar na psicologia social e em uma “redefinição da divisão público/privado”. Nos anos 70 e 80, a sexualidade passou a ser uma questão política fundamental, com a ideia de “declínio da família” e ameaça dos grupos feministas e homossexuais (2001, p. 53-54).

Durante mais de duzentos anos, todos esses debates tiveram em comum algumas preocupações em maior ou menor importância: “as relações entre homens e mulheres; o problema do desvio sexual; a questão da família e de outros relacionamentos; as relações entre adultos e crianças; a questão da diferença, seja de classe, gênero ou raça” (WEEKS, 2001, P.52-54). Entre as estruturas de dominação e subordinação da sexualidade, as questões de classe, gênero e raça foram marcantes.

Foucault afirma que o termo sexualidade surgiu nesse período e defende que o controle exercido não foi sobre o *falar de sexo*, mas sobre como, onde e com quem falar no assunto. Assim, definiram-se os lugares e situações em que ele deveria ser tratado com descrição como, por exemplo, entre pais e filhos, professores e alunos e patrões e empregados (FOUCAULT, 1988, p.9-34).

Essas mudanças começaram com o catolicismo (mesmo que a religião não estivesse ciente disso naquele momento). Ao contrário da penitência tradicional que obrigava a confissão sobre as infrações às leis do sexo, o catolicismo constrói a noção de que é importante confessar frequentemente tudo relacionado à sexualidade. A partir do século XVII passou a ser uma regra na confissão, o discurso sobre o sexo em detalhes, desde as sensações até os atos. Mas esse princípio só se aplicava a uma pequena elite, pois a massa dos fiéis raramente tinha a oportunidade de confessar.

Para Foucault, essa nova visão não exerceu uma censura sobre o sexo, na verdade foi o contrário. Ela fez com que discursos sobre o sexo fossem cada vez mais naturais e frequentes. Além disso, essa técnica, segundo o filósofo, não se manteve apenas dentro do cristianismo por contar também com um “interesse público”. Ele afirma que no século XVIII nasceu uma incitação nas esferas política, econômica e técnica a falar sobre sexo. Surge, a partir de

então, uma necessidade de falar do assunto não apenas de forma moralista, mas também racional. Sem a demarcação do certo e errado.

Nesse período, segundo o francês, a população se tornou um problema político e econômico, daí, surge a “polícia do sexo”. Começa-se a pensar que o sexo não deve ser regulado pela proibição, mas por discursos úteis e públicos que façam com que a sociedade entenda as consequências do sexo. É a primeira vez que a forma como o sujeito usa seu sexo é objeto de análise e alvo de intervenção por tratar-se efetivamente de uma preocupação da sociedade (FOUCAULT, 1988, p. 26-31).

No cerne deste problema econômico e político da população: o sexo; é necessário analisar a taxa de natalidade, a idade do casamento, os nascimentos legítimos e ilegítimos, a precocidade e a frequência das relações sexuais, a maneira de torná-las fecundas ou estéreis, o efeito do celibato ou das interdições, a incidência das práticas contraceptivas (FOUCAULT, 1988, p.32).

Outros fatores também foram importantes nos séculos XVIII e XIX para aumentar o discurso sobre a sexualidade. Entre eles, a medicina, a psiquiatria e a justiça penal. Os três exploravam a ideia de que o sexo é perigoso e, conseqüentemente, incitavam a sociedade a falar sobre o assunto. Por isso, Foucault defende que, aparentemente, nenhuma outra sociedade acumulou tão rapidamente essa quantidade de discursos sobre o sexo.

Foucault vê que nos últimos três séculos em vez de uma preocupação em esconder o sexo, o que ocorreu foi uma grande variedade de formas de falar sobre ele. Ele acredita que a característica das sociedades modernas em relação ao sexo não é a condenação, mas a valorização dele como segredo (FOUCAULT, 1988, p. 32-42).

Até o final do século XVIII os códigos explícitos que regiam as práticas sexuais enfatizavam as relações matrimoniais. O direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil determinavam o que era lícito e ilícito e repreendiam o que era diferente. Mas isso mudou quando a temática do pecado começou a diminuir e a da medicina a crescer. A “carne” é transferida para o organismo, ao invés de

se pensar no castigo eterno, as preocupações foram transferidas para a saúde e a doença (FOUCAULT, 1988, p. 127-128).

A medicina foi um dos mais importantes atores na história da sexualidade a partir do final do século XIX. Ela buscava assegurar a “pureza moral do corpo social” e estava mais preocupada com a repercussão social que causaria do que com a verdade, ela estava “pronta a correr em socorro da lei e da opinião dominante” (FOUCAULT, 1988, p. 62).

A regulação da sexualidade pelo estado, particularmente através dos movimentos de saúde pública, tornou-se cada vez mais comum. Devido ao fato de que políticas estatais em relação à sexualidade se expressam, muito frequentemente, através do discurso da saúde e da doença (PARKER, 2001, p. 131).

Assim como Foucault, Jeffrey Weeks acredita que até o século XIX as preocupações relativas à sexualidade eram, principalmente, dos campos da religião e da filosofia. A partir de então, elas tornaram-se generalizadas entre a medicina e “reformadores morais” (WEEKS, 2001, p. 39).

Segundo Foucault, a sexualidade é um *dispositivo histórico*. Ela se constrói por intermédio dos discursos culturais que a normatizam e produzem “verdades” (FOUCAULT apud LOURO, 2001, p. 11). A sexualidade não deve ser vista como algo sujeito a uma única manifestação de poder que pretende oprimi-la ou como um dado da natureza que se tenta esclarecer.

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder (FOUCAULT, 1988, p. 114-117).

De acordo com Foucault, desde a Idade Média o poder é exercido por meio do direito. Por esse motivo, até hoje, muitos estudiosos da teoria do poder acreditam que o direito detém o poder. Ele acredita que novos mecanismos de poder passaram a se impor a partir do século XVIII, mas que a teoria do poder

ainda acredita na imagem do *poder-lei* e do *poder-soberania*. Para ele, é preciso se livrar desta interpretação (FOUCAULT, 1988, p.98-100).

A partir do século XVIII, as sociedades ocidentais modernas inventaram e instalaram o que Foucault denomina *dispositivo da sexualidade*, o poder exercido por diversos atores sobre e por intermédio da sexualidade. Entre os seus principais elementos estão o corpo feminino, a precocidade infantil, a regulação dos nascimentos e a especificação dos perversos. Ao contrário da explicação da sexualidade para a reprodução, esse dispositivo propõe que corpo é um elemento constituinte do poder.

Weeks concorda com o filósofo ao afirmar que as identidades e comportamentos sexuais, apesar de nossas crenças, não são causadas como algum “fenômeno natural”. Para o autor, elas têm sido modeladas no interior de relações de poder. Entre os agentes reguladores estão, além da relação homem/mulher, a Igreja, o Estado, a medicina, a psicologia, o trabalho social, as escolas (2001, p.42).

Os sociólogos americanos John Gagnot e William Simon pensam o mesmo e defendem, no livro *Sexual Conduct*, que o controle e a influência sociocultural e das relações de poder sobre a sexualidade é muito mais intensa do que sobre as outras formas de comportamento humano. (GAGNOT; SIMON, 1973 apud WEEKS, 2001, p. 45).

É importante ressaltar que, o início da problematização da sexualidade se deu nas altas camadas sociais, na família burguesa, e só aos poucos ganhou lugar nas classes menos abastadas. Pois, a burguesia se preocupou em cuidar de sua própria sexualidade e de seu próprio corpo, para preservá-lo dos perigos.

O sexo não é essa parte do corpo que a burguesia teve que desqualificar ou anular para pôr para trabalhar os que ela dominava. É, ao contrário, esse elemento dela mesma que a inquietou e preocupou mais do que qualquer outro, que solicitou e obteve seus cuidados e que ela cultivou com uma mistura de terror, curiosidade, deleitação e febre (FOUCAULT, 1988, p. 132-133).

Essa atitude, para a burguesia, fez com que eles fossem superiores às classes menos abastadas. Por isso, as camadas populares escaparam por muito tempo do dispositivo da sexualidade. O proletariado só foi inserido nele quando a sociedade passou a se preocupar com os problemas de espaço urbano, saúde pública, epidemias, quando viu a necessidade de uma mão de obra qualificada e do controle de natalidade (FOUCAULT, 1988, p.132-140).

Apesar de suas diferenças, Weeks e Foucault têm em comum a crença de que os últimos três séculos trouxeram transformações sociais e de poder em relação à sociedade. Para o primeiro, as mudanças estão relacionadas a novos grupos políticos que buscaram sua inserção e de suas ideias na sociedade. Por exemplo, o feminismo e as políticas gays e lésbicas que questionaram as tradições sexuais e apresentaram novas formas de entender o poder e dominação que delimitam a vida sexual (WEEKS, 2001, p. 46).

Para o segundo, essas mudanças relacionam-se a novas identidades sexuais que se multiplicaram, principalmente, nos séculos XIX e XX. “Uma dispersão de sexualidades, um reforço de suas formas absurdas, uma implantação múltipla das ‘perversões’. Nossa época foi iniciadora de heterogeneidades sexuais” (FOUCAULT, 1988, p. 43-45).

Essa perspectiva do filósofo é que traz à tona a importância da discussão sobre a sexualidade ainda no século XXI. Para este trabalho, as heterogeneidades das identidades sexuais e de gênero são fundamentais para a análise das obras de Rita Lee, que expressam a diversidade de visões e discursos sobre esse tema.

3 - ESTUDOS CULTURAIS

Por esta pesquisa abordar questões relacionadas à cultura de massa e à construção de identidades, principalmente sexuais e de gênero, é fundamental considerar a área de Estudos Culturais e sua relação direta com os objetivos deste trabalho. Pois, segundo o historiador Richard Johnson, “eles exercem uma grande influência sobre as disciplinas acadêmicas, especialmente sobre os Estudos Literários, a Sociologia, os Estudos de Mídia e Comunicação, a Linguística e a História” (JOHNSON, 1999, p.9).

Os Estudos Culturais iniciaram-se, de forma organizada, com a inauguração do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) na Universidade de Birmingham (Grã-Bretanha), em 1964. Desde seu início, eles não foram considerados uma disciplina, mas um campo de empreendimento interdisciplinar (SCHULMAN, 1999, p. 169).

Segundo o historiador Richard Johnson, a interdisciplinaridade é uma tendência dos Estudos Culturais, assim como, examinar todas as práticas culturais por meio do trabalho que exercem (JOHNSON, 1999, p.22-30). O teórico Stuart Hall pensa da mesma forma. Hall afirma que eles não são uma disciplina, mas uma área de interação entre diversas disciplinas que visa a estudar os aspectos culturais da sociedade (ESCOSTEGUY, 1999, p.137).

Os estudos culturais dizem respeito às formas históricas da consciência ou da subjetividade, ou às formas subjetivas pelas quais nós vivemos ou, ainda, em uma síntese bastante perigosa, talvez uma redução, os Estudos Culturais dizem respeito ao lado subjetivo das relações sociais (JOHNSON, 1999, p.25).

Norma Schulman, teórica da área, defende que não é fácil defini-los de forma sucinta. Ela afirma que, segundo Stuart Hall, os Estudos Culturais devem ser considerados algo que depende de contexto, sendo uma forma de análise flexível e crítica. Entre as formas de trabalho que a área desenvolveu, a comunicação é uma delas (SCHULMAN, 1999, 179-180).

Para Schulman, O CCCS trouxe uma nova forma de estudar a influência dos meios de comunicação sobre a sociedade. Eles não viam mais a mídia

como um mecanismo que constrói estímulos que são recebidos diretamente pelos membros da sociedade, mas algo com força social e política que exerce uma influência indireta e sutil. Como explica Ana Carolina Escosteguy, teórica dos Estudos Culturais e de Comunicação:

Discordando do entendimento dos meios de comunicação de massa como simples instrumentos de manipulação e controle da classe dirigente, os Estudos Culturais compreendem os produtos culturais como agentes da reprodução social, acentuando sua natureza complexa, dinâmica e ativa na construção da hegemonia [...] Entretanto, isso não se produz de forma mecânica, senão se *adaptando* continuamente às pressões e às contradições que emergem da sociedade, e *englobando-as e integrando-as* no próprio sistema cultural (ESCOSTEGUY, 1999, p.146-147).

Segundo Escosteguy, apesar de ser uma invenção britânica, os Estudos Culturais são, hoje, um fenômeno internacional. Ela explica que as relações entre a cultura e a sociedade contemporâneas, assim como, as instituições e práticas culturais, compõem o eixo principal das pesquisas dos Estudos Culturais (ESCOSTEGUY, 1999, p.136-139). Considerando-se a definição da autora, este trabalho está intrinsecamente relacionado à área dos Estudos Culturais, ainda mais porque a metodologia utilizada em grande parte das pesquisas de Estudos Culturais é o trabalho qualitativo, a mesma deste trabalho. Segundo Escosteguy, a escolha frequente por ela se dá porque com ela é possível considerar os modos que os atores sociais se veem e as condições em que vivem.

O ponto de partida é a atenção sobre as estruturas sociais (de poder) e o contexto histórico enquanto fatores essenciais para a compreensão da ação dos meios massivos, assim como o deslocamento do sentido de cultura da tradição elitista para as práticas cotidianas (ESCOSTEGUY, 1999, p. 143).

Desde sua fundação até os anos 80 pode-se notar que o Centro de Birmingham abriu espaço para problemáticas antes desconsideradas, como as relacionadas aos meios de comunicação de massa e de questões ligadas às

identidades sexuais. Nos anos 70, Escosteguy considera que houve um encontro dos Estudos Culturais com os Estudos Feministas, trazendo novos questionamentos à área (ESCOSTEGUY, 1999, p. 148-152).

A autora ressalta que enquanto anteriormente as questões de identidade de classe eram centrais nos Estudos Culturais, mais recentemente as atenções dessa área deslocaram-se para as questões de subjetividade e identidade. Escosteguy, Stuar Hall e Simon During defendem que os pesquisadores dos Estudos Culturais aprofundaram-se no estudo das identidades de raça e gênero, assim como, na relação entre os meios de comunicação e o consumo, ou seja, temas diretamente relacionados à pesquisa aqui desenvolvida (DURING; HALL apud ESCOSTEGUY, 1999, p.142).

3.1 Identidade e diferença

Por tratar-se de um assunto pertinente tanto para os Estudos Culturais, quanto para a Teoria Feminista e, principalmente, para este trabalho é importante abordar de que maneira as identidades são construídas. Para isso, considera-se que elas adquirem sentido por meio das diferenças.

Segundo a teórica Kathryn Woodward, as identidades podem ser analisadas por meio de duas perspectivas: essencialista e não-essencialista. A primeira defende que há características idênticas entre todos aqueles que possuem determinada identidade e a segunda baseia-se nas diferenças que uma identidade tem em relação à outra e entre os sujeitos da mesma identidade. A perspectiva não-essencialista busca também os símbolos que determinada identidade preserva ao longo de sua história e suas mudanças.

