

A mulher cantada em prosa e verso: a construção da representação social da mulher nas canções de vozes femininas da música popular brasileira (1930-1980).

The woman sung in prose and verse: the construction of women social representation in female voices of Brazilian popular music (1930-1980).

Luíza Estéfany Campos Sobreira¹, Anita Maria Ferreira da Silva²

RESUMO: Na música popular brasileira (MPB), o espaço e voz da mulher na construção de sua própria identidade é suprimido quando esta é limitada à posição de objeto-motivo das canções. Nesse sentido, este trabalho busca identificar quando a representação social da mulher se dá como um sujeito/*self* na MPB, além de dar destaque ao espaço sócio-histórico das cantoras brasileiras nesse processo. Como referencial teórico, baseamo-nos na Teoria das Representações Sociais (TRS), de Serge Moscovici (2009), e na teoria da linguagem de Mikhail Bakhtin (2006). Já a metodologia utilizada consiste na análise de enunciados musicais dos principais álbuns de vozes femininas, lançados entre 1930-1980, e retirados do livro “300 Discos Importantes da Música Brasileira” de Charles Gavin (2008). Como resultado, a ênfase na natureza social da linguagem de Bakhtin se mostrou eficaz na aplicação da TRS em um objeto de estudo de caráter interacionista: a música popular. Além disso, devido ao baixo número de composições femininas, o papel da intérprete, por vezes, é essencial para a consolidação da RS de uma mulher-sujeito. Desse modo, apesar da maioria dos enunciados musicais construir a figura da mulher por meio de uma ótica externalizada, há forte influência dos contextos de produção e das conquistas sócio-históricas femininas nas letras das canções analisadas. Assim, destaca-se o dialogismo contexto e discurso na MPB, a qual se constitui como um reflexo sensível de disputas simbólicas sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Representação Social; Mulher; MPB.

ABSTRACT: In the Brazilian popular music (MPB), the woman's space and voice in the construction of her own identity is suppressed when her is limited to motif-object of the songs. In this sense, this job seeks to identify when the women social representation occurs as a subject/*self* in the MPB, besides highlighting the socio-historical space of Brazilian female singers in this process. As a theoretical reference, we're based on Social Representation Theory (SRT) of Serge Moscovici (2000) and on language theory of Mikhail Bakhtin (1929). The methodology consists of the quantitative and qualitative analysis of the musical statements from the top albums of female voices, launched

¹ Ex-estudante do ensino médio no Colégio de Aplicação da UFV. Bolsista do Programa de Iniciação Científica para o Ensino Médio, financiado pelo CNPq. Atualmente é estudante de Psicologia na Universidade Estadual de São Paulo (USP). E-mail: luizasobreira@usp.br

² Doutora em Língua Portuguesa e Linguística. Professora de Língua Portuguesa no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Viçosa. E-mail: anita@ufv.br

between 1930-1980, and taken from the book “300 Important Albums of the Brazilian Music” of Charles Gavin (2008). As a result, the emphasis in the social nature of Bakhtin’s language proved effective with the application of the SRT in a study object of interactionist character: the popular music. Furthermore, due the low number of female compositions, the interpreter paper sometimes is essential for the consolidation of a woman-subject representation. Thus, despite the majority of musical statements construct the woman figure through external optics, there is a strong influence of the production context and the female historical achievements on the analysed songs lyrics. So, stands out the dialogism between context and speech on MPB, which is constituted as a sensitive reflex of symbolic social disputes.

KEYWORDS: Social Representation; Woman; MPB.

INTRODUÇÃO

A construção simbólica em torno da figura feminina na música popular brasileira (MPB) não costuma ser feita pela mulher, mas, sim, estruturada e apresentada por um sujeito coletivo e externo, seu criador. Este fato a distancia de sua subjetividade, e suprime, portanto, seu espaço e voz na formulação de sua própria identidade. Neste contexto, a representação social da mulher, ao se afastar de sua condição de sujeito/*self*, implica, normalmente, na atribuição de posições desfavoráveis e restritivas ao gênero feminino. Tais atribuições, de acordo com Bourdieu (apud SIMÃO, 2016, p. 48), “[...] podem criar retóricas, hábitos e ações tão arraigados socialmente que des-historicizam ou eternizam estruturas de divisão sexual [...] cujos verdadeiros fundamentos são arbitrários produzidos no seio da cultura e da relação.”

Para Santos (2011, p. 237), “[...] o estudo das representações sociais (RS) consiste em responder como o *self* constrói a realidade, e essa construção, [...] é fruto dessa relação entre cognição e interação.” Para Moscovici (2000, p. 287), as chamadas “representações coletivas” constituem uma realidade, formada intersubjetivamente, que é tão real quanto uma realidade física. Assim, a música enquanto discurso, ao possuir uma interface sócio cognitiva, torna-se uma forma não apenas de identificação de representações sociais, mas também uma ferramenta de construção e afirmação das RS.

Em soma, Bakhtin (2006, p. 94) destaca o caráter dialógico da linguagem, em que os enunciados se constituem a partir de outros enunciados e têm, pelo menos, duas vozes. Para o autor, através do diálogo interativo, o sujeito *auto* revela-se livremente e se constrói neste processo de tal forma que se vê e se reconhece através do outro, na imagem que o outro faz dele próprio. Sendo assim, a polifonia é a forma suprema de

funcionamento do dialogismo, em que a atuação dos sujeitos se define pela convivência e pela interação.

Dessa forma, o presente trabalho tem por hipótese que a mulher, enquanto tema de um grande contingente de canções da música popular brasileira (MPB), não é sempre representada como um sujeito de consciência, capaz de influenciar no discurso das canções, até mesmo em músicas cantadas pelas próprias mulheres. Sendo assim, temos por objetivo identificar e analisar, a partir da letra de canções de vozes femininas lançadas entre 1930 e 1980³, como se dá a representação da mulher na MPB, além de dar destaque ao espaço sócio-histórico das cantoras brasileiras nesse processo. Para isso, utilizamos a Teoria das Representações Sociais, de Serge Moscovici (2009) e os conceitos de dialogismo e polifonia, da teoria de linguagem de Mikhail Bakhtin (2006), como ferramentas metodológicas de análise dos enunciados musicais.

Em resumo, as canções foram selecionadas de acordo com a representatividade que possuíam em cada década ou período analisado, com base no livro “300 Discos Importantes da Música Brasileira” de Charles Gavin (2008).⁴ Assim, a análise também foi dividida em períodos, o que estabelece a organização requerida pelo dialogismo conceito e discurso - objetivo específico da pesquisa. Além disso, neste formato, foi possível identificar quando a representação social da mulher se deu como sujeito, influenciada pelas condições sócio-históricas das cantoras e do momento de composição das canções.

A MULHER CANTADA EM PROSA E VERSO

As definições de “mulher-sujeito” e “mulher-objeto” que serão atribuídas às representações da mulher identificadas nos enunciados musicais, pautam-se no papel em que a mulher, enquanto ser humano/*self*, assume em sua criação simbólica de gênero. De acordo com Moscovici (2009), os sujeitos, ao mesmo tempo em que constroem as representações sociais, também são construídos por elas. Enquanto isso, os objetos são apenas o resultado de construções dos sujeitos. No caso da mulher, dentro dos enunciados musicais, o seu papel de objeto se dá quando esta é colocada como musa, objeto-motivo

³ O destaque dado ao período de 1930 a 1980, deve-se à possibilidade de identificar o diálogo entre contexto e discurso - que é limitado antes da década de 1930, na qual há a difusão do rádio, e muito amplo a partir de 1980, com aumento dos meios de difusão, à exemplo da internet.

⁴ A letra completa das canções analisadas está em anexo, nas páginas finais do artigo.

da composição das canções. Já a mulher-sujeito é ativa e contribui para a construção e reconstrução de sua representação.

A ERA DO RÁDIO: DÉCADAS DE 1930 E 1940

O processo de industrialização brasileira foi intensificado no governo de Getúlio Vargas (1930-1945), ao mesmo tempo em que há a consagração do rádio como um veículo de integração nacional e internacional.⁵ Nesse contexto, a produção musical esteve ligada intimamente a camadas sociais mais populares, tidas como símbolo de vitalidade e otimismo da nação; com o fortalecimento de ritmos essencialmente brasileiros, como o samba.