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas *simbólicos* de representação quanto por meio de formas de exclusão *social*. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade *depende* da diferença (WOODWARD, 2009, p.39).

É por intermédio da perspectiva não-essencialista que este trabalho é construído. Nesse sentido, considera-se que a identidade é relacional, ou seja, depende de outra identidade, daquilo que ela não é, para adquirir sentido. Ela é

marcada pela diferença e essa é sustentada pela exclusão. Ela adquire sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos que a representam (WOODWARD, 2009, p. 8-12).

Tomaz Tadeu da Silva ressalta que a construção da identidade baseia-se na negação de outras identidades e afirma, inclusive, que na realidade a identidade e a diferença são dependentes uma da outra. Para ele, da mesma forma que a identidade é construída pela negação, a diferença depende de diversas declarações do não ser para existir. Assim como a identidade dependa da diferença, a diferença dependa da identidade. Identidade e diferença são inseparáveis (SILVA, 2009, p.74-75).

Ao considerar que as identidades são construídas em relação ao outro, Woodward afirma que, de modo geral, isso se dá por meio de oposições binárias que podem ser vistas de duas formas distintas: negativamente ou positivamente. No primeiro caso, elas se dão pela exclusão do outro. Positivamente, elas podem ser celebradas por apresentarem heterogeneidades enriquecedoras como exemplifica a autora ao citar os movimentos sociais que têm como objetivo celebrar a diferença.

Mas alguns teóricos criticam a oposição binária, argumentando que, nesses casos, sempre há um polo mais valorizado ou forte do que o outro e que esse outro é considerado aquele que fica fora das normas. Segundo Woodward, o filósofo francês Jacques Derrida afirma que essa dicotomia é, na verdade, um dos meios pelos quais o significado é fixado e que ela garante a permanência das relações de poder existentes (WOODWARD, 2009, p. 49-53).

Segundo Tomaz Tadeu da Silva, a identidade e a diferença são construções sociais e culturais consequentes de atos de criação linguística. Elas não estão simplesmente aí esperando para ser reveladas, elas estão em constante produção. Ele relaciona suas ideias à perspectiva do linguista Ferdinand de Saussure. Saussure defende que cada signo da língua possui significado por basear-se em uma cadeia infinita de conceitos do que não é aquele signo, ou seja, um sistema de diferenças. Silva acredita que, nesse sentido, são os seres da cultura e dos sistemas simbólicos que compõem a linguagem, sendo ela em si uma estrutura instável (SILVA, 2009, p.76).

Na medida em que são definidas, em parte, por meio da linguagem, a identidade e a diferença não podem deixar de ser marcadas, também, pela indeterminação e pela instabilidade [...] A identidade e a diferença são tão indeterminadas e instáveis quanto a linguagem da qual dependem (SILVA, 2009, p.80).

Para a construção de identidades, as relações sociais e suas diferenças são estabelecidas a partir de sistemas classificatórios determinados pela cultura. Eles têm a função de separar os indivíduos de determinada sociedade em pelo menos dois grupos distintos, por exemplo, homens e mulheres. O significado de um é produzido por meio da negação do outro. Assim, por intermédio dessas diferenças, as identidades são construídas. (WOODWARD, 2009, p. 40-41).

Essas classificações criam hierarquias entre as identidades. As que classificam têm o “privilégio” de determinar diferentes valores aos grupos e, assim, hierarquizá-los. Uma das formas de fazê-lo é normalizar determinadas identidades em detrimento de outras. Aquilo que é considerado normal é construído por meio da definição do que é anormal. Ao associar características positivas a algumas identidades e características negativas a outras, as primeiras passam a ocupar uma posição privilegiada na hierarquia. O normal torna-se o desejável.

Segundo o autor, as identidades estão sujeitas a vetores de força e relações de poder, pois elas são impostas e não convivem em harmonia. Na verdade, estão sempre em disputa. Silva afirma que onde há diferenças e identidades o poder se estabelece. Outra forma de estabelecimento dele se dá por meio da representação que produz os significados que nos posicionam como sujeitos de determinadas identidades (2009, p. 81).

É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas (WOODWARD, 2009, p.17).

Identidade e diferença estão relacionadas a sistemas de representação, segundo a teoria cultural contemporânea. A representação ocupa um lugar fundamental para a construção das identidades e diferenças na visão pós-estruturalista. Ela é vista como um sistema de significação que atribui sentido às identidades e se expressa, segundo Silva, por meio de “uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto, de uma expressão oral” (SILVA, 2009, p. 89-90). A representação é uma forma de poder. Woodward explica que todas as práticas de significação envolvem relações de poder e determinam quem é incluído e excluído (2009, p. 18).

Outro ponto que leva à construção da identidade do sujeito, segundo Kathryn Woodward, é o nível psíquico. Para a autora, a ideia de preocupação do sujeito em se identificar com determinado grupo origina-se na psicanálise, primeira área de estudo que trouxe à tona a percepção da importância do subconsciente do sujeito, ou seja, da subjetividade (WOODWARD, 2009, p.18). Além das questões simbólicas e sociais que estabelecem as identidades, os sujeitos as constroem por intermédio da subjetividade que inclui os pensamentos e emoções conscientes e inconscientes de cada indivíduo.

A subjetividade pode ser tanto racional quanto irracional. Podemos ser – ou gostaríamos de ser – pessoas de cabeça fria, agentes racionais, mas estamos sujeitos a forças que estão além de nosso controle. O conceito de subjetividade permite uma exploração dos sentimentos que estão envolvidos no processo de produção da identidade e do investimento pessoal que fazemos em posições específicas de identidade. Ele nos permite explicar as razões pelas quais nós nos apegamos a identidades particulares (WOODWARD, 2009, p. 55-56).

Ressalta-se, ainda, que tanto Woodward quanto Stuart Hall tratam, em seus trabalhos, de uma questão recentemente levantada por muitos teóricos dos Estudos Culturais: a suposição de uma crise *de identidade* na pós-modernidade. Segundo Woodward, a globalização e a migração intensa são os grandes responsáveis por esse momento. Pois elas produzem uma espécie de homogeneidade cultural, levando à propagação de identidades específicas em

todos os locais do Globo e fazendo com que alguns deixem de lado as identidades relativas à sua cultura local.

Woodward defende que esse processo pode levar ao resultado inverso também, ou seja, da supervalorização das identidades locais e à resistência às identidades transculturais. Ainda há outra possibilidade citada pela autora: de que o encontro entre esses dois tipos de identidades possam gerar um terceiro grupo que as une em parte. Gerando “identidades que não têm uma ‘pátria’ e que não podem ser simplesmente atribuídas a uma única fonte” (WOODWARD, 2009, p.21-22).

Outro ponto que reforça a ideia de que há uma *crise de identidade* no mundo é o de que, atualmente, as lutas e contestações políticas baseiam-se na construção, desconstrução, afirmação e conflito entre as diferentes identidades. Exemplos disso são os movimentos feministas, raciais e de identidades sexuais. Woodward argumenta que essa *crise de identidade* está relacionada com o que o teórico político Ernesto Laclau denominou *deslocamento*. Segundo ele, as sociedades modernas não têm um centro determinado que produza identidades fixas, pelo contrário. O que se tem é uma imensa variedade de centros. Ao longo da história o processo que ocorreu sobre os indivíduos foi um deslocamento de centro.

Para referir-se a essa situação a autora utiliza também um conceito de Pierre Bourdieu: os *campos sociais*. Woodward explica que os indivíduos vivem no interior de um grande número de diferentes instituições, tais como as famílias, os grupos de colegas, as instituições educacionais, os grupos de trabalho ou partidos políticos. Essas instituições são os campos sociais. Como cada um deles é diferente, o sujeito se posiciona de forma diversa ao entrar em contato com um ou outro. Por isso, ela afirma que os indivíduos não são sempre as mesmas pessoas (WOODWARD, 2009, p.30).

O problema encontrado com essa situação é que como os sujeitos assumem diferentes identidades em cada *campo social* em que atuam, elas podem nem sempre seguir as mesmas ideias e, muito provavelmente, podem estar em conflito. Mas as normas sociais também podem gerar esses conflitos ao não aceitarem algumas identidades como possivelmente relacionadas. Um exemplo disso, utilizado pela autora, foi a aceitação da sociedade da

normalidade da relação entre as identidades de “boa mãe” com “lésbica” (WOODWARD, 2009, p.25-32).

Stuart Hall argumenta que essa *crise de identidade* se apoia em um processo amplo de deslocamento dos processos centrais das sociedades modernas, deixando os indivíduos sem referências no mundo social. Além disso, essa mudança ocorreu também com a alteração dos sujeitos ao longo da história mundial. Hall define três tipos de sujeitos que passaram por concepções muito diferentes de identidade: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno (HALL, 2006, p.7).

O sujeito do Iluminismo tinha a construção de sua identidade influenciada somente pelo seu núcleo interior, sem qualquer influência externa. A identidade crescia, se desenvolvia junto com ele e permanecia a mesma ao longo de toda a sua existência, pois ele era um ser dotado de razão e totalmente centrado.

O segundo sujeito, o sujeito sociológico, construiu suas identidades por meio da interação com a sociedade. O núcleo interior do indivíduo não era mais visto como autônomo. Ele passou a ser influenciado direta e fortemente pela cultura em que estava inserido, sendo ela um ponto fundamental para a definição das identidades do indivíduo.

O último, o sujeito pós-moderno, encontra-se dentro da concepção de que não há uma identidade permanente. Para Hall, a identidade é formada e transformada por meio dos sistemas culturais e de representação à que somos expostos de forma contínua. Esse indivíduo assume diferentes identidades em diversos momentos e elas não são construídas biologicamente, mas historicamente (HALL, 2006, p. 10-13).

Raymond Williams observa que a história moderna do sujeito individual reúne dois significados distintos: Por um lado, o sujeito é ‘indivisível’ – uma entidade eu é unificada no seu próprio interior e não pode ser dividida além disso; por outro lado, é uma entidade que é “singular, distintiva, única” (HALL, 2006, p.25).

Para Hall, o deslocamento de centro citado por Woodward pode ser explicado pelo descentramento do sujeito ocorrido durante o período da

modernidade. Segundo ele, cinco correntes de pensamento/teóricos foram responsáveis por isso: Marx, Freud, Saussure, Foucault e o Feminismo.

Inicialmente, os intérpretes de Marx do século XX entenderam que ao afirmar que os homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhe são dadas, Marx defende que os indivíduos não poderiam ser agentes da história, pois eles só poderiam agir baseados nas condições históricas e culturais criadas por seus antecessores. Dessa forma, a ideia de sujeito individual foi deslocada para a percepção de que fatores externos influenciam os indivíduos (HALL, 2006, p.34).

O segundo ponto de deslocamento veio com a descoberta do inconsciente por Freud. Ele afirma que as identidades são formadas com base em processos psíquicos do inconsciente e não racionalmente, como se acreditava até então. Por esse motivo, o conceito de sujeito racional com uma identidade fixa seria equivocado. Baseado nisso, Jacques Lacan, pensador psicanalítico, afirmou que a identidade é algo formado por processos inconscientes e não algo inato. É o que explica Hall:

Em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é 'preenchida' a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros* (HALL, 2006, p. 36-39).

O trabalho do linguista estrutural Ferdinand de Saussure é considerado por Hall o terceiro descentramento do homem. Segundo Saussure, o sujeito não é o "autor" dos significados de suas afirmações, pois ele se baseia, para isso, em um sistema social (e não individual) que é a língua, sendo ela preexistente ao sujeito. O indivíduo apenas se insere no interior "das regras da língua e dos sistemas de significado de nossa cultura", define Hall baseado nas preposições de Saussure (2006, p.40).

O quarto descentramento ocorre no trabalho de Michel Foucault. Ele argumenta que a partir da metade do século XIX começou a formar-se o que ele denomina "poder disciplinar". Ele tem como objetivo regular a vida dos

indivíduos que compõe a sociedade e se desenvolve em instituições como escolas, prisões, hospitais, quartéis etc. Segundo ele, as técnicas que esse poder utiliza individualizam ainda mais o sujeito (HALL, 2006, p.41-43).

Por fim, Hall considera o quinto descentramento o feminismo. Ele é parte de um grupo de “novos movimentos sociais” que cresceram a partir dos anos sessenta e basearam-se na política de identidade. No caso do feminismo especialmente, ao questionar a distinção clássica entre dentro/fora e privado/público, “ele abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças etc” (HALL, 2006, p. 44 -46).

Para este estudo, é importante considerar que os Estudos Culturais têm uma relação direta com a construção de identidades por meio da diferença, com as representações (inclusive exercidas por meio de músicas) e com os estudos de gênero e de sexualidade. A construção das identidades de gênero e sexuais, citadas no capítulo anterior e analisadas por esta pesquisa por intermédio das músicas de Rita Lee, pode ser melhor compreendida a partir dos Estudos Culturais.

4 – METODOLOGIA, ANÁLISE E RESULTADOS

4.1 Análise de Conteúdo

Por meio deste trabalho, pretende-se analisar a identidade feminina exposta nas letras da cantora e compositora Rita Lee. Nesse sentido, optou-se pela metodologia de análise de conteúdo da psicóloga francesa Laurence Bardin tratada na obra *Análise de Conteúdo*.

Segundo Bardin, a metodologia tem como objetivo negar uma leitura simples e intuitiva do real. Ela a define da seguinte maneira: “A análise de conteúdo aparece como um conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens” (BARDIN, 2009, p.40).

Bardin deixa claro que um dos primeiros passos para dar início ao uso da metodologia é constituir e delimitar um *corpus* da pesquisa, ou seja, definir o conjunto de documentos que será submetido aos procedimentos analíticos. A psicóloga afirma que essa escolha é fundamental para o resultado final de um trabalho.

Ela defende que o analista trabalha com dois tipos de documentos: os naturais e os suscitados pelas necessidades de estudo. No primeiro grupo, estão os materiais produzidos espontaneamente na realidade. Na segunda categoria, estão os materiais produzidos para o estudo. Estes documentos mostram estados, dados e fenômenos. Por meio deles, o analista infere conhecimentos sobre emissor, meio ou receptor da mensagem, por exemplo.

Seguindo essa orientação, esta pesquisa considera documentos para análise as músicas de Rita Lee que fizeram parte da trilha sonora de telenovelas brasileiras. Para chegar a um resultado ainda mais preciso, o *corpus* foi reduzido às músicas que têm como eu lírico identidades femininas. Seja por meio de textos em primeira pessoa que utilizam palavras com sujeito feminino ou por meio de obras na terceira pessoa que também deixem clara a referência a uma mulher específica (uma personagem) ou a mulher de forma mais ampla e geral. Nesse caso, entre os anos de 1970 e 2012, a cantora teve músicas em quarenta telenovelas. Sendo que, dentre elas, quatorze tratavam em maior ou menor proporção da mulher.