No que diz respeito ao papel social da mulher, destaca-se a conquista ao voto feminino, em 1932, além do crescente número de trabalhadoras urbanas. Em soma, a difusão radiofônica trouxe consigo figuras femininas importantes e influentes como Emilinha Borba, Linda Batista, Carmen e Aurora Miranda, entre muitas outras, consagradas como as “Cantoras do Rádio”⁶, representantes das mulheres no universo artístico musical, majoritariamente masculino.

Apesar de alguns esforços, como os projetos do governo Vargas para alimentar um modelo de família ideal⁷ para o progresso da nação, as novas representações da mulher, no período, nutriam-se, mesmo que parcialmente, de experiências vividas; sendo que “[...] o coro dos diferentes jamais deixou de se manifestar, de modo mais ou menos sutil, conforme as circunstâncias” (PARANHOS, 2005, p. 144). A mulher que emergia ligada ao espaço público do prazer/lazer, por exemplo, pode ser identificada em “Escandalosa” (1947), interpretada por Emilinha Borba e composta por Djalma Esteves e Moacir Silva:

⁵ Destaca-se o programa informativo oficial “A hora do Brasil”, criado em 1935, além de outros meios de controle informacional pelo Estado, como a DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, que controlava as transmissões radiofônicas.

⁶ As “Cantoras do Rádio” é uma música interpretada por Carmen e Aurora Miranda, lançada em 1936, que introduzia as transmissões radiofônicas brasileiras.

⁷ Na contracorrente das novas realidades que vinham se estabelecendo, Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, chegou a bancar um projeto que, em prol da grandeza do país, salientava a necessidade de promover o aumento da população e de oferecer proteção estatal à família monogâmica e ao casamento indissolúvel.(PARANHOS, 2008, p. 2)

Uma vez lá em cuba/ Dançando uma rumba,/ Disseram que eu era/
Escandalosa (2x)// Dancei/ E não me incomodei/ Pois a rumba em si/ É
maliciosa...⁸

Na canção acima, o compositor, de certa maneira, coloca-se na posição subjetiva da intérprete, aproximando o enunciado musical da visão e imagem de Emilinha. Assim, a atribuição de “Escandalosa” à figura do sujeito-enunciador não sustenta discursos tradicionalistas que depreciam e julgam a mulher ligada intimamente à dança, ao canto e à boemia. Pelo contrário, devido à indiferença da cantora, cuja postura é aceita como “maliciosa”, há apreço pelo ritmo ao qual se dispõe a dançar. Portanto, neste diálogo, a identidade da intérprete, enquanto figura feminina, é reafirmada por si própria, com o auxílio de sua posição emancipada como artista, o que revela a sua subjetividade e constrói a representação de uma mulher-sujeito.

O SAMBA-CANÇÃO E O ALVORECER DA BOSSA NOVA: DÉCADA DE 1950

Nos anos de 1950, é possível destacar importantes mudanças no cenário político e social, marcadas pela modernização, além de inovações nos meios de comunicação de massa, impulsionadas pelo advento da televisão e da indústria cultural. Na música, o vasto repertório do samba-canção e a nova geração de compositores – Maysa, Dolores Duran, Lupicínio Rodrigues – é destaque ao longo dos anos 1950, com melodias pesadas e carga dramática. Em relação à RS da mulher, é muito frequente a representação de uma mulher boêmia, traiçoeira e, por vezes, triste. Na canção “Vida de Bailarina”(1953), interpretada por Angela Maria, é retratado o drama de uma dançarina, em uma reflexão introspectiva do sujeito enunciador.

Quem descerrar a cortina/ Da vida da bailarina/ Há de ver cheio de horror/
Que no fundo do seu peito/ Existe um sonho desfeito/ Ou a desgraça de
um amor⁹

Na canção acima, nota-se um aprofundamento na dimensão psicológica da bailarina. Desse modo, a mulher retratada adquire características de sujeito, pois é descrita para além de sua aparência superficial. No enunciado, é possível, ainda, observar

⁸ ESTEVES, Djalma; DA SILVA, Moacir. **Escandalosa**. (BORBA, E. *Escandalosa/Rumba de Jacarepaguá*. Local: Continental, 1947. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/emilinha-borba/306231/>>. Acesso em 08 de ago. de 2017). Ver anexo 1.