Outro ponto importante para começar a utilizar a metodologia é “sistematizar os conjuntos dos tipos de comunicações segundo dois critérios: quantidade de pessoas implicadas na comunicação e a natureza do código e do suporte da mensagem”, explica Bardin (2009, p. 30). No caso deste estudo, a quantidade de pessoas que recebem a mensagem é muito grande, podendo ser classificada como comunicação de massa. O que é comprovado por meio do último Censo (2010), divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Segundo a pesquisa, 95,1% das residências do país possuem televisão. Quanto à natureza do código pesquisado é possível defini-lo como linguístico – oral, por tratar-se de músicas, material divulgado normalmente de forma oral.

Para alcançar o melhor resultado possível, o analista não deve levar em consideração apenas a mensagem por si só. Uma boa pesquisa analisa também o emissor e o receptor da mensagem. Bardin explica que a principal característica da análise de conteúdo é a inferência, que pode ser baseada em três pontos: mensagem, receptor e emissor.

Ao considerar a mensagem, é importante analisar o código (vocabulário), o que a escolha dele diz e a significação. Questiona-se assim, quais são os temas e assuntos abordados e se a forma como isso ocorre esconde mitos, símbolos e valores.

Em relação ao emissor, o contexto social e cultural em que ele está inserido também podem trazer diversas inferências em relação ao tema de estudo. No caso de Rita Lee, o contexto musical em que construiu sua carreira e os passos que seguiu não podem ser esquecidos. Da mesma forma, o receptor deve ser considerado e analisado dentro do contexto social em que está inserido (nesse caso o telespectador que assiste à telenovela e conseqüentemente consome as músicas de sua trilha sonora).

O canal de transmissão da mensagem é outro ponto a ser considerado. É importante analisar como ele pode influenciar na recepção da mensagem. No caso deste trabalho, a televisão e seu conteúdo ficcional são fundamentais para que a mensagem chegue ao maior número possível de receptores.

Todos os pontos anteriormente citados levam a uma inferência mais clara e objetiva do conteúdo estudado. Isso cumpre os objetivos a que a

análise de conteúdo se dispõe, pois a intenção dessa metodologia é a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção e/ou recepção que recorre a indicadores, sendo eles quantitativos ou qualitativos.

A abordagem quantitativa e a qualitativa não têm o mesmo campo de ação. A primeira obtém dados descritivos através de um método estatístico. Graças a um desconto sistemático, esta análise é mais objetiva, mais fiel e mais exata, visto que a observação é mais bem controlada. Sendo rígida esta análise é, no entanto, útil, nas fases de verificação das hipóteses. A segunda corresponde a um procedimento mais intuitivo, mas também mais maleável e mais adaptável a índices não previstos, ou à evolução das hipóteses. Este tipo de análise deve ser então utilizado nas fases de lançamento das hipóteses, já que permite sugerir possíveis relações entre o índice da mensagem e uma ou diversas variáveis do locutor (ou da situação de comunicação) (BARDIN, 2009, p. 141).

A análise de conteúdo é dividida em três fases sequenciais: a pré-análise; a exploração do material; e o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação. A pré-análise “possui três missões: a escolha dos documentos a serem submetidos à análise, a formulação das hipóteses e dos objetivos e a elaboração de indicadores que fundamentem a interpretação final” (BARDIN, 2009, p. 121).

Nesta primeira fase, o analista deve, inicialmente, fazer uma *leitura flutuante*, ou seja, entrar em contato com os documentos e conhecê-los. A autora defende que, em seguida, seja feita uma escolha do universo de documentos. No caso desta pesquisa, as letras das músicas de Rita Lee que fizeram parte das trilhas sonoras das telenovelas brasileiras.

O passo seguinte é a *constituição de um corpus* que será o conjunto restrito de documentos submetido aos procedimentos analíticos. As principais regras para sua construção são a da exaustividade, da pertinência, da representatividade e da homogeneidade.

A primeira considera que nenhum dos elementos do *corpus* pode ficar de fora das escolhas por alguma razão que não seja justificável no plano do rigor. A regra da pertinência defende que “os documentos retidos devem ser

adequados, enquanto fonte de informação, de modo a corresponderem ao objetivo que suscita a análise” (BARDIN, 2009, p. 124). A da representatividade afirma que desde que o material seja proveitoso, é possível selecionar uma amostra que representará o todo. Quanto mais heterogêneo o material, maior terá que ser a amostra. Por fim, a última regra é de que os critérios de escolha dos documentos devem ser precisos para que entre eles haja a maior homogeneidade possível.

Nesta pesquisa, a escolha do *corpus* baseou-se na letra das músicas de Rita Lee que tocaram em telenovelas e que tinham, de alguma maneira, relação com a mulher, por intermédio de sujeitos femininos na primeira ou na terceira pessoa. Por exemplo, na música *Erva venenosa* em que os adjetivos empregados na música são femininos: “de longe não é feia, tem voz de uma sereia...”. Outro exemplo é a música *Dias melhores virão* em que o eu-lírico em primeira pessoa se mostra mulher ao se comparar à uma atriz (e não ator) de TV, conforme o seguinte trecho: “eu vi na TV uma atriz fazendo amor/ ela olhava o ator/ como eu olho você”.

A psicóloga defende que a formulação de hipóteses e objetivos é o passo seguinte e explica a função de cada um deles.

Uma hipótese é uma afirmação provisória que nos propomos verificar (confirmar ou infirmar) recorrendo aos procedimentos de análise. Trata-se de uma suposição cuja origem é a intuição e que permanece em suspenso enquanto não for submetida à prova de dados seguros. O objetivo é a finalidade geral a que nos propomos (ou que é fornecido por uma instância exterior), o quadro teórico e/ou pragmático, no qual os resultados obtidos serão utilizados (BARDIN, 2009, p.124).

Segundo o escritor Fonseca Júnior, ao realizar uma análise de conteúdo o pesquisador deve levar em consideração alguns marcos de referência. Em primeiro lugar, é preciso deixar claro quais os dados que foram analisados, como foi feita a sua escolha e o contexto em que foram construídos. O pesquisador não pode deixar também de enunciar com clareza os objetivos da pesquisa (2010, p. 287).

Por meio dessa orientação, é importante esclarecer que esta pesquisa tem como objetivo principal analisar de que forma Rita Lee representa a mulher em suas músicas. A hipótese em que se fundamenta é de que a cantora e compositora fala da mulher de forma pouco romântica e que predominam em suas obras a ironia e a independência da mulher.

Após a construção do *corpus* e da definição de hipótese e objetivos, o analista deve enumerar os documentos selecionados e a partir disso começar a codificá-lo, ou seja, organizar os dados que estão em bruto no texto para atingir uma representação do conteúdo (BARDIN, 2009, p. 129). O primeiro passo para isso é a definição das unidades de registro.

Bardin defende que a escolha das unidades de registro deve corresponder de forma pertinente às características do material e aos objetivos da análise. No caso desta pesquisa, a unidade de registro que mais adequada aos objetivos é o tema, pois, de forma geral, ele é utilizado para estudar motivações de opiniões, de atitudes, de valores, de crenças e de tendências.

O tema, enquanto unidade de registro, corresponde a uma regra de recorte (do sentido e não da forma) que não é fornecida de uma vez por todas, visto que o recorte depende do nível de análise e não de manifestações formais reguladas (BARDIN, 2009, p. 131)

Depois de definidas as unidades de registro, organizam-se as informações encontradas por meio da categorização. Essa não é uma etapa obrigatória de todas as análises de conteúdo, mas tem uma função importante, pois pode fornecer “uma representação simplificada dos dados em bruto” (BARDIN, 2009, p. 147).

Essa é a parte da análise que organiza os dados brutos segundo regras de classificação e agregação. É a fase em que é feita a relação entre o material escolhido e a teoria da pesquisa (FONSECA JÚNIOR, 2010, p. 294). Consiste em classificar os elementos encontrados nos documentos em categorias. A categorização se divide em duas etapas: o inventário (isolamento dos elementos) e a classificação (organizar as mensagens por meio de um ou mais critérios) (BARDIN, 2009, p. 146).

A organização por categorias pode ser feita de duas maneiras. Uma delas é primeiro definir as categorias e ir selecionando os elementos e a outra consiste no inverso, ou seja, primeiro os documentos são analisados e as categorias são definidas após os resultados iniciais da análise” (BARDIN, 2009, p. 147).

Uma importante regra de enumeração para este trabalho é considerar quais associações e classificações feitas à mulher e quantas vezes elas aparecem no *corpus* da pesquisa “como uma medida de intensidade ou força de uma crença, convicção ou motivação” (FONSECA JÚNIOR, 2010, p. 295). Se a música retrata uma mulher romântica, independente ou “louca” são alguns exemplos de categorização utilizados.

Após a categorização começa a fase da inferência. Esse é o momento mais fértil da análise. Nele, procura-se desvendar as condições de produção das mensagens analisadas. Existem dois tipos de inferências: específicas e gerais. Ao primeiro grupo pertencem aquelas que dizem respeito diretamente ao problema analisado. O segundo busca relações que extrapolam a especificidade do problema (FONSECA JÚNIOR, 2010, p. 298).

Na análise de conteúdo, a inferência é considerada uma operação lógica destinada a extrair conhecimentos sobre os aspectos latentes da mensagem analisada. Assim como o arqueólogo ou o detetive trabalham com vestígios, o analista trabalha com índices cuidadosamente postos em evidência, tirando partido do tratamento das mensagens que manipula, para inferir (deduzir de maneira lógica) conhecimentos sobre o emissor ou sobre o destinatário da comunicação (FONSECA JÚNIOR, 2010, p. 298).

4.2 A música e o som como dados sociais

Considerar que a música pode ser utilizada como dado social é acreditar que existe uma relação sistemática entre os sons e o contexto social de quem os produz e de quem os recebe. Nesse sentido, existem duas correntes teóricas. Ambas concordam ao afirmar que a música e suas atividades têm uma função profética. Segundo os teóricos, ao prestar atenção a determinados

tipos de expressão musical, poderíamos antecipar a ordem social iminente (BAUER, 2010, p. 366).

A discordância principal entre as duas correntes é definir até que ponto a música é uma representação dos contextos sociais. A corrente mais moderada defende que uma correlação empírica entre as variáveis sonoras e sociais pode ser observada, pois a música tem caráter funcional em muitos contextos sociais. A segunda acredita que a música e o contexto social estão sempre relacionados “a ordem do mundo social está espelhado na ordem dos elementos sociais” (BAUER, 2010, p. 366).

Bauer, em seu artigo *Análise de ruído e música como dados sociais*, defende que o som tem sentido social e que a forma como esse processo ocorre deve ser analisada. “Os sons são condicionados por seus contextos sociais e por isso são marcados por eles. Nesse sentido, podemos considerar os sons como um meio de representação” (BAUER, 2010, p. 367).

A forma como o receptor interpreta a música também é um importante objeto de estudo. Segundo o pesquisador, entre as formas que a música pode ser interpretada, estão duas que têm relação com esta pesquisa. Em primeiro lugar, o sentido conotativo individual dado à música, que surge de forma espontânea por meio de imagens e sentimentos da memória. Em segundo, a conotação partilhada por um grupo social, em que uma música pode significar sua história, ideologia, valores e lutas (BAUER, 2010, p. 371).

Dentre os pesquisadores que se dedicaram à música destacam-se Lomax, Peterson & Berger, Dowd, Alexander e Cook.

Alan Lomax foi um dos primeiros teóricos a estudar a música popular. Em 1959, ele reafirmou o que muitos já acreditavam: a música possui função social. Bauer explica que ela tem como principal efeito sobre o ouvinte despertar um sentimento de segurança: “ela simboliza o lugar onde nasceu, as alegrias de sua primeira infância, sua experiência religiosa, o prazer das práticas comunitárias, seu relacionamento amoroso e seu trabalho – algumas, ou todas aquelas experiências que constroem nossa personalidade” (2010, p. 376).

Posteriormente, Dowd, Alexander, Peterson e Berger trouxeram outra forma de ver, considerando que o mercado tem a mesma influência que o

contexto cultural em que o compositor, o público e o meio estão inseridos para a produção das músicas.

Eles determinaram a influência das condições externas de produção na estrutura interna da própria música, demonstrando assim, com detalhe, como a autonomia da expressão musical na cultura *pop* é condicionada pelas condições de suprimento do mercado (BAUER, 2010, p. 382).

Poucos anos depois, em 1998, Cook observa o estudo da música por um ângulo diferente. Em suas pesquisas, mostrar que a música, por si só, tem apenas sentido potencial. Ela começa a possuir um sentido real quanto se encontra com texto e imagem (BAUER, 2010, p. 382).

Segundo Bauer, apesar de o estudo da música como representante do contexto social ter sido realizado por alguns, ainda é necessário maior investimento nesse tipo de pesquisa e em sua metodologia. “A expansão atual e o poder emocional dos sons e da música como um meio de representação simbólica, parece sugerir que eles podem ser uma fonte útil de dados sociais” (BAUER, 2010, p. 385).

Carlos Alberto de Medina foi um dos primeiros nomes a utilizar a música, em 1973, para descrever as mudanças sociais no Brasil. A música popular é um dos melhores meios de levar um conteúdo novo à população. A letra é importante como elemento diretivo de novos padrões de comportamento. Ele defende que o século XX deu espaço ao autor letrista. Esses sujeitos tornaram-se verdadeiros intelectuais dos problemas sociais sentidos (1973, p.10-15).

O autor letrista foi abandonando seus problemas pessoais – conteúdo das letras das músicas do passado – para expressar problemas coletivos, aos quais tenta explicar por meio de sua maneira de encarar novos fenômenos. As questões apresentadas seriam, portanto, de caráter coletivo, permitindo que o ouvinte repetisse as mesmas palavras, da mesma forma, independente de ser, ou não, seu aquilo mencionado. Ao expressá-lo, entretanto, percebia que falava as coisas que lhe diziam respeito, sobre as quais pensava, donde ir internalizando respostas aos problemas existenciais no mundo em transformação (MEDINA, 1973, p. 11)

Segundo o pesquisador, qualquer grupo social precisa de símbolos que expressem seus valores e, no Brasil, isso se deu também com bastante importância na música. Outro sujeito citado por Medina é do “autor cantor” (caso de Rita Lee), pois ao unir os dois, ele passa uma imagem de autenticidade e de que tem algo verdadeiro à dizer, tendo uma mensagem para transmitir ao seu público (MEDINA, 1973, p. 73-74).

É importante ressaltar que outros autores divergem do pensamento que afirma que a música é uma expressão dos valores de uma sociedade. Entre eles estão José Ramos Tinhorão e Ernst F. Schurmann. Ambos defendem que, na verdade, a música é apenas um produto da indústria cultural que tem o objetivo de vender e representa apenas uma pequena parcela da sociedade.

Como a divulgação das produções musicais, para além das salas ou comunidades regionais em que são ouvidas, depende da divulgação pelos meios de comunicação, principalmente o rádio e a televisão, é a ocupação desses espaços que permite a universalização de sons musicais por todo o território do país e, em certa medida, também por todas as classes sociais (TINHORÃO, 1998, p.12).

Schurmann afirma que a cultura popularesca urbana brasileira teve início em Salvador e no Rio de Janeiro no século XVIII e que, assim que construída, ela foi absorvida pelo sistema do mercado capitalista. Essa cultura transformada em produto não foi consumida apenas pela elite, mas também pela massa.

Na medida em que se desenvolviam, a nível da tecnologia moderna, os novos media de veiculação sonora, como o rádio, o disco fonográfico, o cinema e a televisão, não tardariam essas empresas a monopolizar a produção e distribuição de tal mercadoria (SCHURMANN, 1989, p.181).

Para ele, a mercadoria música popular é absolutamente dominada pela indústria cultural e tem um papel decisivo na moderna sociedade. Schurmann acredita que a sociedade está tão envolvida nisso que o homem massificado adquiriu o que ele denomina “horror ao silêncio” e que em todos os momentos

precisa ouvir o que a indústria cultural tem a oferecer (SCHURMANN,1989, p.182-184).

Deixando de lado essa crítica, o jornalista Rodrigo Faour publicou, em 2006, o livro “História Sexual da MPB”. Na obra, Faour defende e explica que as mudanças sociais que o país atravessou refletiram diretamente no cenário musical, principalmente após a popularização do rádio, ocorrida na primeira metade do século XX. Ele afirma que a partir desse momento histórico, a música passou a ser vista pelos brasileiros com maior importância. Faour explica que daí iniciou-se a fase do “culto à voz” que, a partir dos anos 1930, começou a contar não apenas com cantores, mas também com cantoras, que se tornaram as “divas do rádio” nos anos 50. Exemplo disso foi uma das mais famosas cantoras brasileiras de todos os tempos: Carmen Miranda, que fez muito sucesso nos anos 1930.

Segundo Jairo Severiano, historiador e produtor musical, essa mudança foi visível nas gravações: “De 1931 a 1940, a porcentagem de gravações de músicas cantadas chegou a 83,5% do total. Só para se ter uma ideia da discrepância, antes dos anos 30 as gravações instrumentais alcançavam cerca de 60% do todo” (FAOUR, 2006, p.30). Faour acredita que, com a popularização da música brasileira cantada, suas letras passaram a influenciar a vida das pessoas:

Ao mesmo tempo que refletiam a moral vigente, de certa forma reforçando alguns estigmas conservadores, também espelharam a própria evolução da mentalidade brasileira, mesmo enfrentando a censura oficial e a extraoficial, pois o próprio público ao longo de nossa história teve reações conservadoras e moralistas em relação a vários artistas e seus repertórios mais moderninhos, especialmente a temas ligados a amor e sexo (FAOUR, 2006, p. 31).

Talvez esse reflexo se dê exatamente pelo crescimento da Indústria Cultural. Porém, o que importa considerar nesta pesquisa é que a cantora e compositora Rita Lee faz parte desse contexto e que suas músicas, mesmo que não representem homogeneamente à sociedade ou às mulheres, até

porque isso seria impossível, têm seu valor por terem sido compostas dentro de determinado contexto social brasileiro.

4.3 - Rita Lee na música brasileira

Uma mulher que acredita na ideia de que o artista tem o papel de falar das coisas do mundo e da vida ao mesmo tempo em que diverte o público⁸. Conhecida por sua irreverência Rita Lee Jones é considerada por muitos a “rainha do rock brasileiro”. Ao longo de sua carreira, como compositora, instrumentista e cantora, vendeu milhões de discos e, ainda hoje, atrai milhares de pessoas em suas apresentações. Nelson Motta, um dos grandes nomes do cenário musical brasileiro descreve sua carreira em poucas palavras: “Rita, a maior, talvez a única estrela do rock brasileiro. Seus discos vendiam, suas músicas tocavam no rádio, seus shows atraíam multidões de jovens” (MOTTA, 2000, p. 259).

Filha caçula de um pai, como ela descreveria, de família americana, maçom e frio e de uma mãe de descendência italiana, pianista, festeira, alegre e muito católica. Para Rita, essa mistura foi muito importante para sua formação: “vejo em mim agora, com filhos grandes e neta, que eu tenho os dois bastante dentro de mim”, descreve⁹.

A família era da cidade de Rio Claro, interior de São Paulo e mudou-se para a capital do estado no início da infância de Rita. Desde muito pequena, foi envolvida pela música. Apesar de ter ouvido muita canção caipira por influência do pai¹⁰, seguiu o lado materno e começou pelas aulas de piano. Mais madura musicalmente, em sua formatura fez um acordo com os pais para trocar o vestido de baile por uma bateria. Na mesma época, foi apresentada a grandes ídolos da música como Elvis Presley, James Dean e aos Beatles (que posteriormente homenagearia em um álbum com algumas versões em português e algumas originais das músicas do grupo).

⁸ LEE, Rita. Cara a Cara. Bandeirante, 1991. Programa de TV. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=KBHcX_KVtok> <http://www.youtube.com/watch?v=gV-FEb_05pb0>. Acesso em: 21 jan. 2013.

⁹ LEE, Rita. Arquivo N. Globo News. 2009. Programa de TV. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eujQjsFDtg>><<http://www.youtube.com/watch?v=EXLb4SLvLEg>> <<http://www.youtube.com/watch?v=X3qJvIN7eZE>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

¹⁰ LEE, Rita. Mulher 80. Rede Globo, 1979. Programa de TV. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ar_1rHi4o60>. Acesso em: 21 jan. 2013.

Ainda na escola formou o grupo *The Teenage Singers*. Com essa banda, uniu-se a outro grupo de músicos: os Wooden Faces. Inicialmente, a banda, com seis integrantes na época, chamou-se *Six Sided Rockers*. Eles faziam covers de músicas internacionais e apareceram em diversos programas de TV. Conhecidos por essas aparições televisivas, começaram a fazer alguns shows e ganhar algum dinheiro. O grupo gravou, inclusive, um compacto com duas músicas, uma delas de Rita Lee: *Apocalypse*. Mas pouco tempo depois dividiu-se e foi definida a formação do grupo que tornaria Rita Lee famosa entre o grande público: os *Mutantes*. Banda formada por Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias (BARTSCH, 2006, p. 56-63).

O nome do grupo mudava o tempo inteiro. Foram, inclusive, *Os Bruxos*, mas por sugestão de Ronnie Von, o trio adotou o nome *Mutantes*. Nele, Rita Lee tinha um papel fundamental na composição das letras das músicas¹¹. Eles chamaram a atenção ao tocar com Gilberto Gil no polêmico Festival de 67 a música *Domingo no parque*. Nelson Motta lembra bem do momento:

Se ouvida só com violão a música de Gil já era um espanto, imaginem com um sensacional arranjo de orquestra de Rogério Duprat à maneira dos que George Martin fazia para os Beatles, com berimbaus e atabaques se misturando aos sons elétricos de Arnaldo, Sérgio e Rita Lee, Os Mutantes, pela primeira vez diante do grande público, recebidos com vaias estrepitosas e aplausos estrondosos (MOTTA, 2000, p. 130).

Inseridos no Tropicalismo, movimento de ruptura e inovação na música popular brasileira iniciado em 1967, no ano seguinte, os *Mutantes* gravaram o primeiro disco e participaram da gravação do disco coletivo da Tropicália. Em agosto do mesmo ano, colocaram pela primeira vez uma música em um festival, recebendo o quarto lugar com “Mágica” (BARTSCH, 2006, p.92).

Além da parceria musical, Arnaldo e Rita estavam envolvidos afetivamente, entre diversas polêmicas, casaram-se em 1971 no civil e no religioso. Mas a união durou pouco. Em seguida, Rita foi expulsa, pelo próprio Arnaldo, dos *Mutantes*, que buscavam uma sonoridade mais alternativa e

¹¹ LEE, Rita. Arquivo N. Globo News. 2009. Programa de TV. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eujQjsFDtg>><<http://www.youtube.com/watch?v=EXLb4SLvLEg>> <<http://www.youtube.com/watch?v=X3qJviN7eZE>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

progressiva (BARTSCH, 2006, p.85-115). Sobre o episódio, Rita afirmou em entrevista que após ser expulsa se sentiu pronta para a carreira solo quando escreveu *Mamãe natureza*. Ela garantiu ainda que, com o início da carreira solo, chegou mais perto das pessoas e vendeu muito mais discos do que os *Mutantes* que, segundo ela, nunca foram vendedores de disco¹².

Para isso, após a saída do grupo, Rita uniu-se à Lúcia Turnbull e formou a dupla *Cilibrinas do Éden*. Após um show no Phono-73, grande festival de música que ocorreu em São Paulo no ano de 1973, Rita resolveu que queria formar uma nova banda, daí surgiu a Tutti Frutti. O grupo lançou o primeiro trabalho, *Atrás do porto tem uma cidade*, em 1974 e, logo depois, mudou de gravadora. A alteração trouxe maior visibilidade à banda. Por tratar-se da gravadora *Som Livre*, da Globo, duas músicas do novo disco *Fruto Proibido* fizeram parte da trilha sonora da novela *Bravo!*, exibida no horário nobre da emissora. Isso se tornaria cotidiano na carreira de Rita, que teve suas músicas em dezenas de telenovelas da emissora.

Pouco tempo depois, um novo personagem surgiria na vida dela mudando as direções artísticas e pessoais da cantora: era Roberto de Carvalho, que passou a fazer parte do Tutti Frutti. Rita engravidou do guitarrista e pouco depois foi presa por posse, uso e venda de maconha. Após três semanas de prisão, recebeu a sentença a um ano de prisão domiciliar. A repercussão do caso aumentou exponencialmente a vendagem do último álbum de Rita, intitulado *Entradas e Bandeiras*, trazendo para ela ainda mais visibilidade (BARTSCH, 2006, p126-150).

Motta relembra a história e conta que ficou sabendo da prisão de Rita por um telefonema da empresária da cantora, Mônica Lisboa. Ele afirma que a divulgação da imprensa foi enorme e que se surpreendeu com o apoio que Rita recebeu de um dos grandes nomes da MPB, Elis Regina:

¹² LEE, Rita. Altas horas. Rede Globo, 2008. Programa de TV. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=zOP-b0-JiR0>><<http://www.youtube.com/watch?v=CltQNmV1Uy4>><<http://www.youtube.com/watch?v=l38yEjOCdl0>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

Elis Regina foi com os dois filhos, João, de seis anos, e Pedro, de um, para a porta da delegacia e fez um escândalo, falou para todas as rádios e televisões em apoio a Rita — que não conhecia, com quem nunca tinha falado, nem mesmo em bastidores de televisão e de festivais. Rita era o rock, Elis a MPB (MOTTA, 2000, p.267-268).

Não foi somente o álbum Entradas e Bandeiras que chamou a atenção. Motta confirma que o episódio foi fundamental para o sucesso do compacto “Arrombou a festa” que tinha na capa a foto de Rita vestida de presidiária na capa.

O álbum Babilônia foi outro sucesso que não parava de tocar nas rádios. A maior parte das músicas era fruto da parceria de Rita com o baixista Lee Marcucci e com Carlini. Esse álbum apresenta o primeiro fruto da parceria da compositora com Roberto de Carvalho: a música Disco Voador. Pouco depois, Carlini registrou o nome Tutti Frutti para si sem comunicar a ninguém. A partir de então, o nome do grupo mudava frequentemente até que resolveram adotar o nome de Rita Lee definitivamente. O primeiro disco com esse nome foi lançado quando ela estava grávida de seu segundo filho, em 1979 (BARTSCH, 2006, p.153). Na capa, aparece apenas Rita Lee, mas

no encarte, Roberto aparecia pela primeira vez dividindo a bola. Rita está encostada nele mostrando o barrigão de João. Os roqueiros de carteirinha torceram o nariz, porque cheirava discoteca, mas foi um sucesso atrás do outro. “Chega mais”, “Papai me empresta o carro”, “Doce vampiro”, “Corre-corre” e “Mania de você” são cinco das oito músicas do disco que tocam até hoje (BARTSCH, 2006, p.156).

Em sua terceira gravidez, Rita lançou um novo disco, incluindo a música *Lança perfume*, composta em homenagem ao pai. Nesse momento, firmou-se a parceria musical entre ela e Roberto, que compuseram quase todas as oito músicas do disco, em que ao menos seis estiveram nas paradas de sucesso. Ao ser questionada em uma entrevista sobre essa sociedade, a cantora contou:

“tem filhos maravilhosos dessa parceria. Eu gosto muito... Você vê no show que as pessoas cantam tudo”¹³.

O disco seguinte, *Saúde*, também foi caracterizado pelo alto índice de vendas e, novamente, seis das oito músicas estavam nas paradas. Mas aos pouco isso começou a mudar: os discos ainda chamavam a atenção do público, mas menos músicas eram executadas nas paradas (BARTSCH, 2006, p. 161-169).

Ao longo de sua carreira, além de receber diversos prêmios como cantora, ela foi considerada roqueira, mas a versatilidade de estilos em que se inseriu foi enorme. Em entrevista no programa Altas Horas (Globo), foi questionada a respeito da cobrança que recebeu de uma parcela de seu público para manter-se “roqueira”. Ao responder, ela foi direta: “Não tenho que ser coerente, eu faço o que quero”¹⁴.

Nelson Motta, ao referir-se a carreira de Rita na década de 70, afirma acreditar que ela e Raul Seixas foram casos isolados, únicos, de roqueiros bem sucedidos na década de 1970. Para ele, isso se deve ao fato de que o período de ditadura militar, por ser extremamente nacionalista, era dominado pela MPB, deixando de lado, no Brasil, a explosão do rock que ocorreu em países como a Inglaterra e os Estados Unidos.

Mas para Motta, Rita tornou-se uma estrela dos anos 80, com sucessos estrondosos (e nem tão roqueiros) como *Mania de você*, *Chega mais* e *Lança perfume*, todos em parceria com seu marido Roberto de Carvalho. Ele não considera que ela tinha um perfil completamente roqueiro, apesar de se considerada por muitos a rainha do rock brasileiro:

sua voz pequena e cool, sua inteligência musical, seu bom gosto e sofisticação a aproximavam muito mais de uma cantora de bossa nova do que o volume, peso e potência vocal esperados de uma rainha do rock (MOTTA, 2000, 293-308).

¹³ LEE, Rita. Cara a Cara. Bandeirante, 1991. Programa de TV. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=KBHcX_KVtok> <<http://www.youtube.com/watch?v=gV-FEb05pb0>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

¹⁴ LEE, Rita. Altas horas. Rede Globo, 2008. Programa de TV. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=zOP-b0-JiR0>> <<http://www.youtube.com/watch?v=CItQNmV1Uy4>> <<http://www.youtube.com/watch?v=l38yEjOCdI0>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

Outro ponto destacado nas composições de Rita foram a mulher e a sexualidade. Segundo Rodrigo Faour, poucas músicas brasileiras até os anos 60 tinham em suas letras um ponto de vista feminino. Para ele, ela foi uma das primeiras mulheres a entrar na contramão das estruturas preestabelecidas e ter um papel de crítica e autocrítica voraz das questões femininas (FAOUR, 2006, p.154). Em entrevista, Rita afirmou que escrever sobre algumas temáticas femininas que não eram comuns, era simples. Exemplo disso foi a música *Menopower* (1993) em que falou claramente da menstruação e menopausa, temas pouco explorados em letras de músicas. Ela resume essa atitude em uma frase: “sendo mulher, eu escancaro os tabus, mas não revelo os mistérios¹⁵”.