⁹ SEIXAS, Americo; CHOCOLATE. **Vida de Bailarina**. (MARIA, A. Local: Imprensa [S.l.]: Copacabana, 1953. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/angela-maria/44140/>>. Acesso em 08 de ago. de 2017). Ver anexo 2.

semelhanças com a compreensão feita em “Escandalosa”, de Emilinha Borba. Isso se dá devido ao papel da cantora Angela Maria, considerada a Rainha do Rádio em 1954, a qual, ao interpretar a canção, ancora em sua posição de mulher e artista a abertura para uma nova representação da bailarina; cuja subjetividade, antes desconhecida, é evidenciada.

Ademais, na década de 1950 outras atmosferas também deram mostra, principalmente em torno das classes médias brasileiras no pós-guerra. Em 1958, é lançado o disco considerado “pedra fundamental” do movimento da Bossa Nova - “Canção do Amor demais”, interpretado por Elizeth Cardoso e composto por Vinicius de Moraes e Tom Jobim. A peculiaridade das composições musicais desse estilo, em que se buscam correspondências sonoras do nível linguístico ao ritmo das canções, sofisticou o samba brasileiro e trouxe novos temas e abordagens (TINHORÃO, 2010, p. 325). No álbum célebre, é recorrente a idealização do amor e da figura feminina, como em “Luciana” (1958):

Olha que amor, Luciana/ É como a flor, Luciana/ Olhos que vivem sorrindo/ Riso tão lindo, canção de paz.// Olha que o amor, Luciana/ É como a flor que não dura demais/ Embriagador.../ Mas também trás muita dor, Luciana¹⁰

Luciana, que significa “a luminosa” é construída no enunciado numa boa alternância entre aposto e vocativo; sendo, inicialmente, comparada a uma flor – “olha que amor, Luciana; é como a flor, Luciana” – e, posteriormente, torna-se a pessoa a quem o narrador explica suas concepções do amor – “olha que o amor, Luciana; é como a flor que não dura demais”. Neste jogo de artifícios linguísticos bem localizados, a construção do feminino é feita delicadamente, com e sobre uma ótica idealizada e totalmente externa.

Em paralelo, no final da década de 1950, surge nos Estados Unidos, o rock, símbolo do inconformismo jovem após a Segunda Guerra. O ajustamento cultural através da música de consumo, em concomitância aos filmes e produtos de moda que focalizavam a emergente juventude¹¹, de certo modo, também deu respaldo para questionamentos

¹⁰ MORAES, Vinicius de; JOBIM, Tom. **Luciana**. (CARDOSO, E. Local: *Canção do Amor Demais*, 1958. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/elisete-cardoso/423173/>>. Acesso em 08 de ago. de 2017). Ver anexo 3.

¹¹ O grande destaque é o filme “Juventude Transvia” (*Movel rebel without a cause*), lançado em 1955, do cineasta Nicholas Rey e atores muito famosos na época como James Dean e Natalie Wood.

políticos e de gênero. Neste contexto, apesar da emancipação feminina quase sempre sofrer com o efeito de forças repressivas, seja com um discurso religioso ou com a aversão à “rebeldia”, o papel empoderado da mulher jovem foi enfatizado através do próprio mercado da moda. Em “Lacinhos Cor de Rosa” (1959), nota-se certa pressão para a construção de uma mulher-sujeito:

Um dia eu resolvi, e ao broto fui falar/ O que ele me disse deu vontade de chorar:/ “Lacinhos cor de rosa ficam bem só na cabeça/ Se quiser me conquistar você cresça e apareça”¹²

SAMBA E BOSSA NOVA: DÉCADA DE 1960

A batida característica da Bossa Nova, criada por João Gilberto, líder do movimento, com compassos inspirados no *cool jazz*, rompeu com os dramáticos sambas-canção da década de 1950 e atraiu o público da classe média, que aos poucos passava a escutar mais músicas brasileiras. Tal ruptura atingiu também a representação social da mulher, que passou a se distanciar da figura das lavadeiras, prostitutas, cantoras, etc., comumente encontradas em outros sambas e gêneros musicais. A metonímia mulher/rosa/flor típica da mulher-objeto ideal, é muito regular em canções da Bossa Nova, como em “Das rosas” (1965), composta por Dorival Caymmi e interpretada por Nana Caymmi: “Um amigo meu disse que em samba/ Canta-se melhor flor e mulher/ E eu que tenho rosas como tema/ Canto no compasso o que quiser// Rosas, rosas, rosas.../ Rosas formosas/ São rosas de mim [...]”¹³.