Faour defende que Rita sentiu o peso de ser uma mulher, cantora, compositora, letrista e band leader em um meio machista como o rock numa época em que isso não era comum. No ano de 1980, em uma entrevista a Revista Claudia, Rita falou sobre os desentendimentos que teve no grupo Tutti Frutti por ser mulher. Ela afirma que sentia que sua presença na frente do palco, com suas palhaçadas, não era bem aceita pelos outros membros da banda que ficavam posicionados mais atrás nos shows:

incomodava o resto do grupo (só rapazes), que ficava atrás. Quando eu jogava alguém pra frente, vinha com a guitarra (e Rita imita, fazendo caretas e mudando o tom de voz) e ficava aquela coisa de ‘porque eu sou cobra, eu sou é macho, essa mulher devia estar na cozinha, que eu sou o bom’. Nessa, pintavam altas sacanagens, altos boicotes, e eu querendo manter a ideia de grupo, pois acreditava nela. E, cá entre nós, uma coisa até certo ponto muito comunista, né? Comunista, roqueira e maconheira é too much pra mim (trecho de entrevista a Revista Claudia, 1980 apud FAOUR, 2006, p.164).

Rita conta que diversas de suas composições foram inspiradas em fatos de sua vida. Uma de suas mais famosas canções *Mania de você* (1979), feita em parceria com Roberto de Carvalho, é uma delas. Nessa mesma entrevista,

¹⁵ LEE, Rita. Arquivo N. Globo News. 2009. Programa de TV. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eujQjsFDtg>> <<http://www.youtube.com/watch?v=EXLb4SLvLEg>> <<http://www.youtube.com/watch?v=X3qJviN7eZE>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

em 1980, ela descreveu a cena. A cantora disse que eles tinham acabado de “se amar” exatamente como é descrito na música. Ele pegou o violão, Rita apanhou uma caneta e a canção foi composta imediatamente.

Talvez por essas histórias verdadeiras contadas por Rita Lee ou simplesmente pela empatia que desperta, ela tenha um público tão variado, desde os mais velhos até crianças. Em entrevista ao jornal Espanhol Clarín, ela conta um episódio que ficou marcado: “Uma vez uma menina chegou ao camarim e falou ‘Vó, sabe quem você parece? O Mickey Mouse. Porque minha avó conhece, minha bisavó conhece, minha mãe conhece’. Achei tão engraçado”¹⁶.

4.4 – Análise das músicas

O objetivo deste trabalho é entender a forma com que Rita Lee retrata a mulher em suas músicas que fizeram parte das trilhas sonoras de telenovelas brasileiras. Para a seleção do *corpus* da pesquisa, optou-se por escolher apenas as músicas que expressam explicitamente o eu-lírico mulher, utilizando palavras no feminino ou referindo-se a personagens do sexo feminino.

A principal hipótese que este trabalho visa confirmar é a de que Rita Lee, nas letras de suas músicas, retrata a mulher com ironia, humor e liberdade e que poucas de suas letras estão relacionadas ao amor romântico e a uma figura feminina frágil. Ressalta-se que, apesar de as melodias serem importantes para dar sentido às músicas, o que é analisado são apenas as letras das composições, pois elas seriam a parte mais relevante da música em relação ao contexto social em que a obra se insere.

Considerando esses critérios, Rita Lee teve, entre 1970 e a metade do ano de 2012, quarenta músicas que fizeram parte de trilhas sonoras de telenovelas. Entre elas, quatorze se encaixam nos parâmetros definidos. São elas:

¹⁶ LEE, Rita. Clarín, 2011. Entrevista gravada em vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vHewNdwNjLw&list=UUyFDNB12AJaqlLTR_3dn9aA>. Acesso em: 21 jan. 2013.

	Emissora, Ano	Nome da produção	Nome da música
01	Globo, 2011	A Vida da gente	Ovelha Negra
02	Globo, 2010	Escrito nas Estrelas	Erva Venenosa
	Globo, 2006	Cobras e Lagartos	Erva Venenosa
	Globo, 2001	Um anjo caiu do céu	Erva Venenosa
03	Globo, 2002	Desejos de mulher	Minha vida
04	Globo, 2001	As filhas da mãe	Pra você eu digo sim
05	Globo, 1997	Zazá	Dona doida
06	Manchete, 1994	74.5 - Uma onda no ar	Agora só falta você
07	Globo, 1990	Lua cheia de amor	La Miranda
08	Globo, 1990	Mico Preto	Dias melhores virão
09	Globo, 1987	Brega e Chique	Pega Rapaz
10	Globo, 1981	Baila Comigo	Baila Comigo
11	Globo, 1980	Chega Mais	Chega Mais
12	Globo, 1977	Locomotivas	Locomotivas
13	Globo, 1975	Bravo!	Esse tal de Roque Enrow
14	Globo, 1970	A Próxima Atração	Sucesso, aqui vou eu

Para esta análise, a unidade de registro utilizada é o tema das músicas. É a partir desse parâmetro que as músicas são selecionadas, divididas em grupos e analisadas. Objetivando melhor organizar a pesquisa, optou-se por dividir o *corpus* em três categorias. Dessa forma, em um total de quatorze letras, duas retratam a mulher de forma romântica, duas expressam

explicitamente a sexualidade feminina e dez mostram a mulher independente e/ou excêntrica.

No grupo em que se inserem as mulheres de forma romântica, estão as músicas *Pra você eu digo sim* e *Minha vida*, ambas sendo versões em português das músicas dos Beatles *If I fell* e *In my life*, respectivamente.

Pra você eu digo sim
(Rita Lee, John Lennon , Paul McCartney - 2001)

Se eu me apaixonar
Vê se não vai debochar
Da minha confusão
Uma vez me apaixonei
E não foi o que pensei
Estou só, desde então

Se eu me entregar, total
Meu medo é
Você pensar que eu
Sou superficial

Se eu não fizer amor
Assim sem mais
Se você brigar e for
Correndo atrás de alguém
Não vou suportar a dor de ver
Que eu perdi mais uma vez meu amor

Mas se eu sentir que nós
Estamos juntos
Longe ou a sós no mundo e além
Pode crer que tudo bem
O amor só precisa de nós dois mais ninguém

Se você quiser ser meu namoradinho
E me der o seu carinho sem ter fim
Pra você eu digo sim

Em *Pra você eu digo sim*, é possível identificar diversas referências à crença no amor romântico e no sofrimento caso o relacionamento acabe. Quando Rita escreve essa música na primeira pessoa, nota-se que a personagem é sensível e não se sente a vontade para expressar sua sexualidade como bem entender, pois tem medo de ser deixada pelo par, caso se recuse a fazer suas vontades, situação evidente no trecho: “Se eu não fizer amor/ Assim sem mais/ Se você brigar e for/ Correndo atrás de alguém”. Outro

ponto que expressa o receio da mulher com o fim do relacionamento e a dependência em relação ao homem está nos versos seguintes que dizem “Não vou suportar a dor de ver/ Que eu perdi mais uma vez meu amor”.

Na estrofe anterior da música, é possível notar mais uma vez que a personagem tem medo de se entregar ao relacionamento por receio de como será vista pelo par. Porém, ao longo do texto é notável que a relação é algo muito importante para ela e que, apesar dos temores, quer se envolver: “Se você quiser ser meu namoradinho/ E me der o seu carinho sem ter fim/ Pra você eu digo sim”.

Assim, nessa letra é possível perceber, além da identidade feminina especificada pela personagem quando ela usa o termo “meu namoradinho”, a identidade romântica contruída por meio da negação de uma identidade que teve diversos relacionamentos. Aqui, a personagem conta que se apaixonou uma vez e que, devido à sua identidade romântica, não encontrou mais nenhum relacionamento (“estou só, desde então”). É importante considerar que, para os estudos feministas e sobre sexualidade, o pensamento e as emoções (explicitamente aqui representados) conscientes ou subconscientes são parte da construção da identidade.

Outra consideração que deve ser feita acerca dessa música é a valorização de uma espécie de preservação sexual. Segundo Foucault (1984, p. 28), uma figura familiar ao cristianismo é o herói virtuoso. Aquele que se desvia do prazer e da tentação. Ele renuncia ao sexo para ter uma experiência espiritual da verdade e do amor que não poderia ocorrer caso ele se entregasse a uma relação sexual. Esse receio romântico pode ser identificado na música acima pelos versos: “Se eu me entregar/ meu medo é/você pensar que eu/ sou superficial”. A personagem pensa que se tiver relação sexuais (se entregar), o par poderá pensar que ela não é mais virtuosa e a verá como uma pessoa “superficial”, um adjetivo negativo que pode representar uma pessoa que facilmente se entrega ao prazer e à tentação. Ela tem medo de não ser mais “o herói virtuoso” do cristianismo.

Na outra música pertencente ao primeiro grupo determinado por este trabalho, está uma versão em português de outra canção dos Beatles. Em *Minha vida*, escrita também na primeira pessoa, a personagem descreve as

lembranças que carrega consigo e entre todas, aquela que tem maior importância é o grande amor. Apesar de todas as outras experiências vividas por ela, o que realmente a marcou e ficou em sua memória foi o maior amor que viveu. Nesse caso, é explícito que a importância dada pela personagem ao romance em sua vida é muito maior do que às outras experiências. A identidade predominante na letra é a feminina, assim como a romântica.

Minha vida
(Rita Lee, John Lennon , Paul McCartney - 2001)

Tem lugares que me lembram
Minha vida, por onde andei
As histórias, os caminhos
O destino que eu mudei
Cenas do meu filme branco e preto
Que o vento levou e o tempo traz
Entre todos os amores e amigos
De você me lembro mais

Tem pessoas que a gente
Não esquece nem se esqueceu
O primeiro namorado
Uma estrela da TV
Personagens do meu livro de memórias
Que um dia rasguei do meu cartaz
Entre todas as novelas e romances
De você me lembro mais

Desenhos que a vida vai fazendo
Desbotam alguns, uns ficam iguais
Entre corações que tenho tatuados
De você me lembro mais
De você, não esqueço jamais

O jornalista e pesquisador Rodrigo Faour, ao traçar a história da música popular brasileira, defende que as letras românticas e sentimentais sempre fizeram parte da MPB e que, ao longo dos séculos XX e XXI, as músicas que tratavam do tema eram extremamente tristes, mas eram maioria entre as composições (FAOUR, 2006, p.21).

Faour defende essa ideia baseado no autor e especialistas, José Ramos Tinhorão. Ele afirma que essa raiz romântica fica mais melosa e trágica quando chega na área mais popular da música. O que chama a atenção do jornalista é que isso é uma marca das canções brasileira e por décadas foi um indicativo

de bom gosto, ou seja, para ser considerada boa música era importante que sua letra fosse sentimental e romântica (FAOUR, 2006, p. 28-29).

No segundo grupo de músicas, estão inseridas duas obras da cantora que expressam a sexualidade feminina sem vergonhas. Faour ressalta que a sexualidade demorou para ser retratada nas letras das músicas brasileiras e que Rita Lee foi uma das primeiras compositoras a falar dela em suas letras de forma tão explícita.

Para entender a importância de Rita nesse aspecto, é relevante compreender o contexto da MPB do século XX. Segundo Faour, até o final da década de 1950, praticamente todas as músicas do país, mesmo cantadas por mulheres, eram compostas por homens. De modo geral, essas músicas tratavam o sentimento pela mulher de duas formas distintas: como “musa distante” ou o “diabo de saias”. O primeiro grupo era representado, principalmente, pelas modinhas e valsas do século XVIII, XIX e início do século XX. O samba foi o principal representante do segundo grupo. Todos os estilos, segundo Faour, receberam forte influência do Romantismo literário dos séculos XVIII e XIX (FAOUR, 2006, p. 22-23).

Até os anos 60, o sexo era tabu entre as músicas brasileiras e poucas letras tinham um ponto de vista feminino. O cenário começou a mudar com a chegada da geração universitária de classe média ao cenário da música popular, contexto em que aparecem os *Mutantes*, grupo a que Rita Lee pertencia (FAOUR, 2006, p. 33-122). Mas passaram-se ainda vinte anos para que os temas sexuais se tornassem mais naturais na MPB como nas diversas músicas compostas por Rita Lee em parceria com Roberto de Carvalho que tratavam do tema. Duas delas estão inseridas no *corpus* desta pesquisa: *Pega rapaz* e *Chega mais*.

Na primeira composição, mais uma vez escrita em primeira pessoa, a personagem é diferente das descritas nas duas músicas analisadas anteriormente. Em *Pega rapaz*, o romantismo é deixado de lado e a identidade sexual torna-se o centro da obra. Aqui, a mulher fala o que quer e como quer que a relação sexual ocorra. Ela não se importa mais com o que o par vai pensar de suas atitudes e a satisfação sexual é sua prioridade como pode ser observado no seguinte trecho: “Nós dois pra lá/ Bem pra lá de Nirvana/ Numa

cama voadora, fazedora de amor/ De frente, de trás/ Eu te amo cada vez mais/ De frente, de trás/ Pega rapaz, me pega rapaz”. No caso citado, até mesmo o termo amor deixa de ter o significado romântico e passa a representar o ato sexual nas diversas vezes em que a personagem repete a frase “eu te amo cada vez mais”.

Pega rapaz
(Rita Lee, Roberto de Carvalho - 1987)

Pega rapaz
Meu cabelo à la garçon
Prova o gosto desse ton-sur-ton
Do meu batom na tua boca

Alô doçura
Me puxa pela cintura
Tem tudo a ver o meu pinguim
Com a tua geladeira

Nós dois afim
De cruzar a fronteira
Numa cama voadora, fazedora de amor

Refrão:
De frente, de trás
Eu te amo cada vez mais
De frente, de trás
Pega rapaz, me pega rapaz
De frente, de trás
Eu te amo cada vez mais
Pega rapaz, me pega rapaz
De frente, de trás, cada vez mais

Pega rapaz
Meu cabelo à la garçon
Prova o gosto desse ton-sur-ton
Do meu batom na tua boca

Alô doçura
Me puxa pela cintura
Tem tudo a ver o teu xaxim
Com a minha trepadeira

Nós dois pra lá
Bem pra lá de Nirvana
Numa cama voadora, fazedora de amor
Refrão

Essa letra deixa evidente a identidade de gênero feminina explicitada por termos como *batom* e *cabelo a la garçon* (tipo de corte da cabelo feminino baseado em cabelos de homens). Considerando-se que a personagem é uma mulher, é evidente a identidade sexual hetero por meio de expressões como *minha trepadeira* (planta que tem um duplo sentido relacionado à sexualidade feminina no senso comum) e *pega rapaz* (deixando evidente que o parceiro sexual tem uma identidade de gênero masculina).