Neste contexto, no entanto, cabe destacar o engajamento de alguns compositores e de cantoras com as reformas sociais em voga no início dos anos 1960, como Nara Leão e Carlos Lyra, um dos primeiros compositores a se preocupar com a politização da música popular brasileira. A expressão dessas transformações, no quesito gênero, pode ser vista em “Mulher Moita”, lançada por estes artistas em 1964, anteriormente ao período de censura e resgate do conservadorismo característico da Ditadura Civil-Militar brasileira (1964-1985):

Mulher que fala muito perde logo seu amor/ Deus fez primeiro o homem/
A mulher nasceu depois/ Por isso é que a mulher / Trabalha sempre pelos

¹² GRANT, M. **Lacinhos Côr De Rosa**. (CAMPELLO, Celly. *Lacinhos Côr De Rosa/TammyTammy*, Local: Odeon, 1959. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/celly-campello/69832/>> . Acesso em 08 de ago. de 2017). Ver anexo 4.

¹³ CAYMMI, D. **Das Rosas**. (CAYMMI, N. *Nana*. Local: Elenco – ME 25, 1965. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/nana-caymmi/1417026/>>. Acesso em 08 de ago. de 2017). Ver anexo 5.

dois// Homem acaba de chegar, tá com fome/ A mulher tem que olhar pelo homem¹⁴

Na canção, a figura feminina é ligada diretamente ao ambiente doméstico, mostrando-se um objeto subordinado às vontades do homem, apesar de ser ela quem trabalha “pelos dois”. Dessa forma, mesmo que a subjetividade da mulher seja marcada por verbos em 1ª pessoa, é possível abstrai-la através da ironia contida no distanciamento verbal, que infere certa resistência à dominação masculina. Nesse sentido, é destacado o absurdo das justificativas pelas quais a mulher precisa se submeter às necessidades do homem. Portanto, a descrição explícita de uma mulher-objeto, ao invés de reforçar as díspares divisões sexuais, alavanca a tomada de consciência da mulher-sujeito, cuja voz havia sido ocultada.

Além disso, ainda na década de 1960, o “samba de morro” ganhou, novamente, força, assim como a retomada de representações da mulher difundidas nos anos 1930. Na música “Mulata Assanhada”, composta por Ataulfo Alves e interpretada por Elza Soares, reitera-se o fetichismo atribuído à mulher negra ou miscigenada. A canção, considerada a mais ouvida no Brasil em 1965, tem um ritmo solto e envolvente e descreve, através de uma postura malandra do sujeito-enunciador, o poder da mulata sobre o mesmo, um homem: “Ai, mulata assanhada/ Que passa com graça / Fazendo pirraça/ Fingindo inocente/ Tirando o sossego da gente (...)”¹⁵.

Na canção, nota-se, mais uma vez, a redução do papel da mulher ao objeto-motivo da composição. No trecho: “[...] Ai, meu Deus, que bom seria/ Se voltasse a escravidão/ Eu pegava a escurinha/ Prendia no meu coração.”, é possível destacar o desejo do sujeito-enunciador em se apoderar da mulher-objeto de suas fantasias, a “Mulata Assanhada”.

ROCK E SAMBA DE QUINTAL: DÉCADA DE 1970

Na década de 1970¹⁶, o samba, através de compositores e cantores como Martinho da Vila, ganhou uma nova linhagem e encontrou seus critérios próprios de legitimidade,

¹⁴ LYRA, Carlos; MORAES, Vinicius de. **Maria Moita**. (LEÃO, N. *Nara*. Local: Elenco, 1964. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/nara-leao/128271/>>. Acesso 08 de ago. de 2017). Ver anexo 6.

¹⁵ ALVES, Ataulfo. **Mulata Assanhada**. (SOARES, Elza. *Se Acaso Você Chegasse*. Local: Odeon – MOFB-3166, 1960. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/elza-soares/887040/>>. Acesso 08 de ago. de 2017). Ver anexo 7.

¹⁶ Segundo Napolitano (2005, p. 127), o cenário musical da década de 1970 se dividia se em três: o circuito engajado herdeiro da tradição popular de 1960, o circuito alternativo e experimental e o circuito cultural mais massificado.

pautado na tradição do próprio ritmo musical. A expressão “samba de raiz”, atribuída, posteriormente, ao resgate do “samba de fundo de quintal” pelos compositores dos anos 1970, reafirmou a autenticidade do estilo musical do período, que, por sua vez, conquistou o público de classes mais elevadas e se constituiu como um diferencial de mercado. Em relação às RS da mulher, há canções como “Etelvina, Minha Nega” – Elza Soares¹⁷, em que o próprio título pressupõe, através do pronome possessivo “minha”, o pertencimento de “Etelvina” ao seu dono e sujeito-enunciador.

Na segunda metade da década de 1970, entretanto, eclodiu-se um clima de reabertura política, em que se vê o sentimento de oposição ao regime autoritário disseminado na música de tal forma a se constituir como um “coração civil”. A canção de abertura, marcada pela “[...] tensão entre o imperativo conscientizador da esquerda e a expressão de novos desejos dos setores mais jovens da classe média, mostrou-se como uma espécie de “erupção violenta de uma energia reprimida há muito tempo.” (NAPOLITANO, 2010, p. 389). Nesse contexto, a cantora e compositora Angela Ro Ro lança, em 1979, seu primeiro álbum. Em “Agito e Uso”, Angela Ro Ro (1979), observa-se a expressão de empoderamento e revolta da cantora somada ao ritmo revolucionário do rock:

Sou uma moça sem recato/ Desacato a autoridade e me dou mal/ Sou o
que resta da cidade/ Respirando liberdade por igual.¹⁸

No trecho, o sujeito-enunciador, que se ancora na figura de Angela, uma cantora, mulher e homossexual nos anos 1970, demonstra seus incômodos e sua rebeldia em desacatar a autoridade, além de dar margens para seus desejos e expectativas sobre a liberdade e a igualdade. Observa-se a construção da representação de uma “moça sem recato”, uma mulher-sujeito diferente e ativa, que aspira por transformações de gênero e reafirma a sua identidade em oposição às mulheres tradicionais e recatadas.

¹⁷ CARLOS, João. **Etelvina, Minha Nega**. (ALCIONE. *A Voz Do Samba*. Local: Philips - 6349 155, 1975. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/alcione/etelvina-minha-nega/>>. Acesso em 08 de ago. de 2017). Ver anexo 8.

¹⁸ RO RO, A. **Agito E Uso**. (RO RO, A. *Agito E Uso*. Local: Polydor – 2451 140, 1979. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/angela-ro-ro/44141/>>. Acesso em 08 de ago. de 2017). Ver anexo 9

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em resumo, a proposta de análise com base no dialogismo contexto e discurso (Bakhtin, 2006) se mostrou eficaz na análise de enunciados musicais. Nas décadas de 1930 e 1940, a produção musical está intimamente atrelada a industrialização e à difusão radiofônica, sendo marcante a emergência de uma mulher-sujeito associada à posição de artista do rádio, como Emilinha Borba e Carmen Miranda. Com a disseminação de outros meios de comunicação em massa, como a televisão e o cinema, a década de 1950 abriu novas possibilidades para um ser-mulher, seja esta ligada à boemia do samba-canção ou a indústria cultural do *rock n' roll*. Ademais, é marcante a influência da Bossa Nova, na década de 1960, tanto no destaque a representação da mulher-musa, objeto-motivo das canções, quanto no surgimento de cantores engajados com transformações sociais e com a emancipação feminina; que também é notável na década de 1970, à exemplo do *rock* de Angela Ro Ro.

Contudo, apesar da descontinuidade impulsionadas pelas inovações na técnica e na comunicação, é relevante assinalar que as maneiras de difusão musical coexistem e, sobretudo, são re-adaptadas aos novos conjuntos de plataformas. Dessa forma, pode-se dizer que algo semelhante ocorre com o conteúdo e o ritmo das canções, os quais tem momentos de muito, médio e pouco destaque, à exemplo do samba de morro, muito disseminado na década de 1930 e revigorado na década de 1970. Nesse sentido, as próprias representações da mulher-sujeito têm sua força determinada pelos contextos em que são construídas e difundidas, sendo que, após a criação da internet, a análise proposta por esse trabalho se torna pouco viável, devido à complexidade e a versatilidade temporal possibilitada por esse meio de comunicação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12. ed. [S.l.]: HUCITEC, 2006. 201 p. v. único.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: Conceitos-Chave**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007. 223 p. v. único

GAVIN, Charles. **300 Discos Importantes da Música Brasileira**. 1.ed. Brasil: Editora Cabeça de Dinossauro, 2008

MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais: Investigações em psicologia social**. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes Ltda., 2009. 403 p. v. único.