Considerando, então, que a personagem da música pode ser considerada uma mulher, é importante afirmar que as possibilidades de viver desejos e prazeres corporais são sugeridas e anunciadas socialmente, assim como podem ser condenadas (LOURO, 2001, p.9). Essa música parece questionar o domínio que os homens têm sobre a sexualidade feminina, constatada por Weeks (2001, p.56). Assim como, o que Foucault denominou dispositivo da sexualidade – o controle sobre o corpo feminino exercido por meio de relações de poder das sociedades ocidentais modernas (1988, p.117).

Chega mais
(Rita Lee, Roberto de Carvalho - 1979)

Eu conheço essa cara, essa fala, esse cheiro
Essa tara de louco, esse fogo, esse jeito
Escandaloso, você é guloso e quer me sequestrar

Chega mais, chega mais (3x)

Depois me leve pra casa, me prenda nos braços
Me torture de carinhos, beijinhos, abraços
Depois me coce, me adoce até eu confessar

Chega mais, chega mais (3x)

Chega mais, a segunda música que retrata a sexualidade feminina do *corpus* desta pesquisa, assim como as letras analisadas anteriormente, retrata um ponto de vista em primeira pessoa, mas aqui Rita Lee é um pouco menos explícita. A canção vai narrando a manifestação de interesse sexual demonstrada pelo homem (explicitada por termos no masculino como *louco*, *escandaloso* e *guloso*) e que é, em seguida, correspondido pela mulher com a

simples frase que dá título à música “chega mais”, repetida diversas vezes. Mas se na primeira estrofe a mulher identifica o desejo sexual que despertou no homem, na segunda estrofe, ela o conduz e diz como quer que ele aja até que ela atinja o orgasmo que é retratado pelo termo “confessar”, enquanto o ato sexual pode ser entendido pelo termo “sequestrar”.

Cheia de duplos sentidos, a letra de *Chega mais* é leve e, assim como em *Pega Rapaz*, a sexualidade não é vista como um tabu, mas como algo natural em que a mulher tem sua participação, assim como o homem, e em que a identidade de gênero é explicitada sem preconceitos e sem a recorrente ideia de que o homem seria superior em relação à mulher. Nesses casos, o papel feminino é tão ou mais importante quanto o masculino.

Essa situação pode ser abordada a partir do pensamento de Thomas Laqueur. Segundo o historiador, sexólogo e escritor, até o século XVIII, os corpos masculinos e femininos eram vistos hierarquicamente, como um sexo único. Mas o corpo feminino era considerado uma “versão inferior e invertida do masculino”. No século XIX, essa visão foi substituída pelos discursos políticos e médicos que enfatizavam o ciclo reprodutivo da mulher e sua falta de sensação sexual. O corpo do homem e da mulher seriam marcadamente diferentes e sua sexualidade radicalmente oposta. Laqueur defende que essa alteração esteve diretamente relacionada, principalmente, a novas relações culturais e políticas que modificavam as relações de poder, com a busca do maior equilíbrio entre homens e mulheres (Weeks, 2001, p.57).

Foucault explica que o século XIX foi marcado pela implantação de um controle sobre quando, onde e com quem falar de sexo, apesar de ser um período em que foi incentivado o discurso sobre o assunto (1988, p.23-24). Mas o feminismo veio para acabar com diversas certezas sobre a sexualidade e a vida sexual em si, ao quebrar barreiras entre o público e o privado. Assuntos e identidades que antes pertenciam a apenas uma dessas esferas se expandiram. A expressão da sexualidade por meio de músicas é um exemplo de alterações que passaram a ser melhor aceitas pela sociedade.

O terceiro e mais extenso grupo abrange dez músicas e reflete a identidade de mulheres independentes. Nessa categoria estão incluídas também as identidades de mulheres excêntricas ou loucas. Apesar de

parecerem termos pejorativos, na verdade, Rita Lee é reconhecida por ter escrito muitas letras irreverentes, bem humoradas e críticas, ironizando a “normalidade”. Exemplos claros são as músicas *Dona doida* e *La Miranda*, ambas escritas em terceira pessoa.

Dona doida
(Rita Lee, Roberto de Carvalho - 1997)

Dó, ré, mi, fá, sol,
Lá, Si vai Dona Doida atrás da banda
Pintando o sete

Ela quer confete, serpentina
Sua sina é ser feliz
Bota as asinhas de fora
E voa, voa numa boa
O céu não é o limite
A vida é uma caixa de Pandora
Se abrir, estoura dinamite

Sete dias da semana
Sete notas musicais
Sete anjos, sete sombras
Sete pecados capitais
Sete e sete são catorze
Com mais sete vinte e um
Zazá sumiu
Ficou um zum zum zum

Sete e sete são catorze
Com mais sete vinte e um
Záza sumiu ficou um zum zum zum
Cadê Zazá, Zazá, Zazá?
Cadê Zazá, Zazá, Zazá?

Em *Dona doida*, a letra da música tem como principal característica o bom humor. A personagem descrita é alegre e divertida como é explicitado nos seguintes trechos: “Ela quer confete, serpentina/ Sua sina é ser feliz/ Bota as asinhas de fora/ E voa, voa numa boa/ O céu não é o limite”. Fica claro que essa mulher desconsidera as convenções, o que importa é alcançar sua felicidade. O termo “dona” também deve ser considerado para esta análise, pois ele é convencionalmente utilizado pelo senso comum ao dirigir-se a uma pessoa mais velha e não a uma mulher jovem, o que leva a crer que Rita não representa em suas músicas apenas identidades de mulheres independentes e

jovens. Esse caso deixa clara a presença de uma personagem mais velha e com uma de suas identidades caracterizada pela independência.

Outro ponto que ressalta o caráter bem humorado da letra são as brincadeiras feitas ao longo da música com o número sete, exemplificado tanto pelas notas musicais, que são sete (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si), e os resultados das somas do número sete (“Sete e sete são catorze/ Com mais sete vinte e um”). O uso da expressão “zum, zum, zum”, referindo-se a murmurinho, também demonstra o tom de leveza e brincadeira da música, assim como, a procura pela personagem principal, que desaparece (ação representada pela repetição da frase “Cadê Zazá”).

La Miranda

(Rita Lee, Roberto de Carvalho - 1990)

Rádio mania cá
Cantoras no ar
Cinelândia lá
La Miranda-dá

Maluca señorita
Salsa american happy hell
Tricky, witty and bonita
The tutti frutti bombshell
Ai, maluca, maluca, maluca

Deusa patropi
Iá-iá di iô-iô
Vitamina tupy
Xôxô borocoxô

Maluca señorita
Jungle mambo sputnik
A perua favorita
A chica chica bum chique

A dona da quitanda (la la la Miranda)
A dona da muamba (la la la Miranda)
Primadonna da banda
La la la la Miranda

Mambolero rumba samba
Tangorango paca banana

No caso de *La Miranda*, o humor e a irreverência baseiam-se, principalmente, na brincadeira com as línguas estrangeiras ao longo de toda a

letra. É interessante notar que, quando traduzidas as palavras, a maior parte das frases não faz sentido objetivamente. Por exemplo em “Jungle mambo sputnik”, em que a primeira palavra está em inglês e significa selva, a segunda é um ritmo de música latina e a terceira um satélite lançado no espaço pela União Soviética. Considerando esses pontos, é importante ressaltar que essa música foi lançada em 1990, pouco após o final da Guerra Fria, podendo ser interpretada como uma brincadeira com a situação política mundial do momento.

O uso dos termos “dona da quitanda” e “dona da muamba” remetem a uma mulher independente financeira e profissionalmente. É importante ressaltar que La Miranda foi também uma homenagem à primeira cantora brasileira (apesar da origem portuguesa) que fez sucesso no país (e fora dele): Carmen Miranda.

Dentro do último grupo de músicas, boa parte delas mostra uma personagem que resolve tomar as rédeas de sua própria vida e lidar com as situações que enfrenta. *Ovelha negra*, *Agora só falta você* e *Dias melhores virão*.

As três letras citadas têm em comum, além do tema, o uso da primeira pessoa no singular como sujeito das músicas. As mulheres dessas obras de alguma maneira resolvem realizar mudanças em suas vidas, seja por intermédio da sinceridade do pai (*Ovelha negra*) ou das decepções amorosas (*Agora só falta você* e *Dias melhores virão*).

No primeiro caso, foi depois de descobrir que havia decepcionado seu pai, que a personagem reviu a forma de encarar o mundo, deixando de apenas viver sem preocupações e procurando encontrar os próprios desejos. A vontade de mudar a levou a novas experiências em sua vida e seu objetivo é deixar de ser vista como uma “ovelha negra”, ou seja, uma pessoa ruim, por sua própria família.

A personagem demonstra não apenas a identidade feminina, mas a identidade de filha também. Em campos sociais diferentes, a forma como o indivíduo se apresenta varia. No caso dessa música, enquanto a identidade de filha aparecia mais, a personagem levava a vida tranquilamente, sem preocupações. No momento em que ela assume explicitamente a identidade

feminina, ela muda de postura. Ela é ao mesmo tempo filha e mulher, porém age de formas diferentes dependendo da situação em que se encontra. Essa ideia remete à perspectiva dos estudos culturais de que o sujeito é composto de múltiplas identidades e que elas podem, em muitos momentos, parecer que não são compatíveis e até rivalizar entre si.

**Ovelha negra
(Rita Lee - 1975)**

Levava uma vida sossegada
Gostava de sombra e água fresca
Meu Deus, quanto tempo eu passei
Sem saber
Uh Uh

Foi quando meu pai me disse:
"Filha, você é a Ovelha Negra da família
Agora é hora de você assumir
Uh Uh e sumir"

Baby Baby
Não adianta chamar
Quando alguém está perdido
Procurando se encontrar
Baby Baby
Não vale a pena esperar
Oh não
Tire isso da cabeça
Ponha o resto no lugar

Rita Lee afirmou, em algumas entrevistas, que muitas fãs falaram para ela que se identificavam com a letra de *Ovelha negra* e que ela foi o último impulso de que precisavam para sair de casa. Ela conta que foi mais ou menos em um contexto parecido que escreveu a letra da música:

Eu tinha acabado de sair da casa do meu pai, tinham me mandado embora dos Mutantes. Estava com tesão de compor sozinha outra música. Tinha me mudado pra uma casinha e eu estava na garagem onde era meu estúdio e meio que refletia sobre o que estava acontecendo comigo e a letra saiu assim¹⁷.

¹⁷ LEE, Rita. Altas horas. Rede Globo, 2008. Programa de TV. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=zOP-b0-JiR0>> <http://www.youtube.com/watch?v=ClitQNmV_1Uy4> <<http://www.youtube.com/watch?v=l38yEjOCdI0>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

Agora só falta você
(Rita Lee, Luis Sergio Carlini - 1975)

Um belo dia resolvi mudar
E fazer tudo o que eu queria fazer
Me libertei daquela vida vulgar
Que eu levava estando junto a você
E em tudo que eu faço
Existe um porquê
Eu sei que eu nasci
Eu sei que eu nasci pra saber

E fui andando sem pensar em voltar
E sem ligar pro que me aconteceu
Um belo dia vou lhe telefonar
Pra lhe dizer que aquele sonho cresceu
No ar que eu respiro
Eu sinto prazer
De ser quem eu sou
De estar onde estou
Agora só falta você (4x)

Em *Agora só falta você*, a liberdade da personagem feminina veio exatamente do fato de “se libertar” de um relacionamento ruim. A partir desse momento, segundo a letra, ela buscou a realização de seus sonhos pessoais e se encontrou no prazer de ser ela mesma e assumir as identidades que escolheu, como fica evidente no trecho “No ar que eu respiro/ eu sinto prazer/ de ser quem eu sou/ de estar onde estou”. Destaca-se que, apesar da autoestima elevada, essa mulher ainda procura o amor e o romance, mesmo não sendo prioridade em sua vida. O contrário do que ocorria na primeira categoria de músicas desta pesquisa que valorizava o romance em detrimento à liberdade e individualidade.

A terceira letra, *Dias melhores virão*, deixa clara a decepção amorosa da personagem e sua decisão de mudar a situação. Apesar de começar com ares de romantismo com a frase “Sonhei que você me beijou num sofá de cetim”, logo em seguida ela demonstra sua decisão com “segunda-feira vou mudar meu destino” e ainda mais abaixo com “papel de boba só se for em Hollywood”, referindo-se às atrizes apaixonadas dos filmes Hollywoodianos. O final da letra retoma com ainda mais convicção a decisão que a personagem toma em mudar seu futuro com a afirmação “Eu juro que dias melhores virão”.

Dias melhores virão
(Rita Lee, Roberto de Carvalho - 1990)

Sonhei que você me beijou num sofá de cetim
Acordei meio assim suspirando demais
Será que eu nasci pra sofrer
Segunda-feira vou mudar meu destino
Juro, hei de me dar bem
Juro, vou mandar cartão

Eu vi na TV uma atriz fazendo amor
Ela olhava o ator
Como eu olho você
Com cara de quem está no céu
Papel de boba só se for em Hollywood
Juro, eu fiz o que pude
Juro, vou pro Galeão
Eu juro que dias melhores virão

Considerando as três obras analisadas, compostas nas décadas de 70 e 90, é possível considerar que elas retrataram um processo de transformações sociais que afetaram diretamente a construção das identidades de gênero e sexuais. Para Louro (2001, p.10), se até os anos 60 novas formas de relacionamento e estilos de vida apareceram, nas décadas seguintes esse processo foi acelerado e setores que por muito tempo foram considerados imutáveis e fixos se transformaram.

Segundo Weeks (2001, p. 58), o feminismo e as práticas cotidianas da vida abriram espaço para as mulheres determinarem suas próprias vidas, pois os padrões de privilégio masculino foram rompidos em parte (apesar de não totalmente). Consequentemente, foi derrubada a crença de que esse privilégio é inevitável e imutável. As três músicas retratam essa nova perspectiva.

Na terceira categoria, estão também algumas músicas que criticam irônica e acidamente algumas identidades femininas. Entre elas estão *Erva venenosa*, *Baila comigo*, *Locomotivas*, *Esse tal de roque enrow* e *Sucesso, aqui vou eu*.

Em *Erva venenosa*, a crítica recai sobre a mulher que deseja prejudicar os outros, mas procura aparentar ser outro tipo de pessoa. Fica clara a preocupação da personagem com a estética e com as regras morais na

primeira estrofe da música em que é dito “Parece uma rosa/ De longe é formosa/ É toda recalçada/ Alegria alheia incomoda”.

A personagem dessa música também se caracteriza pela apresentação de diferentes identidades dentro de variados campos sociais. Considerando que o indivíduo possu identidades múltiplas. Ela pode parecer uma *rosa* em determinado campo social, assumindo uma determinada identidade, assim como uma *louca* em outra situação ou uma vilã em diferentes circunstâncias.