NAPOLITANO, Marcos. **MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)**. Estudos Avançados 24 (69): [s.n.], 2010.

PARANHOS, Adalberto de Paula. Mulheres do lesco-lesco e do balacobaco: relações de gênero e música popular no tempo do “Estado Novo”. **Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder**. UFU. Florianópolis. 25 a 28 de agosto de 2008. Disponível em: <http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/fg8/sts/ST55/Adalberto_Paranhos_55.pdf> (Acesso 27/08/2020)

PARANHOS, Adalberto de Paula. **Os Desafinados: Sambas e Bambas no "Estado Novo"**. Orientador: Dra. Maria Izilda Santos de Matos. 2005. 208 f. Tese de Doutorado (História) - PUC-SP, São Paulo, 2005

SANTOS, Cristine Alvarenga Rocha. A teoria das representações sociais e a análise do discurso em uma narrativa esportiva de futebol. **Revista Diadorim** - Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dezembro 2011. v.10

SIMÃO, Fábio Luiz Rigueira. **Ser Mulher, Uma Missão?: a escola superior de ciências domésticas, domesticidade, discurso e representações de gênero (1948-1992)**. 2016. 208 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. 2. ed. Brasil: Editora 34, 2010. 381 p. v. 1

ANEXO 1.

Escandalosa – Emilinha Borba (1947)

Um dia,
Uma vez lá em Cuba
Dançando uma rumba,
Disseram que eu era,
Escandalosa (2x)

Dancei,
E não me incomodei
Pois a rumba em si,
É maliciosa...
Escandalosa (2x)

A rumba, tem um ritmo louco,
Que remexe meu corpo assim,
Escandalosa...
Com Muchachos sabidos,
Bem juntinhos de mim,
Confessando ao meu ouvido, "És deliciosa",
Escandalosa...

ANEXO 2.

Vida De Bailarina – Angela Maria (1953)

Quem descerrar a cortina
Da vida da bailarina
Há de ver cheio de horror
Que no fundo do seu peito
Existe um sonho desfeito
Ou a desgraça de um amor
Os que compram o desejo
Pagando amor a varejo
Vão falando sem saber
Que ela é forçada a enganar
Não vivendo pra dançar
Mas dançando pra viver!

Obrigada pelo ofício
A bailar dentro do vício
Como um lírio em lamaçal
É, uma sereia vadia
Prepara em noite de orgia
O seu drama, passional
Fingindo sempre que gosta
De ficar a noite exposta
Sem escolher o seu par
Vive uma vida de louca
Com um sorriso na boca

E uma lágrima no olhar

ANEXO 3.

Luciana – Elizeth Cardoso (1958)

Olha que amor, Luciana

É como a flor, Luciana

Olhos que vivem sorrindo

Riso tão lindo, canção de paz

Olha que o amor, Luciana

É como a flor que não dura de mais

Embriagador...

Mas também traz muita dor, Luciana

Olha que o amor, Luciana

É como a flor que não dura de mais

Embriagador...

Mas também traz muita dor, Luciana

ANEXO 4.

Lacinhos Cor De Rosa – Celly Campello (1959)

Tenho um amor puro e verdadeiro

É playboy é bom companheiro

Brotinho enxuto um amor

Mas não me liga que horror

Um sapatinho eu vou

Com laço cor de rosa enfeitar

E perto dele eu vou

Andar devagarinho e o broto conquistar

Ele usa lambreta e é tão veloz

Se passa na corrida eu perco a voz

E fico desejando, Oh! meu Deus!

Que ele caia bem nos braços meus

Um sapatinho eu vou

Com laço cor de rosa enfeitar

E perto dele eu vou

Andar devagarinho e o broto conquistar

Quando ele dança rock é uma sensação

Faz rápido dançar o meu coração

Seu beijo deve ter a delícia do amor

E ele não me beija que horror

Um sapatinho eu vou

Com laço cor de rosa enfeitar

E perto dele eu vou
Andar devagarinho e o broto conquistar

Um dia resolvi, e ao broto fui falar
O que ele me disse deu vontade de chorar
Lacinhos cor de rosa ficam bem só na cabeça
Se quiser me conquistar você cresça e apareça

Um sapatinho eu vou
Com laço cor de rosa enfeitar
E perto dele eu vou
Andar devagarinho e o broto conquistar

ANEXO 5.

Das Rosas – Nana Caymmi (1965)
Nada como ser rosa na vida
Rosa mesmo ou mesmo rosa mulher
Todos querem muito bem a rosa
Quero eu

Todo mundo também quer
Um amigo meu disse que em samba
Canta-se melhor flor e mulher
E eu que tenho rosas como tema
canto no compasso que quiser

Rosas...rosas ... rosas...
Rosas formosas são rosas de mim
Rosas a me confundir / Rosas a te confundir
Com as rosas, as rosas, as rosas, de abril
Rosas... rosas... rosas...
Rosas mimosas são rosas de ti
Rosas a me confundir / Rosas a te confundir
Com as rosas, as rosas, as rosas de abril
Rosas a me confundir / Rosas a te confundir
São muitas...são tantas / São todas tão rosas

ANEXO 6.

Maria Moita – Nara Leão (1964)
Nasci lá na Bahia
De Mucama com feitor
Meu pai dormia em cama
Minha mãe no pisador
Meu pai só dizia assim, venha
Minha mãe dizia sim, sem falar
Mulher que fala muito perde logo seu amor
Deus fez primeiro o homem

A mulher nasceu depois
Por isso é que a mulher
Trabalha sempre pelos dois
Homem acaba de chegar, tá com fome
A mulher tem que olhar pelo homem
E é deitada, em pé, mulher tem é que trabalhar
O rico acorda tarde, já começa resmungar
O pobre acorda cedo, já começa trabalhar
Vou pedir ao meu Babalorixá
Pra fazer uma oração pra Xangô
Pra por pra trabalhar gente que nunca trabalhou

ANEXO 7.

Mulata Assanhada – Elza Soares (1960)

Ai, mulata assanhada
Que passa com graça
Fazendo pirraça
Fingindo inocente
Tirando o sossego da gente

Ai, mulata se eu pudesse
E se meu dinheiro desse
Eu te dava sem pensar
Essa terra, este céu, este mar
E ela finge que não sabe
Que tem feitiço no olhar

Ai, mulata assanhada

Ai, meu Deus, que bom seria
Se voltasse a escravidão
Eu pegava a escurinha
Prendia no meu coração
E depois a pretoria
É quem resolvia a questão
Ai, mulata assanhada

ANEXO 8.

Etelvina, Minha Nega - Alcione (1975)

Carrega no cheiro Etelvina
Deixa esse quadril balançar
Carrega no cheiro Etelvina
Quero ver a turma gritar (ei)

Tu para com isso mulher
Deixa de sacudir
Tu remexe tanto Etelvina
Vê que tudo pode cair

Etelvina quando dança
Chama a todos atenção
Ninguém pense que ela é bahiana
Ou mesmo de outra nação

Não, Etelvina minha nega
É daqui do Maranhão

ANEXO 9.

Agito E Uso – Angela Ro Ro (1979)

Sou uma moça sem recato
Desacato a autoridade e me dou mal
Sou o que resta da cidade
Respirando liberdade por igual

Viro, reviro, quebro e tusso
Apronto até ficar bem russo
Viro, reviro, quebro e tusso
Apronto até ficar bem russo

Meu medo é minha coragem
De viver além da margem e não parar
De dar bandeira a vida inteira
Segurando meu cabresto sem frear

Por dentro eu penso em quase tudo
Será que mudo ou não mudo
Por dentro eu penso em quase tudo
Será que mudo ou não mudo

O mundo, bola tão pequena
Que me dá pena mais um filho eu esperar
E o jeito que eu conduzo a vida
Não é tido como forma popular

Mesmo sabendo que é abuso
Antes de ir, agito e uso
Mesmo sabendo que é abuso
Antes de ir, agito e uso

Sou uma moça sem recato
Desacato a autoridade e me dou mal
Sou o que resta da cidade
Respirando liberdade por igual

Viro, reviro, quebro e tusso
Apronto até ficar bem russo
Viro, reviro, quebro e tusso
Apronto até ficar bem russo, russo, russo