Erva venenosa
(Rossini Pinto, Jerry Leiber ,Mike Stoller - 2000)

Parece uma rosa
De longe é formosa
É toda recalçada
Alegria alheia incomoda

Venenosa eh eh eh eh eh
Erva venenosa eh eh eh
É pior do que cobra cascavel
Seu veneno é cruel

De longe não é feia
Tem voz de uma sereia
Cuidado não a toque
Ela é má pode até te dar um choque

Venenosa
Erva venenosa
É pior do que cobra cascavel
Seu veneno é cruel

Se porta como louca
Achata bem a boca
Parece uma bruxa um anjo mau
Detesta todo mundo
Não para um segundo
Fazer maldade é seu ideal

Como um cão danado
Seu grito é abafado
É vil e mentirosa
Deus do céu como ela é maldosa

**Baila Comigo
(Rita Lee - 1980)**

Se Deus quiser, um dia eu quero ser índio
Viver pelado, pintado de verde num eterno domingo
Ser um bicho preguiça e espantar turista
E tomar banho de sol, banho de sol, banho de sol, sol

Se Deus quiser um dia acabo voando
Tão banal, assim como um pardal, meio de contrabando
Desviar de estilingue, deixar que me xinguem
E tomar banho de sol, banho de sol, banho de sol, banho de sol
Baila comigo, como se baila na tribo
Baila comigo, lá no meu esconderijo

Se Deus quiser um dia eu viro semente
E quando a chuva molhar o jardim, ah, eu fico contente
E na primavera vou brotar na terra
E tomar banho de sol, banho de sol, banho de sol, sol

Se Deus quiser um dia eu morro bem velha
Na hora "H" quando a bomba estourar quero ver da janela
E entrar no pacote de camarote

A música Baila Comigo faz uma reflexão em relação às vivências da vida urbana e uma crítica a elas. Para a personagem, a vida ideal estaria relacionada à simplicidade e um exemplo disso seria a identidade de índio, que não teria preocupações a não ser apreciar o “banho de sol”.

As frases “se Deus quiser, um dia eu quero ser índio” podem ser analisadas também como uma forma da personagem demonstrar a possibilidade de mudanças de identidades, pois elas não são fixas. Mas é importante ressaltar que as identidades são construídas por meio de diversas influências. Nesse sentido, a vontade da personagem de assumir uma nova identidade não é algo individual, mas social e político também.

A crítica à mulheres que buscam casamentos baseadas nos bens materiais do par está descrita claramente na música Locomotivas. Talvez a maior desaprovação sobre essas pessoas esteja no fato de não serem no amor romântico ou até mesmo acreditarem, mas não o considerarem algo importante. Essa ideia fica clara com os trechos “Elas vão comentar/ Que o amor eterno, verdadeiro/ Está tão fora de moda”. Essas mulheres são chamadas de “locomotivas” pela música, palavra que dá nome à obra e que

expressa a ideia de loucura como motivação de vida. Talvez esteja nesse ponto, principalmente, a crítica feita a esse grupo, por não buscar sua independência e sim procurar alguém de quem depender financeiramente, pois, estão “atrás da fama e da grana de qualquer sonhador”.

Fica evidente que as mulheres, assim como afirmam boa parte das (os) autoras (es) feministas, não são um só sujeito. A letra demonstra que além da identidade de mulher, várias outras estão presentes. As mulheres locomotivas, além da identidade de gênero feminina, apresentam outras identidades em comum, tornando-as um grupo mais restrito.

Locomotivas
(Rita Lee - 1977)

Tem gente que gosta de uma badalação
Locomotivação!
Sair a todo vapor
Atrás da fama e da grana de qualquer sonhador

Bom partido
Bem vivido
Então é um tal de diz-que-diz-que prá lá
Diz-que-diz-que pra cá
Elas vão comentar
Que o amor eterno, verdadeiro
Está tão fora de moda
Porque agora elas querem ser
Mulheres loco-motivas
Pra subir de vida
Mulheres loco-motivas
Panteras e panterinhas

A busca pela fama e dinheiro é criticada também pela letra de *Sucesso, aqui vou eu*. Mas entre as duas músicas há uma forte diferença. Enquanto a primeira mostra mulheres que querem ficar ricas beneficiando-se dos bens de outras pessoas, nessa canção a mulher descrita quer alcançar por mérito próprio sua riqueza e fama, ideia que pode ser comprovada pelo trecho “Eu vou lutar, eu vou subir/ Eu vou ganhar e conseguir”.

Outro ponto de *Sucesso aqui vou eu* que deve ser destacado é que, assim como em *La Miranda*, Rita Lee optou por brincar com expressões conhecidas em línguas estrangeiras (francês e inglês), refletindo humor e

leveza para a música. Outra relação feita pela compositora para “brincar” com a música foi colocar uma expressão característica do carnaval: “abram alas”.

A vaidade é característica forte dessa personagem, ela quer ser vista e admirada: “meu nome brilhando/ e o mundo aplaudindo”. Assim como, a exposição da beleza e do corpo por retribuição financeira: “meu rosto, meu sorriso à venda nos jornais”.

**Sucesso, aqui vou eu
(Rita Lee, Arnaldo Baptista - 1970)**

Já estou até vendo
Meu nome brilhando
E o mundo aplaudindo
Ao me ver cantar
Ao me ver passar
I wanna be a star
Como Ginger Rogers vou sapatear
Mais de mil vestidos vou poder usar
Num show de cores em cinemascopio
Eu direi adeus aos sonhos meus
Sucesso, aqui vou eu
Rádio, televisão, revistas, muito mais, ah
Meu rosto, meu sorriso à venda nos jornais
Paris Match, N.Y. Times, Look, Life, BBC of London
Here I come
Maquiagem, "mis-en-scène" para o Oscar cobiçado
Luzes, câmera, ação
Eu vou lutar, eu vou subir
Eu vou ganhar e conseguir
Será que algum dia
Famosa eu seria?
Meu sonho acontecia
E eu direi goodbye
Mamãe, papai
I wanna be a star
Abram alas
Eu vou passar
Sucesso, aqui vou eu
Abram alas
I wanna be a star
Sucesso, aqui vou eu
Sucesso, aqui vou eu Ah

A canção *Esse tal de Roque Enrow* pode ser considerada uma crítica às regras morais vigentes na sociedade da época e também, principalmente, aos preconceitos que envolvem o meio do roque e a mulher que nele está envolvida, situação vivenciada por Rita Lee. Rodrigo Faour explica: “Ela

também sentiu o peso de ser mulher, cantora, compositora, letrista e, ainda por cima, band leader num meio machista como o do rock, muito antes disso ser moda” (2006, p. 164). Rita relembrou essa situação em diversas entrevistas, uma delas foi concedida a Revista Claudia, em 1980. Rita falou sobre sua experiência como band leader:

Foi fogo. Não era época ainda de darem corda para a mulher falar. Sofri (entre aspas, é claro), principalmente na época do Tutti Frutti. Minha presença na frente do palco incomodava o pessoal, porque a ideia básica era de que este seria um trabalho em grupo. Todos ficavam nas suas posições, e eu no visual, na frente. Senti que conforme a gente ia fazendo shows, a minha presença na frente era mais requisitada: caía, fazia palhaçada, cantava e, de repente, ensaiava uma flautinha. E incomodava o resto do grupo (só rapazes), que ficava atrás. Quando eu jogava alguém pra frente, vinha com a guitarra (e Rita imita, fazendo caretas e mudando o tom de voz) e ficava aquela coisa de ‘porque eu sou cobra, eu sou é macho, essa mulher devia estar na cozinha, que eu sou o bom’. Nessa, pintavam altas sacanagens, altos boicotes, e eu querendo manter a ideia de grupo, pois acreditava nela. E, cá entre nós, uma coisa até certo ponto muito comunista, né? Comunista, roqueira e maconheira é too much pra mim (Trecho de entrevista a Revista Claudia, 1980 apud FAOUR, 2006, p. 164)

Nessa letra, em que o eu-lírico é uma mulher demonstrando sua identidade de mãe, os preconceitos sofridos pela geração feminina do rock é o que mais se destaca. O fato de a filha estar solteira e não pensar no futuro é relacionado pela personagem-mãe à ideia de ela ser fã do estilo musical. Para ela, a filha “não tem mais jeito”, pois só pensa em música, em vez de pensar em arranjar um namorado, usar vestidos e estudar.

É possível perceber como, em alguns casos, algumas identidades são compreendidas socialmente como incompatíveis. Seria estranho, por exemplo, se a personagem da música além da identidade de mãe demonstrasse também a identidade de roqueira. Pois a ideia aceita pelo senso comum seria a identidade de mulher jovem que se identificasse com o estilo musical descrito.

Esse tal de Roque Enrow
(Rita Lee, Paulo Coelho - 1975)

Ela nem vem mais pra casa, doutor
 Ela odeia meus vestidos
 Minha filha é um caso sério, doutor
 Ela agora está vivendo
 Com esse tal de Roque Enrow
 Roque Enrow, Roque En...

Ela não fala comigo, doutor
 Quando ele está por perto
 É um menino tão sabido, doutor
 Ele quer modificar o mundo
 Esse tal de Roque Enrow
 Roque Enrow

Roquem é ele? Quem é ele?
 Esse tal de Roque Enrow?
 Uma mosca, um mistério
 Uma moda que passou
 E ele, quem é ele?
 Isso ninguém nunca falou

Ela não quer ser tratada, doutor
 E não pensa no futuro
 E minha filha está solteira, doutor
 Ela agora está lá na sala
 Com esse tal de Roque Enrow
 Roque Enrow, Roque En...

Eu procuro estar por dentro, doutor
 Dessa nova geração
 Mas minha filha não me leva à sério, doutor
 Ela fica cheia de mistério
 Com esse tal de Roque Enrow
 Roque Enrow

Roquem é ele? Quem é ele?
 Esse tal de Roque Enrow?
 Um planeta, um deserto
 Uma bomba que estourou
 Ele, quem é ele?
 Isso ninguém nunca falou

Ela dança o dia inteiro, doutor
 E só estuda pra passar
 E já fuma com essa idade, doutor
 Desconfio que não há mais cura
 Pra esse tal de Roque Enrow

Nessa análise, percebem-se os vários tipos de identidades femininas descritas nas músicas de Rita Lee. Ela diz que escrever sobre essa temática em grande parte de suas obras é natural, mas ainda é rodeado por preconceitos:

Talvez tenha sofrido o mesmo patrulhamento que Chiquinha Gonzaga deve ter passado em sua época. A temática feminina em mim deve ser 'natusital' ou 'propotural', o que sei é que nesta vida escolhi ser mulher não por acaso. Hay mucho más mistérios entre o céu e a terra das mulheres do que sonha a vã filosofia dos homens¹⁸.

As letras dessas músicas foram escritas em diferentes períodos e contextos históricos. Dentro das três categorias definidas é possível perceber que as datas de composição das músicas variam, em alguns casos, em décadas. Por isso, deve ser descartada a ideia de que em determinado período Rita escreveu mais sobre algum tema. Ao longo de toda a sua carreira, as diferentes identidades apareceram em suas músicas.

Entre os temas abordados pelas músicas analisadas, é perceptível as questões de vergonha e de culpa produzidas pelas relações de censura e controle social sobre a sexualidade. Contudo, é importante lembrar que por acreditar-se que esse assunto é privado, deixa-se de perceber sua dimensão política e social (LOURO, 2001, p.27). Dessa forma, é relevante pensar que a música, por ser algo que atinge tantas pessoas (ainda mais quando faz parte da trilha sonora de uma telenovela), é essencial para demonstrar que esse tema realmente não é apenas individual. Em relação a isso, duas das composições analisadas retrataram a questão da pureza feminina como característica necessária para a felicidade amorosa. A importância dada ao ato de preservar-se pode ser melhor compreendida por intermédio de algo que Foucault explica:

¹⁸ Entrevista de Rita Lee a Rodrigo Faour no jornal Tribuna da Imprensa em 14/07/1997.

Chegará o dia em que o paradigma utilizado mais frequentemente para ilustrar a virtude sexual será o da mulher ou da jovem que se defende contra os avanços daquele que tem o poder sobre ela; a salvaguarda da pureza e da virgindade, a fidelidade aos compromissos e aos votos constituirão, então, a prova típica da virtude (1984, p.102).

Em relação à representação das identidades aqui explicitadas, as músicas vistas produzem significados e eles são uma parte das influências que fazem com que os sujeitos se identifiquem com determinadas identidades ao invés de outras. Considerando esse aspecto, é relevante lembrar a *crise de identidade* abordada no capítulo três deste trabalho. Ela pode ser explicada também pela imensa variedade de possíveis identidades e das formas de influência para construção dessas identidades, assim como, de seus significados. Nas canções de Rita Lee essa variedade pode ser vista em menor escala, mas mesmo assim não pode ser desconsiderada.

Ainda sobre as identidades de mulheres abordadas nesta análise, é fundamental lembrar que muitos (as) teóricos (as) defendem que as hierarquias são criadas por meio da dicotomia homem/mulher que define uma identidade normal e superior por meio da negação de outra identidade. “A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade” (SILVA, 2009, p. 83). Contudo, é possível observar nas músicas de Rita Lee a recusa em aceitar essas hierarquias que definiriam a identidade masculina como superior e a feminina como inferior.

CONCLUSÃO

Este trabalho teve como tema a análise das identidades de gênero e sexuais relacionadas às mulheres nas músicas de Rita Lee pela relevância que as trilhas sonoras de telenovelas assumem no cotidiano de muitos indivíduos.

Neste estudo, a hipótese levantada foi a de que Rita Lee produziu em suas letras significados importantes para algumas identidades de mulheres e de que, a sexualidade, assim como, a ironia e a independência feminina seriam preponderantes entre as músicas.

Porém, ao longo da pesquisa, apenas parte da hipótese foi comprovada. Entre as composições, a maior parte realmente retrata identidades femininas independentes e utiliza a ironia. Entretanto, apenas duas entre as quatorze músicas do *corpus* da pesquisa abordaram o tema sexualidade explicitamente.

Em relação às identidades sexuais apresentadas, foi possível perceber tanto a presença específica de uma identidade sexual heterossexual quanto a ambiguidade que não deixa claro se a identidade é heterossexual ou homossexual.

É importante ressaltar que o papel desenvolvido por essas canções como dado social é ainda mais relevante. As músicas fizeram parte de produções audiovisuais que alcançaram um grande percentual da população brasileira que pôde, em muitos dos casos analisados, sentir-se representada e ver significados que estejam associados às identidades que assumiram.

A utilização de referenciais teóricos baseados nos estudos de gênero e sexualidade foram fundamentais para a análise e, por meio das letras analisadas, reafirmou-se a ideia dos estudos culturais de que o sujeito é composto de identidades múltiplas. Compreender o contexto em que as músicas foram compostas considerando-se a biografia da cantora também foi importante.

As questões de identidade e diferenças abordadas durante a análise foram baseadas na perspectiva dos estudos culturais, que interdisciplinariamente, tentam explicar de que forma elas são construídas e a importância social e cultural para que isso ocorra.

A partir disso, conclui-se que esta pesquisa identificou, entre as identidades abordadas nas canções analisadas, maior frequência de

identidades de gênero femininas relacionadas à independência e uma pequena parte voltada para o romantismo, assim como, na mesma proporção da última, para a sexualidade.

Do ponto de vista acadêmico, a relevância desta pesquisa pode ser notada por meio do alcance comunicacional que as obras analisadas obtiveram. Assim como, para as questões de identidades levantadas por algumas das letras.

Dessa forma, esta investigação demonstrou que, apesar das impressões iniciais de que a música de Rita Lee daria prioridade à identidades femininas de forma diferenciada nas composições, é perceptível que isso é apenas uma pequena parte de sua obra. Do ponto de vista da área de comunicação, é importante destacar que este trabalho encontra relevância por abordar o papel da música em telenovelas, tema pouco estudado pelos comunicólogos.

Ressalta-se que, apesar de as conclusões não terem sido completamente relacionadas à hipótese inicial, a relação existente entre as telenovelas, os estudos de gênero e sexualidade, os estudos culturais e a música fizeram-se fundamentais para o resultado alcançado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **O Fetichismo na música e a regressão da audição**. Textos escolhidos (série Os pensadores). São Paulo, SP: Nova cultural, 1996.

ADORNO, Theodor W. **Televisão, consciência e indústria cultural**. In: COHN, Gabriel (Org.). Comunicação e indústria cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e da manifestação da opinião pública, propaganda e cultura de massa nessa sociedade. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. França: Edições 70, 2009.

BARTSCH, Henrique. **Rita Lee mora ao lado**. São Paulo: Panda Books, 2006.

BAUER, Martin W. **Análise de ruído e música como dados sociais**. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Tradução Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

BLUMER, Herbert. **A massa, o público e a opinião pública**. In: COHN, Gabriel (Org.). Comunicação e indústria cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e da manifestação da opinião pública, propaganda e cultura de massa nessa sociedade. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

BORELLI, Silvia H.S.; PRIOLLI, Gabriel (coord.). **A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência**. São Paulo: Summus, 2000.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo editorial, 2005.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero; feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2003.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Estudos culturais: uma introdução**. In: O que é, afinal, estudos culturais? SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

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

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. **Análise de conteúdo**. In: DUARTE, Jorge & BARROS, Antônio (Org.). “Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação”. São Paulo: Atlas, 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

GEMIGNANI, Gabriela; PIERRY, Marcos. **A balança comercial**. In: PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa (Org.). A vida com a TV: o poder da televisão no cotidiano. Editora Senac São Paulo. 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMBURGER, E. **Diluído fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano**. In: SCHWARCZ, L. M. (org.). História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.

HAMBURGER, E. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

JIMENEZ, Keila. **Os bastidores da música na TV**. In: PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa (Org.). A vida com a TV: o poder da televisão no cotidiano. 2ª Edição. Editora Senac São Paulo. 2002.

JOHNSON, Richard. **O que é, afinal, estudos culturais?**. In: O que é, afinal, estudos culturais? SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

LAZARUSFELD, Paul F.; MERTON, Robert K. **Comunicação de massa, gosto popular e ação social organizada**. In: COHN, Gabriel (Org.). Comunicação e indústria cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e da manifestação da opinião pública, propaganda e cultura de massa nessa sociedade. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo; GÓMEZ, Guillermo Orozco. **Transnacionalização da ficção televisiva nos países ibero-americanos: anuário Obitel 2012**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Vozes, 10ª Edição. 2008.

LOURO, Guacira Lopes. **Pedagogias da sexualidade**. In: O corpo educado: pedagogias da sexualidade. LOURO, Guacira Lopes (org.). Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MACEDO, Natália. **A música nas telenovelas**: Laços de família, Mulheres apaixonadas e Páginas da vida. 2008. Monografia – Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <<http://ateve.files.wordpress.com/2009/09/macedo-natalia-2008-tcc.pdf>>. Acesso em: 5 dez. 2012.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MEDINA, Carlos Alberto de. **Música popular e comunicação**: um ensaio sociológico. Petrópolis: Vozes, 1973.

MOTTA, Nelson – **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. 2000. Livro completo disponível em: <http://www.sapienscursos.com.br/downloads/vmcorradini%20NOITES_TROPICAIS_NELSON_MOTTA_LIVRO_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2012.

PARKER, Richard. **Cultura, economia política e construção social da sexualidade**. In: O corpo educado: pedagogias da sexualidade. LOURO, Guacira Lopes (org.). Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa (Org.). **A vida com a TV**: o poder da televisão no cotidiano. Editora Senac São Paulo. 2002.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. 1989. Tradução Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Disponível em: <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/6393/mod_resource/content/1/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2012.

SCHULMAN, Norma. **O Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham**: uma história intelectual. In: O que é, afinal, estudos culturais? SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SCHURMANN, Ernst F. **A música como linguagem**: uma abordagem histórica. - São Paulo: editora brasiliense, 1989.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed.34, 1998.

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. **Som livre e trilhas sonoras das telenovelas**: pressupostos sobre a discussão da relação entre novelas e mercado fonográfico. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3, 2007, Salvador (BA): UFBa.

WEEKS, Jeffrey. **O Corpo e a sexualidade**. In: O corpo educado: pedagogias da sexualidade. LOURO, Guacira Lopes (Org.). Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009

XAVIER, Nilson. **Almanaque da telenovela brasileira**. São Paulo: Panda Books, 2007.

Entrevistas:

LEE, Rita. Cara a Cara. Bandeirante, 1991. Programa de TV. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=KBHcX_KVtok> <<http://www.youtube.com/watch?v=gV-FEb05pb0>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

LEE, Rita. Clarín, 2011. Entrevista gravada em vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vHewNdownJLw&list=UUyFDNBI2AJaqILTR_3dn9aA>. Acesso em: 21 jan. 2013.

LEE, Rita. Arquivo N. Globo News. 2009. Programa de TV. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eujQjsFDtg>> <<http://www.youtube.com/watch?v=EXLb4SLvLEg>> <<http://www.youtube.com/watch?v=X3qJviN7eZE>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

LEE, Rita. Mulher 80. Rede Globo, 1979. Programa de TV. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ar_1rHi4o60>. Acesso em: 21 jan. 2013.

LEE, Rita. Altas horas. Rede Globo, 2008. Programa de TV. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=zOP-b0-JiR0>> <<http://www.youtube.com/watch?v=CltQNmV1Uy4>> <<http://www.youtube.com/watch?v=l38yEjOCdl0>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

Sites:

XAVIER, Nilson. Almanaque da telenovela digital. Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/tele/home.asp>> Acesso em: 10 out. 2012.

TELECO. Estatísticas de domicílios com rádio e TV no Brasil. Disponível em: <<http://www.teleco.com.br/nrtv.asp>>. Acesso em: 2 fev. 2013

IBOPE. Audiência de TV RJ. Disponível em: < <http://www.ibope.com.br/pt-br/conhecimento/TabelasMidia/audienciadetvrj/Paginas/TOP-5-RIO-DE-JANEIRO-SEMANA-03.aspx>>. Acesso em: 2 fev. 2013. IBOPE. Audiência de TV SP. Disponível em: <<http://www.ibope.com.br/pt-br/conhecimento/TabelasMidia/audienciadetvsp/Paginas/TOP-5-S%C3%83O-PAULO-SEMANA-03.aspx>>. Acesso em 2 fev. 2013.

O GLOBO. Especialistas explicam o fenômeno Avenida Brasil. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/revista-da-tv/especialistas-explicam-fenomeno-avenida-brasil-6448625>>. Acesso em: 2 fev. 2013.

VEJA. Chega ao fim Avenida Brasil – o perfeito fenômeno pop. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/chega-ao-fim-avenida-brasil-%25E2%2580%2593-o-perfeito-fenomeno-pop>> Acesso em: 2 fev. 2013.

VEJA. Final de Avenida Brasil é notícia até fora do país. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/final-de-avenida-brasil-e-noticia-ate-fora-do-brasil>>. Acesso em 2 fev. 2013.

TERRA LISTAS. Confira a lista dos 20 álbuns mais vendidos no primeiro semestre de 2012. Disponível em: <<http://listas.terra.com.br/noticias/35658-confira-a-lista-dos-20-lbuns-mais-vendidos-no-primeiro-semester-de-2012>>. Acesso em: 2 fev. 2013.

DISCOS DO BRASIL. Lista de Álbuns Rita Lee. Disponível em: <http://www.discodobrasil.com.br/discodobrasil/consulta/detalhe.php?ld_Artista=AR0335> Acesso em: 10 nov. 2012.

ANEXOS

ANEXO A

Ficha técnica das telenovelas que tiveram músicas de suas trilhas sonoras analisadas neste estudo em ordem de antiguidade, da mais recente à mais antiga.

Nome: A vida da gente

Horário: 18h

Direção geral: Jayme Monjardim e Fabrício Mamberti

Nº de capítulos: 137

Emissora: Rede Globo

Período de exibição: 26/09/2011 – 03/03/2012

Nome: Escrito nas Estrelas

Horário: 18h

Direção geral: Pedro Vasconcelos

Nº de capítulos: 143

Emissora: Rede Globo

Período de exibição: 12/04/2010 – 25/09/2010

Nome: Cobras e lagartos

Horário: 19h

Direção geral: Wolf Maya

Nº de capítulos: 179

Emissora: Rede Globo

Período de exibição: 24/04/2006 – 17/11/2006

Nome: Um anjo caiu do céu

Horário: 19h

Direção geral: Denis Carvalho e José Luiz Villamarim

Nº de capítulos: 185

Emissora: Rede Globo

Período de exibição: 22/01/2001 – 25/08/2001

Nome: Desejos de mulher

Horário: 19h

Direção geral: Denis Carvalho e José Luiz Villamarim

Nº de capítulos: 185

Emissora: Rede Globo

Período de exibição: 21/01/2002 – 24/08/2002

Nome: As filhas da mãe

Horário: 19h

Direção geral: Jorge Fernando

Nº de capítulos: 125

Emissora: Rede Globo

Período de exibição: 27/08/2001 – 19/01/2002

Nome: Zazá

Horário: 19h

Direção geral: Jorge Fernando

Nº de capítulos: 215

Emissora: Globo

Período de exibição: 05/05/1997 – 10/01/1998

Nome: 74.5 – Uma onda no ar

Horário: 21h30

Direção geral: Cecil Thiré

Nº de capítulos: 127

Emissora: Manchete

Período de exibição: 11/04/1994 – 22/10/1994

Nome: Lua cheia de amor

Horário: 19h

Direção geral: Roberto Talma

Nº de capítulos: 191

Emissora: Rede Globo

Período de exibição: 03/12/1990 – 13/07/1991

Nome: Mico preto

Horário: 19h

Direção geral: Denis Carvalho

Nº de capítulos: 179

Emissora: Rede Globo

Período de exibição: 07/05/1990 – 01/12/1990

Nome: Brega e chique

Horário: 19h

Direção geral: Jorge Fernando

Nº de capítulos: 173

Emissora: Rede Globo

Período de exibição: 20/04/1987 – 07/11/1987

Nome: Baila comigo

Horário: 20h

Direção geral: Roberto Talma

Nº de capítulos: 163

Emissora: Rede Globo

Período de exibição: 16/03/1981 – 26/09/1981

Nome: Chega mais

Horário: 19h

Direção geral: Gonzaga Blota

Nº de capítulos: 158

Emissora: Rede Globo

Período de exibição: 03/03/1980 – 06/09/1980

Nome: Locomotivas

Horário: 19h

Direção geral: Régis Cardoso

Nº de capítulos: 168

Emissora: Rede Globo

Período de exibição: 01/03/1977 – 12/09/1977

:

Nome: Bravo!

Horário: 19h

Direção geral: Fábio Sabag e Reynaldo Boury

Nº de capítulos: 198

Emissora: Rede Globo

Período de exibição: 16/06/1975 – 31/01/1976

Nome: A próxima atração

Horário: 19h

Direção geral: Régis Cardoso

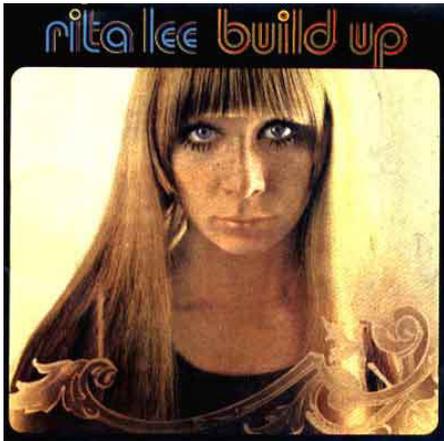
Nº de capítulos: ----

Emissora: Rede Globo

Período de exibição: 26/10/1970 – 17/04/1971

ANEXO B – Discografia

Imagens dos álbuns lançados por Rita Lee que tiveram músicas utilizadas em trilhas sonoras de telenovelas. São eles, em ordem cronológica:



1970 - Build Up (LP)
Sucesso, aqui vou eu



1975 - Fruto Proibido (LP)
Agora só falta você
Esse tal de Roque Enrow
Ovelha Negra



1979 - Rita Lee e Roberto de
Carvalho (LP)
Chega mais



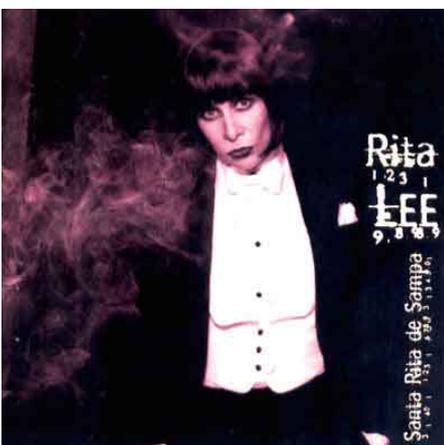
1980 - Rita Lee e Roberto
de Carvalho (LP)
Baila comigo



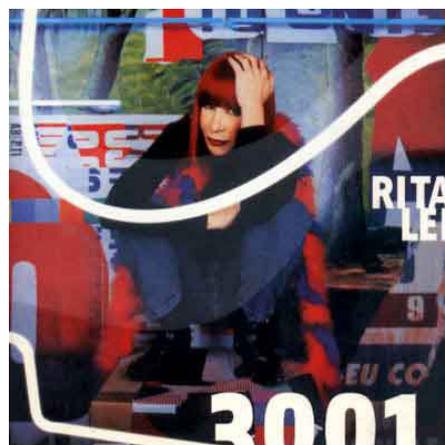
1987 - Flerte Fatal (LP)
Pega rapaz



1990 - Rita Lee e Roberto de
Carvalho (LP)
La Miranda



1997 - Santa Rita de Sampa (CD)
Dona doida



2000 - 3001 (CD)
Erva venenosa



2001 - Bossa n' beatles (CD)
Pra você eu digo sim
Minha vida

Observação: as músicas *Locomotivas* (1977) e *Dias melhores virão* (1990) não foram incluídas nos álbuns de Rita Lee. A primeira foi utilizada apenas na trilha sonora da novela com o mesmo nome (Globo, 1977), e a segunda, além de fazer parte de *Mico Preto* (Globo, 1990), foi trilha sonora de um filme nacional chamado *Dias melhores virão*. Seguem abaixo, as imagens dos álbuns das trilhas sonoras das duas telenovelas citadas:

