



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

GABRIELA LIMEIRA DE LACERDA

**É O TCHAN DO BRASIL: HISTÓRIA, CORPO E EROTISMO NO PAGODE
BAIANO DOS ANOS 1990**

FORTALEZA

2016

GABRIELA LIMEIRA DE LACERDA

É O TCHAN DO BRASIL: HISTÓRIA, CORPO E EROTISMO NO PAGODE
BAIANO DOS ANOS 1990

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História. Área de concentração: História Social.

Orientador: Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L136É Lacerda, Gabriela Limeira de.
É o Tchan do Brasil : história, corpo e erotismo no pagode baiano dos anos 1990 / Gabriela Limeira de Lacerda. – 2016.
150 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2016.
Orientação: Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva.

1. É o Tchan. 2. Pagode baiano. 3. Corpo. 4. Erotismo. 5. História. I. Título.

CDD 900

GABRIELA LIMEIRA DE LACERDA

É O TCHAN DO BRASIL: HISTÓRIA, CORPO E EROTISMO NO PAGODE
BAIANO DOS ANOS 1990

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História. Área de concentração: História Social.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Ana Rita Fonteles Duarte
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Lídia Noêmia Silva dos Santos
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

A Dôra Limeira, minha avó historiadora.

Saudades.

AGRADECIMENTOS

O estudo da história me proporcionou amizades, amores, me fez conhecer o mundo e entender um pouco dele, me permitindo voltar para casa e reencontrar minhas raízes, e refazer caminhos. Mas, cada vez que a vida me balança, olho para a história com admiração, como quem percebe o tempo pela primeira vez. A experiência em cursar o mestrado foi isso: a vida me chacoalhando e o tempo se exibindo em toda sua relatividade. Escrever esses agradecimentos é, portanto, agradecer ao tempo, por ter juntado tantos caminhos aos meus, por permitir recomeços e, também, por passar e, dessa forma, deixar clara a sua finitude que, por mais dolorosa que seja, me presenteia com a saudade e a lembrança de dias bons.

Por isso agradeço de início aos que vieram antes de mim, reverencio meus antepassados que me deixaram tantas coisas belas de herança: o amor pela música, pela história, pela leitura, pelo cinema, pelas conversas até altas horas da noite, pelo balanço da rede, pelo pôr do sol e pelas festas. Gratidão a minha avó Dôra, que fez sua passagem em agosto de 2015, pelas risadas, pelas imbuanças, pela força, pelos livros de história da Paraíba que hoje enfeitam minha estante, e pelo quintal, tempo de saudade.

O ano de 2015 passou voando e, ao mesmo tempo, vivi cada dia como se aquelas vinte e quatro horas não fossem terminar. Agradeço ao meu avô, Sálvio, que atravessou esse tempo de tormenta com muita força e que hoje está lendo esses agradecimentos do lado de seu cachorro, Saturno. Poder comemorar do seu lado o final de mais essa etapa da minha formação faz de mim a neta mais feliz do mundo. Gratidão por incentivar meus estudos, minhas leituras, minhas escolhas, sem nunca duvidar. Agradeço também a minha avó Lucinete, que todos os dias me surpreende com a força que traz dentro de si e que acho que nem ela mesma tem consciência que carrega. Obrigada pela constante preocupação com meu bem estar e com a minha formação, obrigada pela cumplicidade e pelo carinho sem medidas.

Agradeço a minha mãe, pela constante companhia. Minha maior apoiadora, incentivadora, confidente... Minha melhor amiga. Obrigada pela força e coragem para continuar. Nos momentos em que o chão pareceu sumir você me deu asas e ajudou a seguir em frente. Você é a base da nossa família e me deu de presente dois irmãos maravilhosos, Gustavo e Ivo, que são, acima de tudo, meus amigos. Nossos jantares não são jantares em família, são encontros de amigos, e como bons amigos nós rimos,

fazemos piadas, brigamos e, principalmente, ficamos juntos. O tempo, por mais difícil que seja, tem nos mantido unidos. Vou com vocês e “não tenho mais medo do mundo”.

A turma de 2014 do mestrado em história me presenteou com grandes amizades, que foram companheiras em Fortaleza, que me acolheram como se me conhecessem desde sempre, que seguraram minhas barras, me deram colo e cerveja e que fizeram essa trajetória valer a pena. Adeliana, Lucas, André e Helton, vocês me deixaram segura e proporcionaram uma experiência linda com a cidade e com o significado da palavra amizade.

Por falar em amizade, o curso de história sempre foi generoso comigo. Por isso, toda oportunidade que eu tiver para agradecer à Giulia, Henny e Letícia, o farei, e elas não serão suficientes para expressar minha gratidão. Vocês são minhas companheiras de curso e de vida, mulheres fortes e lindas que me ensinam mesmo quando não tem a intensão. Obrigada pelo apoio desmedido, pelos livros emprestados, pelas longas conversas e pela paz que é estar com vocês: repartir coração que nem pão.

A história também me deu o amor de presente. Precisamos de tempo para nos dar conta disso, mas agora sou feliz por ter todo o tempo que me resta no mundo para aproveitar desse amor. “O mundo inteiro está naquela estrada ali em frente”, ainda bem! Matheus, você acompanhou de perto toda a minha trajetória acadêmica, mais de perto ainda o mestrado, e participou ativamente de tudo. Na verdade, muitas vezes o projeto do mestrado foi usado como desculpa só pra te encontrar e te ouvir falar. Finalizando a dissertação, te vejo por entre as páginas, me ajudando, relendo meus textos, se esforçando para entender minhas viagens e me apoiando em todos os momentos. Sem você eu não teria conseguido. Colocar o ponto final nesse trabalho tem sido um exercício de olhar para esses dois anos e me considerar uma mulher de sorte. Muito obrigada pelos gatos, pelos finais de tarde, pelo carinho constante e por seguir junto comigo.

Escrever a dissertação também foi abdicar de muitos momentos com os meus amigos e amigas, furando saídas e viagens, voltando para casa mais cedo, e usando os momentos de encontro para lamentações. Ainda bem que amigo é pra essas coisas, obrigada por não desistirem de mim! Gratidão a Larissa, Candy e Luna, pelas constantes palavras de conforto e otimismo, pelas risadas e preocupação com meu bem estar, pelas conversas sem fim e por me darem sorte na vida! Agradeço aos amigos potências: Inara, Victor, Bruna, Mayra, Natan, Cybele e Vitória, por alegrarem minhas tarde solitárias na biblioteca, por cuidarem do meu corpo e alimentarem minha alma, pelos bambolês,

cachoeiras, danças, sorvetes de banana e geleias de todos os sabores. Gratidão também a Isa Paula que, mesmo de longe, me deixa tranquila por viver num mundo onde habita um ser humano tão especial como ela é.

Agradeço, ainda, pela oportunidade de ter sido orientada pelo professor Jailson Pereira da Silva, que me deu liberdade para escolher os meus caminhos e que tanto contribuiu com indicações, comentários e solidariedade diante das dificuldades do percurso. Agradeço também às professoras Ana Rita Fonteles, Meize Lucena Lucas e Lídia Noêmia pelas participações nas bancas de qualificação e de defesa, contribuindo com preciosas sugestões e análises.

Os últimos anos foram marcados por uma onda conservadora que coloca em cheque o Estado democrático de direito brasileiro, que ataca as minorias e os movimentos sociais – e seus direitos conquistados com muita luta – e que coloca em risco um interessante horizonte de expectativa que se delineava nos governos Lula e Dilma. Finalizo esse momento de gratidão agradecendo à população brasileira que, por intermédio da CAPES, financiou dois anos de pesquisa. Como eu, vários estudantes de pós-graduação de todo o país foram beneficiados, podendo se dedicar quase que exclusivamente à pesquisa, principalmente por causa dos programas de expansão das universidades implementados por esses últimos governos no Brasil. Todavia, o ano de 2016 chega ao fim de forma preocupante: um governante que chegou ao poder depois de um processo de impedimento questionável ameaça congelar os gastos públicos por vinte anos. Caso sua proposta seja aprovada, provavelmente faço parte da última geração de pós-graduandos que teve sua formação incentivada pelo Estado, podendo concluí-la de forma tranquila e com a segurança que o momento de pesquisa e escrita exige, e por isso sou muito grata. De fato, muitos programas de pós-graduação já perderam a garantia de bolsas de mestrado e doutorado para seus estudantes. Porém, com esperança, aquela que nos ajuda a seguir em frente e tem o tempo como aliado, espero estar errada em minhas previsões e luto para que esse cenário se modifique, de modo que cada vez mais os programas de pós-graduação possam receber em suas turmas a diversidade do povo brasileiro, de cores, credos, gênero e orientação sexual, e que, de forma democrática, a universidade possa contribuir, principalmente através das pesquisas, para o fim das desigualdades sociais. “Mas eu agradeço ao tempo / o inimigo eu já conheço / Sei seu nome, sei seu rosto, residência e endereço / A voz resiste, a fala insiste: quem viver verá”.

RESUMO

O ponto de partida da nossa pesquisa é a produção de representações sobre o corpo feminino identificada nas músicas e produtos culturais do grupo de pagode baiano *É o Tchan*. Diante das imagens construídas sobre o corpo, alguns problemas vêm à tona: como as representações do corpo feminino assumem tamanha importância no pagode baiano produzido nesse período? Qual a importância que as imagens, em especial do corpo feminino, mas não somente, assumem na produção artística do *É o Tchan*? Por que o papel erótico é exercido principalmente pelas dançarinas? Por que nos anos 1990 essas cenas foram tão comuns? O objetivo deste trabalho consiste em identificar as construções das representações do corpo na música, analisando o caso do pagode baiano nos anos 1990. Partimos da hipótese de que, no recorte proposto, houve uma expansão da cultura de massa no Brasil e esta potencializou o uso dos corpos de forma erótica pela música, tendo no grupo musical *É o Tchan* sua maior expressão. Para atingir nosso objetivo e responder a tais questões, dividimos nosso trabalho em três partes. Na primeira, propomos um debate sobre as possíveis relações entre corpo, música e história no Brasil. Em seguida, dedicamo-nos a pensar o corpo enquanto uma marca musical e a música como uma marca corporal, destacando o papel do erotismo e da mídia nesse processo. Por fim, focamos no caso do grupo *É o Tchan* como exemplo dessas práticas, entendidas como potências pedagógicas, numa proposta de análise da pedagogia cultural. Utilizamos como fontes de pesquisa as músicas do grupo, programas de TV, jornais e revistas peças publicitárias, dentre outras produções do grupo e sobre o grupo, especialmente as que foram produzidas no período de maior sucesso alcançado pelo *É o Tchan* – entre os anos 1997 e 2000.

Palavras-chave: *É o Tchan*; Pagode Baiano; Corpo; Erotismo; História

ABSTRACT

The starting point of our research is the production of representations on the female body identified in the songs and cultural products by É o Tchan, a pagode band from Bahia. By confronting the images which were built about the body, some issues emerged: how do these representations of the female body obtain such importance inside pagode expressions produced in Bahia in this particular period? What is the importance that such images obtain, particularly those picturing the female body but not only, in the artistic production of É o Tchan? Why is the erotic role played mainly by women? Why were these scenes so usual in the 1990's? The purpose of this work is to identify the process of making representations of the body in the music through analyzing the particular case of 1990's pagode from Bahia. The premise is that in this specific case there was an expansion of the mass culture in Brazil. Such expansion reinforced the use of bodies erotically in music, and É o Tchan is its greatest expression. In order to achieve our goal and answer such questions, our work was divided in three parts. In the first one, we propose a debate about the potential links among body, music and history in Brazil. In the next session, we devote our effort to think of the body as a musical brand and the music as a bodily brand, highlighting the role of eroticism and the media in this process. In the last part, we focus on É o Tchan case as an example of such practices, which are seen as potentially pedagogic in a analysis of cultural pedagogy. Our main sources are the songs played by the band, TV shows, newspapers and magazines, advertisement and other productions by the group and about the group, specially those released between 1997 and 2000 which were É o Tchan's most successful years.

KEY WORDS: É o Tchan; Pagode from Bahia; Body; Eroticism; History

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1: Frame de vídeo em que o grupo <i>Gera Samba</i> ensina crianças a dançar a música "Boquinha da garrafa"	51
IMAGEM 2 - Capa do CD "É o Tchan do Brasil"	85
IMAGEM 3 - Frame retirado do DVD de 10 anos do <i>É o Tchan</i> em que as dançarinas Débora Brasil, Carla Perez e Scheila Carvalho dançam a "Dança da cordinha".	101
IMAGEM 4 - Revista Playboy publicada pela Editora Abril, com Scheila Carvalho na capa.	111
IMAGEM 5 - Bambotchan (empresa Glasslite).....	111
IMAGEM 6 - Montagem de fotografias retiradas no início da carreira de Scheila Carvalho, quando entrou no grupo <i>É o Tchan</i> , e no ano de 2015, fazendo campanha publicitária para uma marca de suplementos alimentares.	120

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. CAPÍTULO I - Gênero, música e história: o pagode baiano e as relações de gênero.....	26
2.1 História e música: o pagode e o campo historiográfico	26
2.2 A cultura de massa como objeto de investigação histórica: questões para a relação história e música no/do tempo presente	37
2.3 “É o novo som de Salvador”: o pagode baiano e o estudo de música, gênero e corpo	58
3. CAPÍTULO II – O som do erotismo: o corpo como marca musical, a música como marca corporal	72
3.1 <i>É o Tchan</i> do Brasil: o som de um erotismo à brasileira.....	72
3.2 O som do desejo: reflexões sobre erotismo e pedagogia cultural	89
4. CAPÍTULO III – Música para o corpo: o <i>É o Tchan</i> vai lhe ensinar.....	100
4.1 Criança erotizada: brincadeiras, sensualidade e sexualidade no pagode.....	100
4.2 Corpinho violão, corpão avião: o cuidado com o corpo como espetáculo	114
4.3 Construir e ensinar masculinidades: <i>É o Tchan</i> e o consumo do corpo das mulheres	126
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS	141
<i>Fontes Audiovisuais</i>	141
<i>Fontes impressas</i>	141
<i>Fontes da internet</i>	141
BIBLIOGRAFIA	144

1. INTRODUÇÃO

Em meados dos anos 1990 um grupo de pagode baiano entrava no palco do programa Xuxa Hits¹ para apresentar suas músicas e coreografias. Eram tempos diferentes dos atuais. Na economia, a grande imprensa anunciava enfaticamente o fim da inflação, com a implantação do Plano Real. O frango e o iogurte viraram símbolos de consumo e ascensão das classes menos abastadas. Enquanto isso, na política, menos de uma década se passara desde que democracia havia sido reconquistada. No cenário cultural, o rock que explodira nos anos 1980, dividia o espaço musical com novos estilos, como o axé.

Apesar das diferenças no contexto histórico, aquele grupo de pagode sabia que, como ainda hoje em dia, estar na televisão, particularmente na Rede Globo, era chegar (e ainda é) imediatamente ao lar de milhões de brasileiras e brasileiros, era alcançar uma projeção imediata, muito embora marcada pelo risco de tornar-se fugidia.

Naquele dia perdido nas memórias de muitos, agora, jovens adultos nesse tempo pós-2010, o grupo, que se tornou referência do pagode (baiano) no período, levou para os palcos alguns músicos, dois cantores e três dançarinos/as: um homem e duas mulheres. Aquele grupo era o *É o Tchan*. Na ocasião, cantava e dançava junto com o público infanto-juvenil a “Dança do Bumbum”².

Vista em retrospecto, a ascensão à fama foi meteórica. Quem sabe para a surpresa dos próprios integrantes, as dançarinas são alçadas à condição de *alma*³ do grupo. Elas executam uma coreografia de fácil apreensão, contagiante e animada, acalorando os espectadores que, na medida do possibilitado pelo cenário e pelos limitados espaços destinados à plateia, dançam junto com o grupo. Até a apresentadora

¹Quadro do programa de auditório Xuxa Park que, posteriormente, se torna um programa televisivo independente, no qual a apresentadora Xuxa Meneghel recebia músicos e grupos musicais para se apresentarem diante de um público de crianças e adolescentes. Era exibido na Rede Globo aos finais de semana, inicialmente nas manhãs de sábado, junto com o Xuxa Park, e depois, já como um programa separado, aos sábados à tarde.

²Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a9ygJ48IxPY>>. Acesso em 20 de março de 2015.

³Tomamos de empréstimo a expressão utilizada por Marília Gabriela ao entrevistar Carla Perez para o programa *De Frente com Gabi* transmitido pela SBT em 1998, quando ela pergunta à dançarina: “Você tem consciência que a alma do Tchan é você?” (entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P5MtQvC95-k>>. Último acesso em 05 de novembro de 2015).

Ao que parece, no entanto, como poderemos ver ao longo do trabalho, nem Marília nem Carla pareciam ter consciência, da armadilha ambivalente que aquela pergunta continha. Afinal, como chamar de “alma” alguém que antes de tudo, se apresentava como “corpo”?

do programa, Xuxa, não resiste e entra na dança. Ela ensaia e sincroniza passos e rebolados junto aos componentes do *É o Tchan*.

As dançarinas que se apresentaram naquele dia foram Carla Perez e Débora Brasil, as primeiras garotas a integrar o grupo. A primeira loira e a primeira morena do Tchan, respectivamente. São elas quem mais chamavam atenção, em especial Carla Perez, mais procurada pela câmera e pelos fãs⁴. O dançarino, Jacaré (Edson Cardoso), embora muitas vezes ocupe o posto de coreógrafo do grupo, vai perdendo espaço para as meninas. Já ali se delineia um modelo de exibição e os sujeitos a serem exibidos.

Numa análise mais cuidadosa das imagens daquela apresentação⁵ podemos perceber que existe uma preferência na captura das imagens da dançarina Carla Perez. Ela aparece em foco pelo menos seis vezes, enquanto os outros componentes do grupo (dançarinos, cantores e músicos) são mostrados em conjunto, em planos mais abertos. Apenas uma vez a câmera fecha a imagem nos outros dois dançarinos, enquanto Carla Perez é mostrada de frente, de costas, em close na bunda e no corpo inteiro. Há tomadas que começam pelos pés e terminando na cabeça.

Nota-se uma preocupação em mostrar a apresentadora Xuxa e a plateia dançando e reproduzindo a coreografia do grupo. Crianças do público são mostradas em close pelo menos nove vezes, dançando e cantando “A dança do bumbum”, todos estão animados e sorridentes. Em um vídeo de pouco mais de três minutos – a duração da música – ninguém fica parado: todos dançam ao som do pagode.

As dançarinas usam *shorts* e *tops*, roupas de tecidos leves e colados ao corpo, próprias (ou mais adequadas) a quem faz exercícios físicos. Eram anos 1990, como dissemos, mas a estética *fitness* inspirada e disseminada por personalidades como Jane Fonda⁶, na década anterior ainda era um sucesso. Talvez por isso, os versos de

⁴ Durante a execução da coreografia, em um determinado momento os dançarinos vão para a parte de trás do palco, ficando em segundo plano, enquanto músicos e cantores ocupam o primeiro plano. Nesse momento, Carla Perez aproveita para abraçar a plateia. Os fãs acolhem e são acolhidos pela “loira”, que demonstra gostar da efusão com a qual é recebida.

⁵ Desde já, esclarecemos que quando tratamos de imagens em movimento, exceto quando informamos em contrário, referimo-nos a imagens que estão acessíveis em plataformas digitais, via internet. Isso deve-se, em parte, às complexas leis de acesso às imagens televisivas no Brasil. Sem uma política clara de guarda e acesso aos acervos de imagens veiculadas no meio TV, nem sempre é possível aos pesquisadores ter contato com as imagens originais. É possível que outras tipologias de imagens, como cartazes ou fotografias, tenham, nesse trabalho, sido obtidas por outros meios que não a internet. Buscaremos informar quando esse for o caso.

⁶ A prática de exercícios físicos associados à busca de uma alimentação mais saudável não era uma novidade, quando se tratava de pensar na obtenção de um corpo socialmente desejado pelos padrões de beleza dos anos 1970-80. Mas Jane Fonda uniu esse anseio às novas tecnologias comunicacionais (videocassete e televisão). No início dos anos 1980, lançou um tape de exercício, no qual ensinava e estimulava as pessoas (mulheres, particularmente) a praticarem ginástica aeróbica. Foi uma atitude

“estrelar”⁷, do Marco Valle, pareciam mais atuais do que nunca. De fato, o figurino “*ginástica aeróbica*” ganhava cada vez mais adeptos e simpatizantes. A roupa, colada, era usada não apenas para cobrir, mas para exhibir o corpo, para expor contornos, silhuetas, formas, delinear volumes.

Tratava-se de um estilo de vestir que o sucesso do grupo ajudou, em alguma medida, a transformar em moda/onda ainda mais poderosa no país. Uma espécie de estética da insinuação ganha força e novas formas de instalar o desejo entram em cena. Ao contrário do que ocorrera com as pernas de Marilyn Monroe, na célebre cena de “O pecado mora o lado”, quando todos se deliciavam ao ver “o que está por baixo”, a dança e a roupa das dançarinas do *É o Tchan* fazem também pensar no “o que está por trás”. Em certo sentido, o que está por debaixo da roupa, enquanto dispositivo de sedução, pesa menos do que o que está por trás de cada gesto. Os passos da dança remetem, ou permitem a remissão, a um sem fim de gestos eróticos e erotizados. É verdade que não se vê o corpo em pele, mas lhe percebemos em contorno.

Naquele programa, as crianças e os adolescentes da plateia cantam, dançam, gritam e tiram fotos com suas máquinas analógicas. Aquele parece ser um dia especial para todos os presentes. E esse dia, de certo modo, se repetiu até o fim da década de 1990 e início dos anos 2000. Praticamente todos os finais de semana, alguma emissora de televisão levava para seus palcos, para delírio de muitos telespectadores, o grupo de pagode baiano de maior sucesso. Quando essas apresentações televisivas não ocorriam, podia-se supor alguma provável incompatibilidade de agenda, devido aos shows e turnês e sessões de gravação.

As temáticas das músicas do grupo giram em torno de algumas constantes. Falam sobre partes do corpo, principalmente do corpo das mulheres (“joelinho”, “bundinha”, “boquinha”, “barriguinha”, “mãozinha”, “peitinho”...), sobre movimentos corporais (“abaixadinha”, “rebolado”, “mãos-pra-cima”, “mãos-pra-baixo”, “requebradinha”) relações e modos de dizer homens e mulheres (“o negão”, “a neguinha”, “a magrinha”, “a lourinha”). O uso predominante dos diminutivos,

bastante atrevida para época. Ao mesmo tempo, o elastano (Lycra®) começa a se tornar cada vez mais popular e Fonda obteve um imenso sucesso com sua ousadia, ao aparecer, “na sala dos outros”, com suas roupas coladas delineando os contornos de seu corpo.

⁷ “Estrelar” foi lançada em 1983 e virou um sucesso cuja aparição era constante em variados programas de TV e eventos que associavam saúde e fitness. Nos seus versos: Tem que correr, tem que suar, tem que malhar (vamos lá!)/ Musculação, respiração, ar no pulmão (vamos lá!)/ Tem que esticar, tem que dobrar, tem que encaixar (vamos lá!)/Um, dois e três; é sem parar, mais uma vez. (Verão chegando)/ Quem não se endireitar não tem lugar ao sol. (...). VALLE, Marcos. Estrelar. In: VALLE, Marcos. **Marcos Valle**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983.

obviamente, facilita as rimas e, em certo sentido, também inocenta e infantiliza a linguagem. A despeito disso, essa estratégia pode, ao mesmo tempo, é uma artimanha que disfarça relações desiguais. Muitas vezes, o açúcar da linguagem é uma cobertura que envolve as dominações. Desse modo, encaixes sociais e convívios harmoniosos, que se materializam na docilidade da fala⁸, são insinuados.

No universo aonde o *É o Tchan* orbita, não apenas as mulheres são tratadas com superficialidade e estereótipos. As canções também falam, com simplificações e clichês, de outros lugares, de outras culturas – como a havaiana, a egípcia, a japonesa. Do mesmo modo, fazem referências a brincadeiras infantis, como a do “bambolê” e a “estátua” “passar por debaixo da corda”. O sucesso do grupo promoveu e foi promovido pela maior profissionalização das suas apresentações. Traço disso podem estar associados aos novos modos de uso dos figurinos: o corpo e a roupa exibidos quase como um cenário temático relacionado às músicas de trabalho, que, infalivelmente, era convertida em sucesso. Era assim, por exemplo, quando dançavam a música inspirada na temática japonesa. As dançarinas se vestiam e se maquiavam de forma inspirada nas gueixas, portanto, seus corpos apareciam cobertos. Mas, mesmo assim, o apelo ao erotismo era uma constante que se materializa numa signagem⁹ que, hipercarregada de closes em partes de seus corpos, conduz o olhar do espectador.

Um corpo fatiado pelas palavras, como dissemos acima, e pelas imagens que ganhava inteireza apenas na sensualidade dos gestos. O corpo esquartejado transmitia uma mensagem inteira, muito embora, obviamente, sua decodificação explodisse em sentidos variados e, quase sempre redutores. Há, por exemplo, quem diga que ali, naquelas loira e mulata, não existia nada demais, nada além de brincadeiras e que a malícia ficava mais por conta da imaginação (maldosa) de quem as assistia. Havia quem visse ali indícios liberdade voltando à cena, afinal a televisão estava testando novos formatos de programas e o fim da Censura, apenas uma década antes, estancara o

⁸ Gilberto Freyre já anotara a singularidade do português falado no Brasil, pensando como ele estava associado às relações entre negros e brancos. “A ama negra fez muitas vezes com as palavras o mesmo que com a comida: machucou-as, tirou-lhes as espinhas, os ossos, as durezas, só deixando para a boca do menino branco as sílabas moles. (...) A linguagem infantil brasileira, e mesmo a portuguesa, tem um sabor quase africano: *cacá, pipi, bumbum, tentém, neném, tatá, papá, papato, lili, mimi, au-au, bambanho, cocô, dindinho, bimbina*. (...)E não só a língua infantil se abrandou desse jeito mas a linguagem em geral, a fala séria, solene, da gente grande, toda ela sofreu no Brasil, ao contato do senhor com o escravo, um amolecimento de resultados às vezes deliciosos para o ouvido.” (FREYRE, 2006, p. 331-332).

⁹ Ao tratar da especificidade do meio TV, Décio Pignatari propõe a ideia de signagem, para enfatizar o aspecto semiótico, visual, da televisão. “o uso já consagrou expressões como ‘linguagem musical’, ‘linguagem arquitetônica’, ‘linguagem televisual’, etc. Mas, na era da semiótica, ou teoria geral dos signos, essa invasão do verbal pra cima do não-verbal, dos códigos verbais em relação aos códigos icônicos ou dos códigos audiovisuais pode induzir a distorções.” (PIGNATARI: 1985, p. 8)

processo de libertação dos corpos. Havia quem visse uma erotização exacerbada e vazia, uma continuidade no modelo de entendimento do *ser mulher* que a transformava de mulher em objeto. Havia quem achava válida a liberação da mulher, com todos os riscos, porque, afinal, ela poderia exibir sua dança, seu sorriso sem ter que dar explicações aos múltiplos agentes sociais.¹⁰

Pouco tempo depois do *É o Tchan* ter chegado ao topo da parada de sucessos, uma galeria de curiosidades da plataforma online da Revista de História da Biblioteca Nacional¹¹, direcionada para o público interessado principalmente em História do Brasil, explica para seus leitores o estereótipo da bunda brasileira, utilizando-se, inclusive, de intelectuais como Gilberto Freyre para argumentar sobre essa parte do corpo feminino que é “preferência nacional”. A bunda, obviamente, não era uma novidade para o Brasil. Ela chamara a atenção até mesmo do poeta Carlos Drummond que lhe dedicou alguns versos, só publicados, postumamente, nos anos 1990.

Em meio a tudo isso, Rita Lee (2000) cantava que “Nem toda brasileira é bunda” e ações feministas e os debates sobre as questões de gênero se esforçavam para questionar essa simplificação e diminuição da mulher à dimensão de objeto; ainda mais porque esse objeto aparecia fragmentado, apartado da totalidade do corpo. Seja como for, confirmada ou questionada, a bunda (“que engraçada”, diria o poeta) é tema de discussões e produções culturais. Ou seja, o corpo feminino (em especial, a bunda) era um tema que despertava muito interesse no período que trabalhamos, tendo a música importante papel (principalmente, os grupos de pagode baiano) na divulgação desse imaginário de atração e sedução.

Voltando ao Xuxa Hits dos anos 1990, assistimos à “Dança do bumbum” e percebemos que ali inexistente o interesse em quebrar estereótipos. É um convite para a dança, mas não só para as mulheres. Os homens no palco também entram do ritmo, num bailado com muitos elementos sensuais. “Bumbum”, “bundinha”, “poupancinha” são as palavras utilizadas na música para se referir à bunda, acompanhadas de uma coreografia

¹⁰ Para Courtine (2013, 15-16), o embate sobre as significações do corpo foi (é) importante ponto de inflexão para se entender o tempo contemporâneo. Para ele, é no cenário das transformações políticas e sociais das décadas de 1960-70 que devem ser buscadas as “as razões da repentina irrupção do corpo nas ciências do homem. (...) O corpo, sem dúvida, não sustentou as promessas de revolução das quais se podia então esperá-lo portador. Mas sem dúvida alguma ele conservou as lutas sociais e as aspirações individuais deste momento histórico de impressão profunda de funções sexuadas, de rastros de origens sociais ou étnicas que doravante não saberiam mais ser apagadas.”

¹¹ MOSTAFA, Maria. Cabeça, tronco e membros. Site da Revista de História da Biblioteca Nacional. 13 de janeiro de 2009. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/cabeça-tronco-e-membros>>. Acesso em 11 de março de 2015.

que segue os verbos “mexer”, “balançar” e “remexer”, repetidos várias vezes durante a execução da música.

Os homens entram no ritmo, mas a música fala para as mulheres: “mexe lourinha”, “mexe neguinha”. Das dançarinas, quando em plano fechado, são preferidas imagens de partes dos seus corpos, principalmente da já referida bunda (raras vezes de seus rostos). Quando os seus rostos são enquadrados, percebe-se que elas estão constantemente com um sorriso estampado, que dispara a sensação de intensa alegria coordenada com a música e a dança. Essa é uma prática de produção de imagens do grupo¹² e sobre o grupo, que se repete em outros programas televisivos.

Não há razão única nem claramente hierarquizada para explicar o sucesso do *É o Tchan*. No entanto, pode-se inferir que a explosão do grupo esteve associada à incorporação de aspectos tradicionais da música baiana, como o samba de roda do recôncavo, e à junção desses aspectos com elementos da indústria carnavalesca, da música pop globalizada. Além disso, houve a produção/ repetição de imagens e discursos que orbitavam em torno do gênero musical pagode. Caracterizado por músicas de fácil memorização associadas à alegria, com coreografias que aliam exercícios físicos, atitudes brincantes, movimentos sensuais e convites constantes à participação do público, esse tipo de pagode acaba contribuindo para a produção de mulheres-símbolos, atiçando desejos recorrentes na cultura que legitimam o estereótipo da brasileira como “mulher gostosa”.

Diante do exposto até o presente momento, temos alguns importantes elementos: a emergência de um grupo musical (*É o Tchan*) que se transforma em um dos maiores fenômenos musicais do Brasil, utilizando-se não apenas da produção fonográfica, mas tendo forte apelo visual; o papel central assumido pelos/as dançarinas/os – que exerciam uma função visual destacada no grupo que marcava o corpo feminino sendo explorado ao máximo, mesmo com a presença de um homem dançando; músicas compostas e interpretadas por homens dirigidas para mulheres com teor erótico. Em certo sentido, portanto, “a loira e a morena do tchan” invertem a lógica do “*frontman*”, não apenas porque são mulheres, não apenas porque são duas, mas porque, mesmo colocadas no fundo do palco, ocupam a centralidade das imagens que estão associadas ao grupo. Não

¹² Não só o grupo *É o Tchan* usava essa imagem na televisão. Outros grupos musicais do período também eram apresentados dessa forma, bem como as dançarinas de programas de auditório. Nota-se que os grupos e artistas não são os únicos produtores de suas imagens, pois a própria televisão, com seus formatos de direção de câmera também produzem imagens específicas.

raro, nas capas dos discos e em outras fotografias promocionais, são as dançarinas, ou partes dos seus corpos, que ocuparam o lugar de destaque.

Esse quadro traçado levanta-nos alguns questionamentos: como as representações do corpo feminino assumem tamanha importância nesse estilo de música brasileira (pagode baiano) nesse período? Qual a importância que as imagens, em especial do corpo feminino, mas não somente, assumem na produção artística do *É o Tchan*? Por que o papel erótico é exercido principalmente pelas dançarinas? Essa prática foi específica dessa década? Por que nos anos 1990 essas cenas foram tão comuns? São questões como essas que movimentam nossas energias na fabricação desse trabalho.

No caminho de enfrentamento dessas questões, música e história não podem ser separadas. As representações em torno dos corpos femininos e masculinos na música dos anos 1990 apresentam-nos importantes elementos das relações de gênero desse período histórico. Temos como principal objetivo, assim, identificar as construções de representações¹³ em torno dos corpos, especialmente femininos, na música na virada do século XX para o XXI, percebendo como a associação entre música e corpo produz e reproduz discursos¹⁴ que dizem sobre o Brasil desse período. Para isso, analisaremos o movimento do pagode baiano associado à cultura de massa do período, especificamente o grupo *É o Tchan* que foi o grupo de maior impacto desse movimento¹⁵.

¹³ Trata-se de uma ideia/conceito polissêmico, que atravessa, muitas vezes sem baliza, os trabalhos de historiadores e outros pesquisadores interessados nas questões que relacionam o real e as formas de imaginá-lo. Para evitar que a noção de “representação” se espraie de forma demasiado turva nesse trabalho, optamos por incorporar muito do que aponta Sandra Jatahy Pesavento (2008, 39 e seguintes), para quem: *“As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade. (...) A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele”*.

¹⁴ Assim como o conceito de representação o termo “discurso” é bastante fugidio. O próprio Michel Foucault, umas das referências quando se pensa no termo, usou-o de forma difusa, como mostrou Veyne. Em todo caso, desejando evitar que o conceito se torne por demais lacônico, adotamos aqui a linha esboçada por Courtine (2013, 26-27), ao comentar as elaborações foucaultianas: *“o discurso deve ser entendido a partir daquilo que Foucault denomina ‘dispositivo’, isto é, um conjunto heterogêneo de instituições e de leis, de coisas e de ideias, de atos e de práticas, de palavras e de textos, de ditos e não ditos”*; ou, se preferimos as palavras do próprio Michel Foucault, *“o discurso não deve ser assumido como o conjunto das coisas que se diz, nem como a maneira de dizê-las. Ele está outro tanto no não dito, ou no sinalizado por gestos, atitudes, modos de ser, esquemas de comportamento, deslocamentos espaciais. O discurso é o conjunto das significações coercitivas e constrangedoras que perpassam as relações sociais”*. (FOUCAULT, Michel. **A voz do mestre. Ditos e escritos**, vol. II. Apud COURTINE, op. cit.).

¹⁵ Apesar dos sujeitos e grupos não estarem organizados em torno de um ideário do pagode, a música produzida por eles seguia algumas balizas estéticas e musicais em comum – como a instrumentação, o andamento das músicas – que, associadas à denominação da mídia, caracterizam o pagode que surge nos anos 1980 enquanto um movimento (PINTO, 2013).

É claro que os usos imputados aos corpos, as formas de ação sobre eles, em especial os femininos, por uma vertente cultural da podemos chamar de *erótica* não é recente. Afinal, das mulheres índias que com suas vergonhas à mostra encantaram Pero Vaz de Caminha “às mulatas de Sargentelli” (passando pelas negras, usadas como corpo de iniciação da vida sexual dos rapazes brancos) o corpo feminino foi vilipendiado por sucessivas camadas de violência. Como resultado, a natureza do corpo já não estava apenas na sua dimensão biológica. O corpo da mulher foi objetivado e naturalizado como o lugar do outro, o lugar do domínio do macho. A cultura naturalizou o corpo e a violência sobre ele.

A complexificação da sociedade ampliou as formas de domínio e objetivação, de exibição e de consumo do corpo das mulheres. Para nós, no campo musical, a expansão da produção cultural de massa nos anos 1990 potencializou ainda mais essa prática, e o *É o Tchan* foi maestral nesse sentido, alcançando um lugar de destaque midiático frente outros artistas que seguiam a mesma “linha” de exploração da sensualidade, na qual o desejo, sem muitos disfarces, tornou-se uma ordem instituída. Em certo sentido, o *É o Tchan* é símbolo de um tempo. Como historiadora, provavelmente, nossa tarefa primeira seja exatamente a indagação dos tempos. Pensamos que é válido, portanto, problematizar os anos 1990 a partir de um dos elementos que melhor lhes simbolizou.

Para investigar as questões levantadas, buscamos dialogar com alguns conceitos, como o de cultura de massa. Este mostrou-se importante para a reflexão em torno do grupo de pagode, por perceber os modos como essa cultura se articula com os sistemas de comunicação e com o público. A ideia de cultura de massa foi importante também para perceber as fontes de pesquisa a partir dessa lógica: os produtos culturais transformam-se em fontes a partir das questões levantadas pela pesquisa.

Outro conceito trabalhado foi o de erotismo que aponta para a tendência musical do grupo, em consonância com uma “tradição musical brasileira”, que constrói lugares específicos de homens e de mulheres, e que reiteram leituras enraizadas no imaginário brasileiro sobre os papéis da “caça” e do “caçador”. Em discursos que dizem, não só nas letras das músicas e falas dos sujeitos em torno do *É o Tchan*, mas também através de signos plásticos (coreografias, fotografias, figurinos, filmes, publicidades, dentre outros) são apresentados os lugares de sujeito erótico que homens e mulheres ocupam — devem ocupar — no jogo da sedução.

No fim, a catalisação das forças resultantes da reiteração *ad nauseam* de imagens e palavras acerca dos corpos contribuirá para a produção de representações corporais

que se destinam a ensinar, algumas vezes de forma didática, a um público heterogêneo, como lidar com a sexualidade e o desejo. Essa forma pedagógica que a mídia assume é analisada a partir do conceito de pedagogias culturais.

O nosso recorte se estende da década de 1990 até os anos 2000. Em específico, vamos do ano de 1996, ano de transição do Gera Samba para *É o Tchan*, ao ano 2000, ano da saída do vocalista Beto Jamaica do grupo e que pode ser considerado o momento a partir do qual as produções do grupo já não mais alcançam o mesmo sucesso que as anteriores. A partir desse momento, parece haver um esgarçamento do produto *É o Tchan* e sua capacidade de sedução, embora não desprezível, já não possui o mesmo fôlego.

Ainda que alguns produtos sejam retomados e ressignificados em tempos distintos, em ondas nostálgicas e revivals, a descartabilidade é inerente à lógica da indústria cultural porque, para que o gosto, o fascínio e o encantamento com esses produtos renasça é preciso, antes, que eles sejam lançado ao ostracismo. No mundo da cultura de massa, a lógica do descartável tarda mais não falha.

Esse recorte temporal (1996-2000) insere-se num stream temporal mais amplo, marcado, por um lado, pela expansão do mercado fonográfico brasileiro (sobretudo, com a criação e popularização do Compact Disc- CD), e, por outro, pela junção entre produção musical e performance imagética, tendo em vista que se tornava cada vez mais importante não apenas tocar nas rádios, mas na televisão; não apenas vender discos, mas impulsionar e associar outras mercadorias (brinquedos, calçados, revistas, etc.) aos artistas.

De modo a alcançar o objetivo proposto, o trabalho se divide da seguinte forma: no primeiro capítulo realizamos uma discussão sobre as interfaces entre corpo, música e história, que, imbricados, compõem o corpus dos temas norteadores da dissertação. Nesse espaço, partindo de pressupostos da História Social, como, por exemplo, os que discutem o papel de sujeitos históricos específicos, como as mulheres, nossa escrita busca somar-se aos trabalhos historiográficos que se dedicam à reflexão das relações entre música e história.

Procurando justificar a escolha do objeto de estudo e discutir conceitos teóricos e metodológicos que norteiam a pesquisa, nos deparamos com a necessidade de esclarecer o que apreendemos como resultado de uma tentativa de diálogo com uma terminologia específica que busca dar conta dos fenômenos culturais que pontuam a contemporaneidade.

O segundo capítulo é dedicado à discussão do corpo como marca musical e da música como marca corporal. Procura-se compreender o lugar do erotismo e da sensualidade na recente produção musical brasileira, percebendo o lugar da televisão e dos meios de comunicação de massa como uma forma de exibir e consumir a música, tendo como foco o grupo *É o Tchan* por entender que a compreensão mais atilada da música do grupo não se desvincula da percepção das imagens que orbitavam em torno dos seus integrantes, particularmente das dançarinas.

A música do *É o Tchan* não é para ouvir, apenas. Nem mesmo basta dizer que ela é feita para se dançar. Trata-se de uma música excessivamente corpórea, com suas letras e coreografias, cheia de provocações e criadoras de imagens. Por isso, para melhor experimentá-la, é preciso, além de ouvir e dançar, vê-la. Desde seu primeiro grande sucesso — com seu tom imperativo, disfarçado de convite para que se “bote a mão no joelho/ dá uma baixadinha/...” — a música do *É o Tchan* demanda uma visualização daquilo que se canta, pede uma exibição dos corpos que executam as etapas desse bailado descrito nas palavras que são cantadas. Nosso interesse, no segundo capítulo, é pensar o corpo em seu papel de centralidade nos trabalhos do *É o Tchan*.

No terceiro capítulo, objetivou-se elucidar alguns pontos de discussão que buscam compreender as razões do *É o Tchan* ter sido um fenômeno musical nos anos 1990, em meio a tantos outros grupos que, numa infinita bricolagem autorreferenciada, seguiam a mesma “fórmula” de criação musical, o mesmo modelo de espetacularização dos corpos, os mesmos códigos e os mesmos canais de endereçamento. Aqui já aparece parte das nossas hipóteses: o *É o Tchan* não pode ser visto como uma experiência isolada. Ele é marca de um tempo e, como tal, deve ser analisado

Buscou-se no conceito de pedagogias culturais¹⁶ entender como a mídia — articulada a uma maquinaria de poder, sendo ela mesma engrenagem nessa maquinaria — atua como um dispositivo que representa e transforma corpos e sujeitos para o consumo na cultura de massa¹⁷.

¹⁶ A ideia de “pedagogia cultural” há algum tempo vem sendo discutida no âmbito da Educação e suas aproximações com as questões de gênero como uma forma de perceber o lugar da mídia na educação produção dos corpos: “Muito mais do que seduzir o/a consumidor/a, ou induzi-lo/a a consumir determinado produto, tais pedagogias e currículos culturais, entre outras coisas, produzem valores e saberes; regulam condutas e modos de ser; fabricam identidades e representações; constituem certas relações de poder” (SABAT, 2001, p. 9). Será trabalhado de forma mais aprofundada mais à frente.

¹⁷ Assim como informa Douglas Kellner (2001), estamos cientes das limitações que se fazem presente no modelo clássico de interpretação da “indústria cultural”, apresentado pela teoria crítica. A respeito dos

Importante frisar que não se nega, aqui, como sugerem algumas leituras mais ortodoxas que trabalham com a temática da cultura de massa, a possibilidade de consumidores, nessa cultura, serem também “sujeitos ativos” no processo de construção de suas próprias condições de existir. Dito de outro modo, não consideramos a recepção dos ditames emanados dos imperativos da cultura de massa como um processo passivo, marcado pela total impossibilidade de (re)criação por parte do sujeitos receptores.

Dessa forma, procura-se perceber o público do *É o Tchan* a partir de produtos culturais que transbordam das suas produções musicais e que tem como foco principal três grupos: as crianças, as mulheres e os homens. Nesse caso, não se trata de uma discussão sobre recepção, mas a de perceber como os produtos culturais¹⁸ produzem discursos e representações sobre corpos infantis e femininos e constroem masculinidades, acessando de formas diferentes e conquistando um público heterogêneo de homens e mulheres de todas as idades que – até os dias atuais – mantém o grupo, seja, de forma mais direta, a partir de suas constantes reformulações e *revivals*, seja a partir memória do grupo.

Procurou-se concentrar as discussões e os diálogos com as fontes a partir da relação entre música e história. Música, para os propósitos da investigação, é compreendida para além da linguagem auditiva, para além mesmo da mera arrumação simétrica e ou coesa dos aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos. A musicalidade é, antes, percebida aqui a partir do universo da cultura de massa, que articula diversos meios de comunicação e transforma a canção em produto visual, imagético, através dos programas de televisão, dos jornais, das revistas, e também tátil, através de produtos de vestuário e brinquedos infantis associados ao grupo *É o Tchan*.

Isso porque, como nos diz Jean Baudrillard, ao tratar do consumo nas modernas sociedades, o “amontoamento” de objetos, como signos que trocam referências entre si, é uma constante. Nesse movimento, as mercadorias são replicadas numa cadeia autorreferenciada de objetos. Nas palavras Baudrillard (2005, p. 16-17),

no amontoamento há algo mais que a soma dos produtos: a evidência do excedente, a negação mágica e definitiva da rareza, a presunção materna e luxuosa da terra da promessa. (...) além do amontoamento, que a forma mais

limites e da validade desse conceito para um entendimento do modo como abordamos nosso objeto de pesquisa, ver nota 40 mais abaixo.

¹⁸ De forma imediata, estamos tomando a noção de produtos culturais compreendendo-os como uma série de gadgets vinculados à imagem do *É o Tchan*. São brinquedos, propagandas, roupas, calçados, etc. que ganharam vida e se expandiram em torno do campo gravitacional que, com sua força de atração, o *É Tchan* fez surgir.

rudimentar e também a mais plena da abundância, os objetos organizam-se em *planópio* ou em *coleção*. (...) Raros são os objetos que hoje se oferecem isolados, sem o contexto de objetos que os exprimam. Transformou-se a relação do consumidor: já não se refere ao objeto na sua utilidade específica, mas ao conjunto de objetos na sua significação total. (...) descobre-se que os objetos jamais se oferecem ao consumo na desordem absoluta.

Portanto, no terceiro capítulo, buscamos nos manter atentos à lógica do amontoamento que, para nós, é uma estratégia válida para a apreensão mais profunda da música, em sua relação com a cultura de massa, no Brasil entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000.

Diante do amontoado de produtos culturais que constituem em número e diversidade as nossas fontes, muitas vezes precisamos fazer escolhas, tendo em vista que não seria possível colocar no trabalho todas as fontes as quais tivemos acesso. Por isso, escolhemos as que consideramos as mais significativas ou representativas das discussões sobre corpo e erotismo. Todavia, como qualquer escolha, corremos o risco de abrir mão de fontes que talvez pudessem contribuir para o debate aqui proposto. Por isso, estabelecemos alguns parâmetros de escolhas para que não ocorresse de forma aleatória, mas sim direcionando de modo a cumprir os objetivos propostos.

Buscamos dar atenção à diversidade de produtos culturais, porém mantendo o foco na produção musical, que é o centro da produção do *É o Tchan*. É a partir das músicas que outros produtos são desenvolvidos. Por isso, ao longo do trabalho, a quantidade de músicas analisadas se sobrepõe às outras fontes, porém as músicas escolhidas para análise normalmente têm relação com outros produtos, sejam eles ensaios fotográficos publicados em revistas, brinquedos lançados com a marca do *É o Tchan*, ou ainda outras músicas.

Muitas músicas deixaram de ser analisadas não por que fugissem da temática do nosso trabalho, mas sim porque corriam o risco de tornar a escrita cansativa e circular. Afinal, como sabemos todos os que estudam a produção musical do *É o Tchan*, em muitas músicas, as temáticas ou as formas de dizer o corpo e a sexualidade, são repetidas. Mais uma vez, o parâmetro de escolha priorizou as músicas que mais fizeram sucesso no período de lançamento e que, por isso, replicaram em outros tipos de fontes/produtos culturais.

Outras fontes que nos ajudaram a construir a narrativa ao longo do trabalho vieram dos mais diversos meios, como programas de televisão, blogs, portais de notícias, jornais, porém todos tem a característica em comum de terem sido acessadas a

partir da internet. A partir de programas disponibilizados gratuitamente, como o VDownloader, pudemos realizar *downloads* de todos os vídeos sobre o *É o Tchan* e seus componentes que estão disponíveis em plataformas como o Youtube, de modo a garantirmos uma cópia caso os vídeos por algum motivo fossem impedidos de serem veiculados nas plataformas, nos antecipando a possíveis imprevistos característicos do ambiente virtual. Porém, até a data da defesa da dissertação, todos os *links* disponibilizados nas referências estão ativos para acesso direto.

Em se tratando dos programas de televisão, especialmente as entrevistas realizadas com as dançarinas, demos preferência para as entrevistas do programa *De Frente com Gabi*, que era exibido na SBT sob o comando da apresentadora Marília Gabriela. Essas entrevistas, que eram exibidas nas últimas horas do dia, tendo, portanto, foco no público adulto, tinham como característica o acesso à intimidade da pessoa entrevistada, ao mesmo tempo que abordavam temas polêmicos que poderiam ser debatidos com mais liberdade tendo em vista o horário que o programa era exibido. Por isso, demos preferência a essas entrevistas que, quando realizadas com as ex-dançarinas do *É o Tchan*, eram um espaço privilegiado em que elas podiam expressar sentimentos e refletir sobre suas trajetórias.

Ao mesmo tempo, o papel de entrevistadora desempenhado por Marília Gabriela demonstra a relação entre a mídia e as dançarinas, muitas vezes conflituosa. Ao mesmo tempo em que dá visibilidade aos seus corpos, culpabiliza as dançarinas pela superexposição, atribuindo a elas a responsabilidade pela exploração dos corpos não só delas, mas das mulheres em geral. As entrevistas são, portanto, espaços importantes em que esses conflitos se colocam, em simultâneo, são espaços privilegiados de acesso à fala dessas dançarinas que, apesar da ampla exibição de seus corpos, tem poucos espaços de fala.

A escolha do objeto e a análise das fontes nos fez correr alguns riscos ao longo da pesquisa e da escrita do trabalho, sendo o principal deles a possibilidade de levantar questionamentos que não pudessem ser respondidos, seja por falta de tempo hábil ou por sabermos que respondê-los ampliaria por demais o escopo de nossa pesquisa. Porém, temos consciência de que a pesquisa, ainda que formalmente precise chegar a um fim, não cessa na última palavra desse trabalho, mas sim propõe questionamentos que a ultrapassam, e é interessante que assim o seja.

2. CAPÍTULO I - Gênero, música e história: o pagode baiano e as relações de gênero

2.1 História e música: o pagode e o campo historiográfico

A melhor coisa do mundo é pagode baiano. Eu sempre achei que o Tchan ia dar em riquezas. Harmonia do Samba. O ensaio do Psirico. Um ensaio do Psirico é sempre o bicho. Colagem de performances com percussão preciosa. Aquela música do “cabelo fica massa, êta, fica massa”, do Pretubom é o que há de bom. Kuduros de Fantasmão e Márcio Vítor: sempre a volta à chula.¹⁹
(Caetano Veloso)

O músico Caetano Veloso tem desenvolvido ao longo dos anos o hábito da escritura, em um blog associado ao seu site oficial. Via internet, em um suporte relativamente novo, ele mantém sua atividade de “escrevivente”. Atividade de longas décadas, que se diga. Basta ver o resultado de “*O mundo não é chato*”, livro publicado em 2005. A obra, resultado de uma compilação de textos (encartes de discos, conferências, entrevistas, prefácios, artigos de jornal...) escritos entre os anos 1970 e 1990, que foram, em sua maioria, publicados pela grande imprensa, mostra que Caetano gosta de emitir opiniões.

Nos textos reunidos em “O mundo...”, de forma caleidoscópica, Veloso vertia para o papel suas ideias e opiniões sobre uma miríade de temas como cinema, música, teatro, cultura, política, preconceito, memória da música, etc. Uma visita ao livro, portanto, nos faz perceber que o blog é uma forma do artista manter-se em coerência consigo mesmo, muito embora se afirme com frequência que, em Caetano, a coerência não significa a continuidade linear do pensamento ou ausência de ambivalências ou mesmo de contradições.

No blog, como não poderia deixar de ser, Caetano Veloso escreve sobre temas variados associados ao seu cotidiano, como política durante o período eleitoral, ou impressões de viagens, anotando, por vezes, pontos turísticos durante momentos em que atravessa o Brasil e o mundo durante as turnês de seus shows.

¹⁹ Esse texto data do dia 05 de janeiro de 2009, porém as entradas anteriores ao ano de 2011 não estão mais disponíveis no site do cantor, cujo domínio foi modificado para a divulgação de seus discos mais recentes. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/a-melhor-coisa-do-mundo-e-pagode-baiano-diz-caetano-em-blog/>>. Acesso em: 07 de outubro de 2015.

Porém, a maior parte dos textos do blog é voltada para a produção musical, tanto a sua quanto a de outros músicos brasileiros ou internacionais. O trecho destacado acima, na epígrafe desse capítulo, foi muito difundido pela imprensa, em especial a imprensa baiana, pois nele Caetano sai em defesa do pagode baiano, gênero musical que ainda gera polêmica dentro e fora do Estado da Bahia. Um Caetano provocador e polêmico, ciente da capacidade que suas palavras têm de ecoar, lança fagulhas contra as simplificações e os *bomsgostismos*.²⁰

As críticas, iniciadas desde o auge nacional do pagode baiano na segunda metade dos anos 1990, seguem ainda a mesma lógica. Questiona-se o valor, as temáticas da música, a relevância para a MPB na atualidade, ou mesmo seu lugar num pretérito legado do nosso patrimônio musical. Não é à toa que o fato de Caetano Veloso – cantor e compositor baiano cuja obra musical e intelectual tem grande importância para a construção do que poderia se chamar Música Popular Brasileira – ter saído em defesa do pagode tenha chamado atenção. Mais do que isso, no mesmo ano em que escreve o texto da epígrafe, o músico inicia a turnê do seu CD *Zii & Zie* (2009)²¹, registrado em um DVD gravado ao vivo pela emissora MTV, e a primeira música do show, “A voz do morto”, composta por Caetano Veloso em 1968²², volta repaginada com colagens musicais de sucessos de grupos do pagode baiano citados em seu texto, como Psirico e Fantasmão.

Em entrevista concedida ao poeta e pesquisador Eucanaã Ferraz²³, Veloso explica que a música foi uma espécie de “encomenda” feita por Aracy de Almeida²⁴, após a desclassificação da interprete da I Bienal do Samba, produzida pela TV Record, em 1968. Segundo Caetano Veloso, a cantora mostrou-se muito irritada com a tentativa da emissora, junto a uma elite intelectual, de “ideologizar” o samba. Aracy de Almeida teve sua trajetória musical inúmeras vezes confundida com a de Noel Rosa, e a tentativa da Bienal do Samba era, em sua opinião, a de “salvar” o samba, porém desconsiderando

²⁰ Bomgostismo é uma expressão utilizada por Caetano numa entrevista que cedeu aos pesquisadores Josemar Martins e Luis Sergio Ramos para a realização de um documentário. O material reúne fragmentos diversos de artistas, educadores, produtores e outros atores ligados ao campo da cultura. (Ver nota 29, logo abaixo)

²¹ VELOSO, Caetano. *Zii & Zie*. Wrasse Records, 2009. 1 CD

²² VELOSO, Caetano; MUTANTES. *Ao Vivo*. Philips, 1968. 1 LP

²³ Disponível em: <<http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/371>>. Acesso em 12 de Outubro de 2015

²⁴ A cantora carioca Aracy de Almeida (1914-1988) foi uma importante cantora da era do rádio no Brasil e ficou conhecida como uma das principais intérpretes da obra de Noel Rosa, fazendo grande sucesso entre as décadas de 1930 e 1960. Informações disponíveis em: <<http://www.dicionariompb.com.br/aracy-de-almeida/biografia>>. Acesso em 14 de novembro de 2015

novas abordagens sobre esse ritmo. Parece que sua irritação vem do não reconhecimento de sua potência criativa, sendo ela condenada a carregar um “peso morto”. Para Daniela Vieira dos Santos (2015, p. 68),

“A voz do morto” reavalia a tradição da música popular brasileira, especialmente a tradição do samba, propondo outro tipo de canção ao país. Na linha do tropicalismo, a canção realiza uma paródia ao consagrado samba de Zé Kéti, “A voz do morro” (1955). [...] Ao contrário da legitimidade dada ao samba de Zé Kéti, “A voz do morto” foi censurada, sendo uma canção bastante desconhecida no cancionário de Caetano Veloso. De todo modo, ela traz elementos importantes para a compreensão do vínculo de Caetano com a tradição da música popular brasileira.

A primeira gravação de “A voz do morto” está em um compacto de uma apresentação ao vivo junto com o grupo Os Mutantes (VELOSO, 1968). A execução é repleta de elementos que mesclam o samba com outros sons de influência internacional, como o rock – com suas guitarras distorcidas, baixo evidente e falas em inglês –, ou com outras músicas do próprio Caetano Veloso – como “Alegria, Alegria” — além de sons de risadas debochadas, seguindo o tom questionador proposto na música: “Eles querem salvar as glórias nacionais, coitados!” (VELOSO, 1968).

“A voz do morto”, quando regravada em DVD no ano de 2011²⁵, com as colagens do pagode baiano, associada à sua publicação em seu blog, colocam Caetano Veloso mais uma vez num lugar de questionador da tradição de pensadores, investidores, produtores e consumidores da música popular brasileira, dessa vez não mais a partir do samba, e sim do pagode baiano, ressignificando, dessa forma, sua canção. Para Daniela Vieira Santos, “em busca de novas maneiras de intervenção artística, as canções de Caetano, de certo modo, condensam aspectos da derrota política da esquerda pós-golpe civil-militar”²⁶. Num jogo com os tempos, “a voz do morto”, que por sua história já não era uma canção qualquer, exhibe, também, a atualidade das questões que envolvem os debates sobre o cult e o kitsch na produção musical brasileira.

Caetano Veloso, além de sua contribuição musical para a construção do que se pode chamar de música popular brasileira, tem, ao longo de sua carreira, se preocupado em pensar a música popular, inclusive empreendendo críticas aos pensadores mais associados à defesa da tradição na música popular, ligada a uma identidade nacional,

²⁵ VELOSO, Caetano. **Zii & Zie MTV Ao Vivo**. Universal Music, 2011. 1 DVD

²⁶ SANTOS, Daniela Vieira dos. A formalização da derrota: sobre “Eles” e “A voz do morto”, de Caetano Veloso. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, nº 61, 2015.

sendo, possivelmente, a principal referência nesse campo o pesquisador José Ramos Tinhorão²⁷.

Há tempos, Caetano Veloso se coloca num lugar de poder, como um sujeito que teatraliza sua aparição. Ele é o artista-pensador e vice-versa. Ele inverte e embaralhava constantemente essa díade, deixando um dos polos prevalecer sobre o outro, de acordo com seus interesses. Pauta-se em situações específicas, mas não previsíveis. Sem abdicar de seu lugar de artista, acendeu polêmicas, cavoucou espaço e erigiu sua imagem de voz a ser considerada, quando se trata de questões referentes à cultura brasileira.

Recentemente, ao ser convidado a dar sua opinião sobre produções do forró eletrônico, do funk carioca e do pagode baiano, no vídeo debate “o estado da arte da fuleragem”, de Josemar Martins e Luiz Sérgio Ramos, Caetano definiu si mesmo como um “fuleiro”. Em suas palavras:

Eu sou suspeito pra entrar em debate sobre fuleragem porque eu sou fuleiro. Eu sou tropicalista, entendeu? Eu sou o cara que faz poucos anos cantei “um tapinha não dói” no meio da minha versão nova de “Dom de iludir”, no show Noite do Norte, e o pessoal me vaiava por causa disso.²⁸

Mas ele não recua nem se assusta com o debate. Anos de ação nessa seara da polêmica sobre música e cultura deixam-lhe confortável diante de possíveis provocações. E, assim, ao ser indagado, no mesmo documentário, se “perguntar sobre isso [a estética da fuleragem] é uma espécie também de policiamento da música brasileira”, Caetano discorre sem rodeios:

Não, não. Eu acho que não. Eu acho que perguntar... não ofende, né? (risos). Eu acho que tem que perguntar sim. Eu acho bom perguntar sobre isso, sobre fuleragem, sobre o que quer que seja. E acho que deve ser posto em discussão o movimento de enfrentamento do

²⁷ José Ramos Tinhorão é um dos pioneiros a construir uma história da música popular brasileira, marcada por uma abordagem marxista — tida por muitos como — ortodoxa. Seguindo sua linha de crítico musical, atividade que já exercia como jornalista, seus livros de história tem um tom polêmico, em especial os primeiros, publicados na década de 1960, como por exemplo “Música popular: um tema em debate” (TINHORÃO, 1966): Para Baía (2010, p. 34), a composição do livro de Tinhorão fundamenta-se na reunião de “textos escritos no calor da hora, num momento em que estava em curso a modernização da música popular brasileira, contra as expectativas e propostas do autor”.

²⁸ VELOSO, Caetano. In: MARTINS, Josemar & RAMOS, Luis Sérgio (direção). **O Estado da Arte da Fuleração**: vídeo-debate. Curaçá, BA: INOVE- BNB, 2007. O vídeo está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UI4Kfv6BUIM>

“bomgostismo” (...) tem que haver conceituação das coisas. Eu não acho que tudo é igual. Eu não gosto de tudo não.²⁹

Caetano, como sempre, desliza, planta dúvidas, escapa às estereotípias simplificadoras. Foi esse pensador-artista que movimentou a noção de “linha evolutiva da música popular brasileira”; ideia que, não só orienta sua obra e a produção de muitos tropicalistas na década de 1960, como também influencia – ainda que, por vezes, não intencionalmente – no direcionamento das pesquisas sobre música popular no meio acadêmico, como, por exemplo, na produção historiográfica.

Baia (2010) chega mesmo a observar que os primeiros pesquisadores preocupados com a história da música brasileira no século XX não eram historiadores. Apenas no final da década de 1970 é que, lentamente, a música começa a ser, de forma sistemática, problema de investigação nas Universidades e outras instituições de pesquisa. Até então, essa história da música era feita por memorialistas, produtores, jornalistas, fãs, músicos e outros sujeitos que giravam em torno do universo musical.

De um modo geral, podemos pensar essas produções em duas direções: Em primeiro lugar, esses atores escreveram narrativas factuais ou biográficas, listando nomes, eventos, movimentos e canções que marcaram a história da música brasileira. Em segundo lugar, também produziram uma série de trabalho que buscavam problematizar temáticas como o nacionalismo musical e o folclore.

Nesses últimos trabalhos, a linha argumentativa, comumente, volta-se para a percepção e análise da história da música brasileira a partir de dicotomias valorativas como “erudito” e “popular”, “modernidade” e “tradição”, etc. José Ramos Tinhorão é descendente direto dessas produções, consolidando uma narrativa historiográfica para a música popular no Brasil, preocupada com questões sobre “autenticidade” e “tradição” a partir de uma leitura que tende para a ortodoxia marxista, marcada por um tom que soa em harmonia com um certo determinismo sócio-histórico.

Ao pensar sobre uma “linha evolutiva” para a música popular, Caetano Veloso propõe uma revisão dessa corrente preocupada com a tradição, ao perceber nesta um interesse cristalizador que busca moldar, em definitivo, sacralizadas expressões musicais, em especial o samba, tido como gênero mais representativo da nacionalidade

²⁹ Idem.

brasileira³⁰. “A proposição da linha evolutiva caminha no sentido da construção de uma certa linhagem oriunda do samba como sendo a *música popular brasileira*” (BAIA, 2010, p. 44). A música popular brasileira não se encerra no samba. Para Caetano Veloso, o samba é impulsionador do que viria a se tornar a MPB, não só um amplo gênero musical – para a indústria fonográfica –, como também uma “instituição sociocultural” como afirma Napolitano (2001).

A ideia de “linha evolutiva da MPB” tornou-se um marco para a reflexão sobre a produção musical brasileira, em especial aquela produzida durante e após a Bossa Nova. Um exemplo da força e das armadilhas dessa noção de linha evolutiva está na tese de Emília Saraiva Nery, em que a pesquisadora busca perceber os conflitos, volteios, desencaixes e dificuldades de inserção do músico Tom Zé no que seria essa linha evolutiva:

a arte de Tom Zé e de seus parceiros — nos explica Nery — é apresentada como um discurso conflituoso que reage e almeja a sua inserção numa “*linha evolutiva*” da MPB e numa herança musical tropicalista. (NERY, 2014, p. 11).

Não apenas Tom Zé estabelece uma relação destoante com o cânone da alinha evolutiva. A própria Emília Nery já havia desenvolvido, em sua dissertação de mestrado, pesquisa em torno da relação da obra do músico Raul Seixas com a dita “linha evolutiva” da música popular brasileira. No fim, o que desponta é a percepção dos limites e dos riscos dessa construção interpretativa acerca da história musical brasileira.

Como Nery (2014), Baia (2010), Araújo (2010) e outros apontam, pensar a música popular brasileira a partir de uma “linha evolutiva”, como propõe Caetano Veloso³¹, é apontar a história da música produzida no Brasil tem sido compreendida a partir da noção de uma continuidade musical: a música caminha sempre vinculada a uma tradição.

Dessa forma, movimentos como a Bossa Nova e o que ficou conhecida, posteriormente, como MPB se enquadram nessa linha evolutiva. Músicos como Raul Seixas (e o seu peculiar *rock'n'roll*), Tom Zé (e sua música experimental), Odair José (e

³⁰ Texto publicado na revista *Civilização Brasileira*, em 1966. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/en/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>>. Acesso em 12 de outubro de 2015.

³¹ Caetano Veloso sintetiza a ideia de “linha evolutiva” que já estava presente no discurso de muitos intelectuais e pensadores da música na época.

sua música que ficou pejorativamente conhecida como “cafona” ou “brega”), Jards Macalé (e suas sínteses complexas), são exemplos, dentre tantos outros, que não se enquadram nessa forma de pensar e produzir a música popular, pois não existe necessariamente uma correspondência com uma tradição musical nacional e quando esta existe é para ser questionada e subvertida.

Fosse como fosse, nas décadas de 1960-70, diante da efervescência do caldo cultural brasileiro, não parecia nada simples rotular as produções musicais como “dentro” ou “fora” da linha evolutiva. O Brega, a Jovem Guarda, o Tropicalismo, a Música Caipira, apenas para citar alguns exemplos de gêneros musicais e/ou movimentos cujos encaixes foram processos pautados em atritos incontornáveis, passaram por longos períodos de espera até verem-se reconhecidos e ressignificados. Caetano, acreditamos, muito dificilmente excluiria essas produções. A ideia de uma linha evolutiva serviria, antes, para denunciar, e não corroborar, a exclusão.

Não se encaixar na linha evolutiva da música popular brasileira pode significar, portanto, estar em desvantagem quando se pensa em uma escala valorativa das produções musicais. Numa intensa relação de forças, forja-se um repertório canônico, monumentalizam-se nomes e canções, e aquilo que é defendido pela ideia de “linha evolutiva da música popular brasileira” pode ser compreendido pelo que se tornou o gênero musical MPB, uma espécie de “guarda-chuva”, por abarcar produções de diversidade estética, temática e temporal, que caminham do tradicional ao moderno, do cult ao kitsch.

Essa relação tradição e modernidade é a questão central levantada por Paulo César de Araújo em seu livro “Eu não sou cachorro” (2010) que busca abordar o papel social da música “cafona” durante o período da ditadura militar no Brasil. Ao tratar das vertentes interpretativas da música popular brasileira, ele aponta para a permanência desse debate entre o tradicional e o moderno, que vem desde a década de 1920, a partir da necessidade da elite em buscar uma identidade nacional. Na década de 1950, o debate se tornou mais “radical” em torno da canção popular.

Segundo Araújo (2010) a questão “nacional popular” – para a vertente tradicional – e a “universal-popular” – para a vertente moderna – estão presentes no debate, mas ele nota que, após o momento de radicalismo, marcado principalmente pelas publicações de Tinhorão (1966) e de Augusto de Campos (1968), com algumas exceções de interpretações, principalmente advindas do próprio Tinhorão, essas correntes interpretativas da música brasileira não se excluem, sendo considerados

importantes para a construção da chamada “Música Popular Brasileira” os músicos e compositores que se enquadram em uma ou outra. Ou seja, uma boa forma de definir os modos interpretativos da música brasileira está na expressão “linha evolutiva da música popular brasileira” cunhada por Caetano Veloso, por abarcar, dentro dessa linha, os artistas das duas vertentes. Araújo (2010) ressalta, ainda, que esses músicos identificados na linha são hoje associados ao que se chama de MPB.

Ao procurar estabelecer um diálogo entre a produção da música “brega” ou “cafona” com o período da ditadura militar, Paulo César de Araújo (2010) chama atenção para uma série de documentos e sujeitos que tocam no som e na memória de uma grande parte da população brasileira, mas que, durante muito tempo, foram silenciados. Esse silêncio está, segundo o autor, ligado à hegemonia das vertentes interpretativas que funcionam como “enquadradores de memória da música popular” (ARAÚJO, 2010, p. 344). Por isso, ele considera importante a problematização dessa produção de crítica e história acerca da música popular no país: formulada por um público majoritariamente universitário, essas produções buscam responder a anseios específicos, como a discussão sobre o tradicional e o moderno.

É claro que esse debate que se desdobra em diversos outros pares dicotômicos — moderno X tradicional, cult X kitsch, alienado X engajado — não se reduz ao campo musical. Sandra de Cássia Peregrini (2001), por exemplo, estuda as disputas culturais em torno das “opções estéticas e convicções ideológicas” que pontuaram o cenário cultural dos anos 1960-70, centrando seu olhar sobre a produção de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha)³². A autora mostra que Vianinha, um autor identificado com um teatro combativo, ao aceitar integrar o núcleo da Globo, sofreu duras críticas de organizações de esquerda, particularmente do PCB, partido ao qual Vianinha era filiado. E não adiantou ele dizer que a televisão permitiria chegar a um público muito amplo ou que a comicidade (como a que marcou a redação de “A Grande Família”) seria uma forma de diálogo direto com o povo.

Situações semelhantes também ocorreram no cinema. Walter Khouri, por exemplo, também enfrentou duras críticas e até rejeição porque, para muitos, produziu um cinema hermético, uma arte blasé e distante das questões que, efetivamente,

³² Vianinha (1936-1974) foi dramaturgo, ator e compositor, conhecido por seu destaque em espaços artísticos de esquerda que faziam oposição ao regime militar, como o Teatro de Arena em São Paulo, o Centro Popular de Cultura da UNE e o Grupo Opinião. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/oduvaldo-vianna-filho/biografia>>. Acesso em 02 de dezembro de 2015.

interessavam ao cotidiano do povo. As diversas formas de acomodação das camadas em disputa expõem a complexidade do debate sobre a arte, a ideologia e o povo. Nos exemplos acima, vemos Vianinha ser criticado porque intenta usar a TV para dizer algo ao povo, enquanto Khouri é criticado porque não seu cinema engaja.

Voltando ao campo da música e ao trabalho de Paulo César de Araújo, sua pesquisa aponta que os músicos e compositores que não se encaixam nos rótulos das vertentes interpretativas acabam caindo no silêncio. A música “cafona” é um bom exemplo, pois desde a sua denominação – que “contém um juízo de valor impregnado de preconceitos” (ARAÚJO, 2010, p. 20) vem sendo desconsiderada como representação de uma realidade sociocultural brasileira. A música “cafona” tem sido, portanto, identificada como sinônimo de “atraso”, “subdesenvolvimento” ou ainda, de “pobreza”. Ainda quando alguns intérpretes e compositores buscam aproximar sua produção do samba, como no caso de Benito de Paula e Luiz Ayrão, recebem a taxaço de “sambão-jóia”, expressão da década de 1970 que buscava diminuir valorativamente o samba-bolero que criava uma “linha” entre o samba e o “brega”³³.

Em certo sentido — mantendo em atenção as singularidades e aos intervalos temporais que separam, por exemplo, os depoimentos de Caetano, citados acima, do seu famoso discurso/desabafo no Festival Internacional da Canção de 1968 (“mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?!?”³⁴) — é possível pensar que os pontos levantados por Araújo (2010) podem ser adaptados para a compreensão do pagode baiano dentro desse sistema interpretativo da música popular.

Desde a década de 1990, ainda no seu auge, portanto, o pagode era duramente criticado. As justificativas vinham numa cadeia contígua e quase interminável: baixa qualidade estética, temáticas baixas e apelativas, excessiva erotização, machismo, caráter eminentemente mercadológico e alienante, repetitivo, descompromisso ético, etc. Nesse quadro, as palavras de Caetano, em 2009, são um bálsamo para os que defendem, curtem e produzem o pagode, afinal, Caetano Veloso justifica porque considera o pagode uma coisa boa.

³³ “‘brega’ ou ‘cafona’ é toda aquela produção musical que o público de classe média não identifica à ‘tradição’ ou à ‘modernidade’” (ARAÚJO, 2010, p. 353).

³⁴ Em 1968, durante apresentação da música *É Proibido Proibir* no III Festival da Canção, Caetano Veloso enfrenta vaias em seu discurso direcionado para o público e para o júri criticando a estética da esquerna nacionalista, bem como a estruturação dos festivais de música do período. Ver: NAPOLITANO, Marcos; VILLACA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Revista brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 53-75, 1998.

Mas, será que o mundo do pagode precisa das palavras de Caetano para lhe defender? Se retornarmos à publicação de Caetano em seu blog, podemos notar que ele constrói, rápida e sinteticamente, uma linha evolutiva que coloca o grupo *É o Tchan* (um exemplo de produção musical moderna) como marco do pagode baiano e, ao mesmo tempo conecta esse pagode com a chula baiana (expressão cultural tradicional do Recôncavo Baiano que envolve música e dança numa espécie de samba de roda específico da região).

Ainda que Caetano Veloso insira o pagode baiano em uma linha evolutiva da música popular, essa não é a opinião da maioria de publicações e pesquisas sobre a música brasileira. As publicações acadêmicas preocupam-se com o samba, e os pagodes, dentre eles o pagode baiano, é quase que completamente silenciado, parecendo ser uma “desvirtuação” do samba “verdadeiro”, não merecendo menção. No caso de publicações na área de história não encontramos nenhuma que se preocupasse com o pagode baiano produzido na década de 1990³⁵.

Quando partimos para os livros de caráter memorialista, o pagode é citado mais vezes, porém majoritariamente de forma negativa. Um exemplo é o livro escrito por Nei Lopes “Sambeabá: o samba que não se apreende na escola”, publicado no ano de 2003. Lopes é sambista, escritor e pesquisador da diáspora africana. Em sua escrita ele se mostra preocupado com o “bom samba”, entendido como a matriz e principal corrente da música popular brasileira. Os pagodes produzidos na década de 1990 são

³⁵ Talvez possamos dizer que essa pouca produção sobre o pagode baiano esteja associada ao curto intervalo de tempo que separa a década de 1990 dos dias atuais. Mas, a despeito desse argumento, outros gêneros e temas que aproximam história, tempos recentes e música tem sido discutidos. Como evidência dessa realidade, citamos uma rápida lista colhida a partir de pesquisa virtual, feita na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia (IBCT), cruzando palavras-chaves como “história, música, Brasil, anos 1990-2000”. Contudo, não descartamos que uma pesquisa com mais acuidade possa retornar resultados positivos acerca da existência de trabalhos sobre a relação “pagode baiano- história-décadas de 1990-2000. Segue a lista que encontramos:

CALISSI, Luciana. **A música popular brasileira no livro didático de História (décadas de 1980 e 1990)**. Recife, UFPE- Programa de Pós-graduação em História (Dissertação de mestrado, ano de obtenção 2003).

SANTOS, Rodrigo Otávio dos. **Rock e quadrinhos nas páginas da revista Chiclete com banana (1985-1990)**. Curitiba, UFPR- (Dissertação de mestrado, ano de obtenção 2003).

EZEQUIEL, Erica Dal Poz. **Rapsódia brasileira: as citações musicais nos livros didáticos de história do Brasil (1970-1990)**. São Paulo: USP- (Dissertação de mestrado, ano de obtenção 2014).

RIBEIRO, Getúlio. **Do tédio ao caos, do caos à lama : os primeiros capítulos da cena musical Mangue, Recife - 1980-1991**. Uberlândia-MG: UFU (Dissertação de mestrado, ano de obtenção 2007).

FERREIRA, Clodomir Souza. **Impressões digitais da (in)dependência: os CDs (in)dependentes em Brasília (1990 a 2007)**. Brasília: UNB (Tese de doutorado, ano de obtenção 2009).

OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima - **Artífices da Manguetown: a constituição de um novo campo artístico no Recife (1991-1997)**. Recife: UFRPE (Dissertação de mestrado, ano de obtenção 2012)

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Música e política: percepções da vida social brasileira no rap**. Uberlândia-MG(DISS: UFU- (Dissertação de mestrado, ano de obtenção 2012).

considerados, na sua opinião, “diluidores do samba”, voltados para a indústria do entretenimento, um som desesperado, mastigado, próximo do *pop* internacional, um “neopagode”.

Assim, anotando como se tem realizado a produção bibliográfica sobre a música popular brasileira, nos aproximamos da linha interpretativa percorrida por Paulo César de Araújo (2010) que, ao se perguntar “por que a análise acadêmica importa para a música popular brasileira?”, cavouca espaços de questionamento sobre as verdades valorativas que separam as músicas e gêneros musicais a partir de noções de “superioridade” X “inferioridade”. Ao dar preferência para determinados artistas em detrimento de outros, acaba-se por forjar uma memória musical que silencia a experiência simbólica de grande parcela da população brasileira que, por exemplo, brincou, dançou, ouviu, assistiu e cantou o pagode em diversos espaços de socialização.

Nesse sentido, retomamos a tese de Silvano Baia (2010) em que ele, acompanhando os passos de Araújo (2010), mapeia a produção historiográfica da música popular brasileira: chega à conclusão de que a seleção das fontes segue uma tendência de um repertório canônico. O que é pesquisado, na maioria das vezes, se articula com a tradição que se organizou em torno da MPB, existe uma manutenção da “linha evolutiva”. Esse dado é revelador de uma forma de pensamento da elite intelectual, pois, como aponta Baia (2010), do ponto de vista da seleção do material, a questão estética não tem importância³⁶, afinal não é trabalho do historiador a classificação valorativa de determinadas obras ou artistas. O que deveria ser irrelevante ou nulo acaba se tornando uma tendência raras vezes criticada.

Retornando ao pagode baiano, essa questão valorativa torna-se evidente como uma forma de silenciamento, pois é importante observar que, diante do exposto, o *É o Tchan*, por exemplo, se insere nessa tradição da música popular pensada em linha evolutiva, porém parece ser entendido como um “desvirtuamento” de um dos mais importantes cânones da música: o samba. Talvez por se tratar de uma música produzida visando um mercado de massa, ou pelas temáticas que aborda, ou ainda pela performance apresentada, ou pelo público consumidor.

³⁶ A menos, claro, que o objeto ou os objetivos da pesquisa se relacionem diretamente com essas questões de campo estético. Obviamente, se, por exemplo, estamos diante de uma pesquisa histórica que deseja relacionar o consumo musical das elites à *finesse* burguesa é bem provável que dados mais confiáveis sobre esse tema/problema estejam vinculados aos hábitos de consumo das classes mais abastadas da sociedade.

Seja como for, os motivos que excluem o pagode baiano da historiografia não são os mesmos que silenciam Raul Seixas ou Tom Zé, como aponta Emília Nery (2014). Afinal, se o critério for meramente o estético, o explicaria a dificuldade para encaixar Tom Zé? Parecem, desse modo, se aproximar dos motivos que silenciam a música “cafona” de ser também compreendida e aceita como representação de um tempo.

No fim, o que percebemos até aqui é que, nessas disputas, o estético não se separa do ético. E, por isso, esses debates, no fundo, estão indissociavelmente relacionados ao cenário sócio-político e as relações de força que se digladiam no tempo buscando afirmar versões. A força desses discursos modeladores, ainda que possam ser resilientes e vazados pela ação da história, deseja que eles se cristalizem, que funcionem como as (únicas?) formas válidas de interpretação do passado.

2.2 A cultura de massa como objeto de investigação histórica: questões para a relação história e música no/do tempo presente

A década de 1990 foi um período profícuo para o que se pode chamar de música de massa no Brasil. Marcado pela popularização de meios de divulgação, como o CD e a televisão, o mercado fonográfico conquista públicos variados, ampliando a oferta de gêneros e subgêneros musicais, bem como a forma através da qual a música era transmitida e divulgada. Isso só é possível a partir de um processo de transformações socioculturais e tecnológicas que, na década de 1990, já estavam em pleno movimento de consolidação e/ou em expansão.

De acordo com Eduardo Vicente (2008) através de pesquisa sobre estatística de venda de discos com base nos dados recolhidos pela Nopem³⁷, a década de 1980 foi um período de exploração de novos mercados e públicos. Isso ocorre, por exemplo, com o incremento de vínculos criados entre a produção musical e o público jovem através de

³⁷ Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado. Instituto criado em 1965 com o objetivo de atender à indústria fonográfica: “Como se sabe, são escassos e pouco confiáveis os dados acerca da produção e venda de discos no Brasil. E a pesquisa do Nopem, embora apresente limitações, é, provavelmente, a única que abrange as décadas de 1960 a 1990 e que pode ser acessada por pesquisadores interessados” (VICENTE, 2008, p. 105).

várias vertentes, como o rock e a música infantil. Sobre essa última, podemos afirmar que a televisão exerceu forte influência.

De fato, como atestam muitos pesquisadores³⁸, o meio TV teve grande contribuição na construção de uma cena cultural no Brasil, e particularmente na interação com o público infantil. Sobretudo a partir dos anos 1970, programas como “Vila Sésamo³⁹” “Sítio do Picapau Amarelo⁴⁰” e mais fortemente na década de 1980 com apresentadoras de programas infantis que se tornaram ícones de uma geração, como Xuxa Meneghel, Angélica, Mara Maravilha, apenas para citar exemplos de maior projeção nacional.

Porém, essa visão de construção de cenário cultural pode ser ampliada para outros gêneros musicais, na medida em que a televisão apresenta novidades, testa e busca sua signagem específica e, ao mesmo tempo, exhibe artistas e grupos de sucesso, em articulação com produtores e gravadoras que trabalham na vendagem e divulgação de músicas.

Em 1987, o Compact Disc (CD) surge como mídia de divulgação musical no Brasil. Apesar do acesso restrito que uma nova forma de tecnologia comumente impõe nos primeiros anos de divulgação — culminando com preços altíssimos tanto para os aparelhos de toca cd (players) quanto para os próprios discos — na década de 1990, o novo suporte começa, lentamente, a se popularizar. A qualidade de reprodução do som, a possibilidade de arrumação aleatória da lista de música, a invenção dos aparelhos

³⁸ Apenas como exemplificação, excluídos os muitos trabalhos de memória e almanaques podemos citar: a) BUCCI, Eugênio (org.) *A TV aos 50 anos: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. b) DUARTE, Elizabeth Bastos & CASTRO, Maria Lília Dias de. (orgs). *Televisão: Entre o mercado e a academia* (vol. I e II). São Paulo: ed. Sulina, 2006. c) MATTERLART, Armand & MARTTERLART, Michele. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. São Paulo: Brasiliense, 1998. d) MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002. e) RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2004. f) SODRÉ, Muniz. *A máquina de Narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil*. São Paulo: 1994.

³⁹ O programa Vila Sésamo foi uma série de televisão inspirada no programa estadunidense *Sesame Street*. Os episódios foram transmitidos pela TV Cultura (1972-74) e Rede Globo (1972-77), emissoras que produziam a série. Vila Sésamo tinha como objetivo ser um programa televisivo de cunho educativo, abordando os temas a partir de músicas e personagens (pessoas e bonecos) de forma lúdica, leve e humorística, visando o público infantil. Ver: <memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infanto-juvenis/vila-sesamo.htm> Acesso: 02 de dezembro de 2015.

⁴⁰ O Sítio do Picapau Amarelo foi uma série televisiva baseada na obra infantil do escritor Monteiro Lobato. Foi inicialmente transmitida e produzida pela Rede Tupi (1952-62), seguida pela TV Cultura (1964), Bandeirantes (1967-69) e pela Rede Globo em duas versões (1977-86 e 2001-7). As versões da Rede Globo contaram com trilhas sonoras feitas por nomes consagrados da MPB, como Ivan Lins, Baby do Brasil, Gilberto Gil (que compôs e cantou a música de abertura do programa nas duas versões), Jards Macalé, Caetano Veloso, Chico Buarque, Dorival Caymmi, dentre outros. Ver: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/sitio-do-picapau-amarelo-1-versao/curiosidades.htm>. Acesso em 02 de dezembro de 2015.

“carrossel” que permitiam a reprodução de mais de um CD em sequência, são algumas das inovações técnicas que o CD traz à vida dos consumidores. Esse tom de novidade, aliado a um forte empenho da indústria fonográfica para que os consumidores aderissem à nova tecnologia de reprodução musical, colocam o CD em destaque e as vendas dos discos de vinil entram em declínio.

Assim, os CD *players* se tornam cada vez mais acessíveis e, enquanto mídia, é apresentado pela publicidade como mais prático, simples e fiel ao som que os antigos “bolachões”, além de ocuparem menos espaços. Seu aspecto portátil, inclusive, foi um dos elementos enfatizados para tentar manter aceso o hábito de “portar” as músicas fora do lar, do mesmo modo que se fazia nos anos 1980, com as fitas cassetes e os (desejados e coloridos) aparelhos *walkman*. sendo que o CD, repetamos, proporcionava maior qualidade na reprodução das músicas.

Também contribui para a expansão dos CD’s o fato das lojas especializadas em discos perderem, diante de uma nova dinâmica de consumo, espaço para outros pontos de vendas de discos, como supermercados, bancas de revistas, shows, igrejas. Isso sem falar, é claro, no incremento do mercado ilegal. Se é verdade que os antigos discos de vinil eram “pirateados” e transpostos para as fitas cassete, realizado quase sempre a partir dos caseiros aparelhos de “som 3 em 1”, não se deve esquecer que esse processo ocasionava uma perda na qualidade do som regravado a partir do disco original. Como no caso das cópias piratas de CD não se copia o som em si, mas um código digital, se a cópia estiver “ok” o som reproduzido será o mesmo do CD original.

Ocorre, enfim, uma transformação na maneira de acessar e consumir as músicas: o público ouvinte não estava mais dependente das sensíveis agulhas das vitrolas, nem da programação do rádio. Além disso, os CD *players*, pelos recursos tecnológicos que apresentavam, permitia novas formas de interação com o ouvinte. Diferentemente das vitrolas, por exemplo, era possível saltar ou repetir faixas, sem necessariamente danificar a mídia, além de ser mais facilmente manuseado por crianças, o que garantia a ampliação de consumidores⁴¹.

A década de 1990 vivenciou de forma mais sistematizada a segmentação do mercado fonográfico, que criava e transformava gêneros e subgêneros musicais de modo a gerar mais público e, por consequência, consumidores.

⁴¹ As músicas infantis já eram gravadas em LP, porém ressalta-se aqui a facilidade de manusear o CD que, para as crianças, começa a ser vendido também associado a outros produtos, como brinquedos e livros.

No início da década de 90 assistiu-se a uma crise [econômica] aguda, com o ano de 1990 registrando uma queda na produção de mais de 40% em comparação com 1989. No entanto, a indústria fonográfica foi favorecida pela conjuntura de relativa estabilidade dos primeiros anos do Plano Real e viveu, entre 1996 e 1999, os melhores momentos de sua história, alcançando a posição de sexto mercado mundial. (VICENTE, 2008, p. 106)

Percebe-se um vasto campo a ser explorado, pois é nesse período que surge um mercado forte para músicas gospel, pagode romântico, pagode baiano, música infantil, dentre outros, o que significa uma profusão de novos artistas e grupos ocupando esses novos espaços.

Ao tratar da música infantil, especificamente, Eduardo Vicente (2008) identifica, nos anos 1990, uma tendência em transformar as canções para o consumo de crianças. A produção musical infantil afasta-se do visual limpo e das letras inofensivas das apresentadoras de TV, que eram responsáveis pela maioria das músicas infantis do período. Há uma espécie de encurtamento da distância entre a música infantil e a música adulta. Sob a atmosfera (ou o pretexto) da alegria e da diversão, as fronteiras entre o mundo adulto e o infantil vão sendo misturadas. Não raro, jovens e adultos “curtiam” músicas infantis e colocavam CD’s da Xuxa em suas festas e encontros. Não é de todo estranho, portanto, que as crianças, envoltas na mesma atmosfera, comecem a ter acesso às músicas adultas⁴².

Nesse movimento, artistas como o grupo Mamonas Assassinas, Tiririca, ET e Rodolfo, com músicas politicamente incorretas, reproduções de estereótipos e preconceitos e com letras permeadas de expressões de duplo sentido,⁴³ associadas a uma

⁴² Apresentadora Xuxa parece um caso exemplar no qual os modos de comportamento do sujeito televisivo transita por várias dimensões psicossociais. Xuxa é mais que uma apresentadora de programas infantis. Ela vai da mulher sedutora e desejável à irmã mais velha e conselheira. Passa pela figura de mulher de sucesso e da fada loira. Pensando a relação entre televisão/educação e os códigos de endereçamento usados pelos programas televisivos por volta da década de 1990, sobre Xuxa e seu programa, assim escreveu a pesquisadora Rosa Bueno Fisher (2003, 79) “ela mesma [Xuxa], como figura individual, e todo o aparato de seus programas (...) não cessam de interpelar públicos de todas as idades, preferências sexuais, gêneros, classes sociais. Gostemos ou não dela — e da parafernália dos cenários, dançarinas e sons alucinantes, intimidades confessadas no divã da apresentadora, milagrosas transformações de gatas borralheiras em cinderelas por quinze minutos de fama —, há que referir a competência com que Xuxa se comunica com os *teenagers*, ‘baixinhos’, e respectivos, pais, mães e tias, competência que lhe permite *endereçar* seu *show* ora para uns, ora para outros, ou talvez sempre para todos.”

⁴³ Não significa dizer que outros artistas não se utilizavam do politicamente incorreto ou de expressões de duplo sentido. Trata-se aqui de artistas cujas produções se voltavam para o público infantil, pois faziam apresentações em programas específicos para esse público. Artistas anteriores como os apresentadores de programas de auditório Chacrinha e Silvio Santos, ou os grupos musicais como o Língua de Trapo, cujas carreiras televisivas se iniciaram durante a ditadura militar, já se utilizavam desses recursos, e seus

imagem sempre caricata (de si e dos outros) recorrem ao humor e ganham visibilidade no mundo midiático.

Nesse mesmo caldo cultural, grupos de pagode baiano, como o *É o Tchan*, ocupam parte desse espaço da música infantil. Ainda segundo Vicente (2008), as coreografias dos grupos têm grande apelo para as crianças. De fato, muito possivelmente sem perceber os valores da erotização dos movimentos das bailarinas do *É o Tchan*, aos olhos do público infantil, o que se percebe são duas moças (e um rapaz), dançando e sorrindo com alegria, com movimentos didaticamente apresentados. É uma estrutura de apresentação mimética, portanto, não muito diferente daquilo que as já citadas apresentadoras infantis estavam acostumadas a fazer em seus programas.

As coreografias são importantes, como afirma Marcos Napolitano (2002) porque a dança é uma função social primordial da música. A coreografia é um ponto de separação entre o conhecer e o fazer. Nesse sentido, ela gera uma distinção entre os sujeitos. Reconhecer uma dança não significa saber realiza-la. Os ídolos midiáticos, sobretudo após a inventividade dançante de Michael Jackson, se esforçam para criar uma assinatura corpórea. Executar a coreografia, conhecer os passos, ritmos e tempos de uma dança, significa estar em sintonia com uma dinâmica grupal, é parte, portanto, do processo que gera o sentimento de pertença. As coreografias, sem dúvida, contribuem para o grande sucesso do grupo *É o Tchan*.

Mas voltando à música do *É o Tchan*. Não se deve pensar que defendemos a problemática classificação do pagode baiano como música “infantil”, já que esses artistas e grupos ampliaram ao máximo seus públicos, questão que será abordada em tópico posterior. Aquilo que Rosa Maria Bueno afirmou sobre a apresentadora Xuxa Meneghel (ver nota 42 acima), acerca da sua capacidade de multiplicar a sua figura de sujeito, em certo sentido também se aplica ao *É o Tchan*.

O que nos preocupa, por enquanto, é levar em consideração que o esforço de compreensão histórica do vertiginoso salto da música de massa no Brasil, no final do século XX, deve ser empreendido com uma atenção redobrada aos fios que compõem a teia singular daquele tempo histórico. Entre esses fios, destacam-se: a) o cenário econômico-político, marcado pelo Plano Real, por novos hábitos de consumo e pelo clima pós-ditadura (que permitiu mais liberdade no campo da “moral e dos bons

programas também contemplavam crianças, mas pode-se dizer que eram para toda família, enquanto alguns desses artistas que surgem na década de 1990 focavam a parte mais significativa da sua atenção nas demandas do público infantil.

costumes); b) o incremento de um poderoso sistema comunicacional fortalecido de *mass media* – meios de comunicação de massa, tais como rádio, jornais, revistas e, um dos mais importantes, por dar conta de várias linguagens, a televisão – que, articulados, promovem produtos culturais consumidos, mediados e significados socialmente; e, c) novas tecnologias comunicacionais, materializadas em produtos como os CD's, graças a sua portabilidade, qualidade de reprodução e inovadoras estratégias de vendas e suas novas formas de interação entre o ouvinte e a música.

Luis Costa Lima (2000) explica, na introdução de coletânea de textos sobre cultura de massa que organiza, o que, para ele, constitui uma cultura de massa. Apesar de querer se afastar de “explicações históricas” simplistas que arrumam o passado numa linearidade sem surpresas, o autor utiliza a História para justificar que a cultura de massa não se fundamenta apenas como decorrência dos meios de comunicação de massa ou da burguesia e de uma cultura burguesa. Para ele, esses fatores em si não explicam o surgimento de uma cultura de massa porque essa cultura não está ve(n)dada às sociedades não capitalistas.

Costa Lima pode até nos ajudar a pensar as vicissitudes que permitem a emersão da cultura de massa. Porém, para o caso brasileiro abordado nesse estudo, em especial para a reflexão sobre o final do século XX, a identificação das condições de emersão ou ponto de nascimento da cultura de massa torna-se dispensável. Em certo sentido, isso seria retomar, por outro caminho, a noção de evolução, de processos contínuos, que sempre se aprofundam. Para nós, interessa, antes, entender que o Brasil experimenta a expansão da cultura de massa, não o seu surgimento, diferentemente, portanto, do que ocorrera em países europeus e nos Estados Unidos.⁴⁴

A chave para o entendimento da cultura de massa seria a existência de uma sociedade de consumo, entendida por Lima (2000) como o sistema social que media a tecnologia e, dessa forma, produz uma cultura massificada⁴⁵. Autores como Rodrigo

⁴⁴ Aqui nos interessa, como propõe Kellner (2001, p. 44) ao comentar a importância dos estudos inaugurais da Escola Frankfurt, para pensar a importância da indústria cultural “*na reprodução das sociedades contemporâneas, uma vez que as chamadas cultura e comunicações de massa ocupam posição central entre as atividades de lazer, são importantes agentes de socialização, mediadoras da realidade política e devem, por isso, ser vistas como importantes instituições da sociedade contemporâneas, com vários efeitos econômicos, políticos, culturais e sociais*”. Não estamos, portanto, advogando que esse campo conceitual seja incontestado ou capaz de dar conta da complexidade cultural que marca as arrumações societárias contemporâneas.

⁴⁵ “a sociedade de consumo englobaria características sociológicas para além do *commodity sign* [um tipo de consumo específico, consumo de signo], como consumo de massa e para as massas, alta taxa de consumo e de descarte de mercadorias *per capita*, presença da moda, sociedade de mercado, sentimento

Duarte (2010) identificam, já nos anos 1930, características de uma cultura massificada no Brasil. Porém, pode-se dizer que com o passar das décadas essas características se tornam mais explícitas, e a televisão tem um papel fundamental para o entendimento desse processo. Nos anos 1990, a televisão já havia se tornado um eletrodoméstico indispensável na vida cotidiana e nas casas dos brasileiros, chegando a estar presente, em maior quantidade, do que geladeiras e fogões nos lares, como apontam os dados coletados pelo IBGE⁴⁶.

Graças sobretudo à TV, amplia-se a capacidade de aparição do império dos simulacros modernos, através da incorporação de variadas formas de reprodução do mundo social (SODRÉ, 1990). O que quer dizer que, assim, o ouvir articula-se ao ver. A memorização deixa de ser apenas auditiva. Ela é visual e, então, a música se torna, também, um artefato de fruição imagética. Por esse caminho, vislumbram-se as “múltiplas possibilidades da linguagem audiovisual” (FISCHER, 2003, p. 14). Os sentidos do corpo se agitam em arranjos combinatórios mais intensos: ver/ouvir/dançar são ações cujas fronteiras exibem mais as contiguidades do que os limites.

A maneira como o grupo *É o Tchan* se adequa a essas tecnologias de comunicação é uma via de mão dupla. Se, por um lado, os meios de comunicação procuram o grupo de modo a conquistar a audiência; por outro lado, o grupo deseja e precisa dessa aparição para fortalecer sua presença no cotidiano cultural/massivo brasileiro. Esse jogo pode servir de exemplo de como os *mass media* são importantes para a afirmação do pagode baiano como gênero musical marcante na década de 1990.

Programas de rádio e de televisão, publicidades, jornais, revistas, CDs, brinquedos, roupas e produtos (que também comunicam, como indica a antes referida noção de “amontoamento e coleção”, de Jean Braudillard), passam mensagens e fazem referências ao grupo, são instrumentos de comunicação que se relacionam e se referenciam. Através desse aparato de comunicação em massa, o público tem condições de mediar as informações veiculadas, é a caracterização do que Lima (2000) considera “sociedade de consumo”. A partir do consumo desses produtos delineiam-se identidades e insinuam-se valores associados àquela cultura. De modo incontestado, a sociedade de

permanente de insaciabilidade e o consumidor como um de seus personagens sociais” (BARBOSA, 2004, p. 8)

⁴⁶Dados sobre a importância desses equipamentos nos lares brasileiros estão disponíveis em <<http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?no=1&op=1&vcodigo=PD247&t=domicilios-particulares-permanentes-posse-televisao>>. Acesso em 19 de junho de 2015

consumo está, nessa situação, completamente vinculada aos meios de comunicação de massa.

Foi no cenário de massificação da cultura que o Brasil vivia nos anos 1990 que se fermentou o *É o Tchan*. O grupo é uma dissidência do Gera Samba, que se origina de comunidades do subúrbio soteropolitano. A música produzida pelo Gera Samba tinha muita influência dos ritmos de matriz africana e do samba do recôncavo, expressões tradicionais de grande preponderância na música baiana. Com música de fácil memorização e ritmo contagiante, o grupo tinha grande apelo de público, desenvolvendo o costume de realizar ensaios abertos nos finais de semana, promovendo verdadeiras festas populares.

Em encontros como esses, o grupo entrou em contato com dançarinos como Carla Perez e Jacaré que, contam as narrativas oficiais em torno da história/memória do grupo, foram avistados pelos cantores no meio público. Lá de cima do palco, os líderes do grupo se interessaram pelo modo como os dois bailavam, em clima quase catártico, transbordando suas energias, em coreografada sintonia com o clima de alegria das músicas.

Carla e Jacaré acabaram sendo convidados para participar dos ensaios e depois passaram a integrar o grupo. Os dançarinos acabam por se transformar em uma grande referência para o público, carregando em seus corpos a marca Gera Samba e, posteriormente, a do *É o Tchan*. Com o passar dos anos, já nacionalmente reconhecidos, o *É o Tchan* não perde a oportunidade de envolver o público como participante direto do grupo, por exemplo, quando realiza, de forma vinculada a programas televisivos de auditório, concursos para a escolha das novas dançarinas do grupo. Nesses momentos, de coadjuvantes as dançarinas passam a protagonistas do grupo. Apresentam-se e são apresentadas como portadoras de ideais de realização para muitas outras garotas que sonham em também ser bailarinas do *É o Tchan* ou de outros grupos do mesmo espectro artístico-musical.

A construção desses momentos de interação com o público é uma forte marca do grupo, seja com relação às escolhas das dançarinas, seja ensinando – através de músicas e de apresentações – a coreografia das canções, ou ainda na venda de produtos como roupas e brinquedos infantis, que promovem a sensação de pertencimento, como, por exemplo, no comercial da bota para crianças, produzida pela marca de sapatos T.

Amato, cujo slogan é “Botinha da Carla, o Tchan aos seus pés”⁴⁷. A bota foi o calçado utilizado pelas dançarinas do grupo nos primeiros anos de sucesso nacional. Relacionada a um dos pontos referenciais da imagem das dançarinas (os pés), a botinha virou, portanto, objeto de consumo para quem queria acompanhar a tendência musical, que não era só música, mas também imagem.

A ideia de interatividade aprofunda o sentido de participação da vida do grupo. Ligar o telefone, votar e escolher a nova loira do Tchan, por exemplo, faz do público, em certa medida, parte criadora do espetáculo. Ultrapassando o lugar tradicional da plateia, os fãs experimentam um prazer novo que, mediado pelas tecnologias comunicacionais, permitem aos artistas e seus públicos sentirem-se perto uns dos outros, criam uma sensação de proximidade, sem necessariamente compartilhar a intimidade de espaços restritos, como os camarins.

É claro que sempre se poderá lançar dúvidas sobre a profundidade dessa interação público-artista, em modelos de programas como o Domingão do Faustão e os concursos para escolha das bailarinas do *É o Tchan*, por exemplo. Sempre alguém poderá indagar: será que essa interação ocorria mesmo? Será que tudo, no fundo, não era apenas um jogo com cartas marcadas e resultados predefinidos, mais um capítulo na longa história dos simulacros e pastiches que tantas vezes são identificados com a própria lógica da imagem televisiva? Não há como saber a resposta e, no fundo, ela não importa. Afinal, os telespectadores viviam intensamente as experiências de participantes do resultado final dos concursos e outros programas televisivos⁴⁸.

Se, por ventura, a interação não era, em si, verdadeira, o “efeito de verdade”, que tudo aquilo criava, sem dúvida, era. Criava-se toda uma atmosfera de expectativa e curiosidade, promovia-se a fidelização dos telespectadores ansiosos pelo resultado das seleções das novas dançarinas, mobilizavam-se torcidas, etc. Dentro da TV, enfim, exibia-se um cotidiano que, teoricamente estaria fora dela. O “dentro” e o “fora” eram dados a ver com suas distâncias encurtadas, como se as interações comunicacionais avançassem, fossem ainda mais perto da vida real.

⁴⁷ Botinha da Carla Perez. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zEmnPMg-MUc>>. Acesso em 25 de setembro de 2015.

⁴⁸ Alguns programas davam margem à participação ativa do público telespectador. Como exemplo podemos citar dois programas produzidos pela Rede Globo: “Você Decide” (1992-2000) e “Linha Direta” (1999-2007). O primeiro permitia ao público escolher entre dois finais de uma narrativa através de ligações telefônicas, inaugurando na emissora o modelo de teledramaturgia interativa. O segundo programa apresentava uma simulação de crime cujos autores estavam foragidos da justiça e, através de denúncias anônimas por meios disponibilizados pela emissora (telefone e internet) os espectadores podiam contribuir para a resolução de crimes e, quem sabe, colaborar para a prisão dos foragidos.

Como bem alerta Douglas Kellner (2006, p. 303-304), “obviamente, públicos diferentes assistem à televisão de diferentes maneiras”. Não se deve esquecer que “os programas populares de televisão e, de maneira mais geral, a propaganda, funcionam no sentido de oferecer modelos de identificação no mundo contemporâneo”. Pode-se, portanto, pensar que em muitas das aparições do *É o Tchan* a imagem e a narrativa nem sempre tem suas fronteiras identificáveis à distância. Dito de outro modo, em momentos como as seleções das novas bailarinas, por exemplo, o produto (con)funde-se com sua própria imagem publicitária.

Um dos fatores que caracterizam a mediação social explicada por Lima (2000) é o acesso das classes populares à democratização do consumo. A democratização do consumo, por sua vez, não é simétrica ao consumo das mercadorias em si. Dito de outro modo, consumo *ideias* quando, por exemplo, desejo um produto anunciado nas publicidades; mas isso não significa, necessariamente conseguir comprá-lo.

Ao relacionar os meios de comunicação/mercado com o grupo *É o Tchan*, algumas questões contextuais vêm à tona. É preciso lembrar que a chegada da televisão no Brasil no ano de 1950, como ocorre com a ascensão de qualquer nova tecnologia, não representou o acesso, de imediato, a esse eletrodoméstico. Como sabemos, apenas nos lares das famílias mais abastadas se assistia à televisão. Mesmo com a chegada da TV, o rádio continuou forte como principal meio de transmissão de informação e entretenimento durante muitos anos ainda.

Importa lembrar, no entanto, que desde o seu aparecimento, graças possivelmente à sua capacidade de re(a)apresentação do real, a televisão impôs-se como um objeto-símbolo que significava, a um só tempo, nosso desejo e nossa capacidade de interação mais profunda com o mundo. A TV surgiu no tempo no qual a reprodução da imagem-movimento já não causava tanto alucinação, como na, hoje poética, história da primeira aparição da imagem cinematográfica dos irmãos Lumière.

Mas é a TV um dos dispositivos de destaque no movimento que torna nosso ambiente visual supersaturado. A TV invade o lar, atravessa o espaço privado, mas articula-se diretamente com o público porque, nela, em fluxo, desfilam imagens que tornam nosso olhar cada vez mais hipertrofiado. Na TV as imagens são ininterruptas. A passagem entre os programas, os cortes entre os blocos, a separação por gêneros televisivos, a apresentação publicitária, nada disso interrompe o deslizar contínuo das

imagens. No fundo, a não que recorramos à noção de *frame*⁴⁹, inexistente intervalo entre as imagens televisivas.

A TV nos satura de imagens. Como apontam os já citados dados do IBGE, na década de 1990 a televisão já estava consolidada nos lares brasileiros como meio de comunicação em massa, em pé de igualdade quantitativa com o rádio. No entanto, o diferencial da televisão está, obviamente, na linguagem audiovisual, cujos produtos culturais estimulam não apenas a audição, mas a visão, e esses sentidos combinados envolvem o espectador de uma forma mais intensa do que o rádio. Clóvis Reis (2004), ao tratar dados sobre a publicidade no meio radiofônico, aponta para a perda de espaço do rádio frente à televisão, não só no que se refere aos investimentos publicitários, mas também à influência exercida e à audiência conquistada, que também são fatores que sugestionam o investimento publicitário.

Ainda segundo Clóvis Reis, a popularização das transmissões em Frequência Modulada (rádios FM) na década de 1970, embora tenha representado um bom negócio para os sistemas radiofônicos, não conseguiu, pelo menos em termos de investimento publicitário, bater o crescimento da televisão. De acordo com tabela apresentada por ele, a partir da década de 1960, o rádio perde exponencialmente o investimento publicitário, acompanhado por um rápido crescimento da televisão. Enquanto isso, jornais mantêm uma média estável de investimento. No caso das revistas, estas começam a perder contratos oriundos do setor publicitário apenas na década de 1980. Nas palavras do próprio Reis (2004, 11),

De 1950 (ano em que surgiu a televisão no Brasil) até 1990, a participação do rádio na distribuição dos recursos publicitários baixou 82%. A quota da publicidade exterior diminuiu 70% e dos jornais, 32%. Em contrapartida, a participação da televisão subiu 135%.⁵⁰

Esses indicadores traduzem a importância que a televisão tem para o setor publicitário como principal meio de divulgação de produtos e serviços; por

⁴⁹ No cinema, para cada unidade de imagem, temos um fotograma. Como sabemos, com a padronização da linguagem cinematográfica, temos 24 fotogramas (fotografias) para cada segundo de filme. O termo "*frame*" (quadro) seria, para produções em vídeo, o equivalente do fotograma cinematográfico. (ver: AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas- SP: ed. Papirus, 2001, pp. 136-137)

⁵⁰ A televisão teve em seus primeiros tempos uma relação intrínseca com a publicidade. Como a programação televisiva ainda estava se estruturando, era comum que os canais de TV vendessem a uma empresa ou companhia um tempo de direito de transmissão. Por exemplo, uma empresa de cosméticos e produtos de higiene poderia comprar 15 minutos de transmissão que, poderia utilizar como quisesse, como para fazer merchandising e um show de calouros, ou, ainda, um programa de auditório.

consequência, esses dados também apresentam uma percepção de que, para o mercado publicitário, o público estava mais disposto a comprar produtos e a receber a informação quando estas eram veiculadas pela televisão. Um aparelho televisivo que, nas décadas de 1950 a 1970 era um eletrodoméstico de poucos, apesar do apelo popular – por exemplo, quando vizinhos se reuniam para assistir telenovelas ou programas de auditório na casa de um anfitrião que possuía uma TV –, já é, na década de 1990, um item essencial em um lar brasileiro.⁵¹

Em resumo, nota-se que a televisão proporciona uma expansão no consumo⁵² de produtos quando trata do acesso à tecnologia, porém, cabe pontuar que essa “expansão” é relativa, principalmente quando se trata da história da televisão no Brasil. Em 1950, era inaugurada a primeira emissora de televisão brasileira, a TV Difusora, pelo grupo do empresário Assis Chateaubriand. Mas foi Roberto Marinho que deu início à televisão “tipo exportação”, com a TV Globo, fundada em 1965. É essa emissora que irá, durante décadas, manter seus níveis de audiência acima dos 50% nos horários considerados nobres. Nos dias atuais, a TV Globo ainda exerce grande influência na programação televisiva presente no cotidiano dos brasileiros e brasileiras. Os Marinho e sua TV, ocuparam o centro de poder no setor televisivo brasileiro e poucas emissoras de canais abertos, também essas comandadas por famílias ricas (ou por grupos religiosos), lhe fazem concorrência⁵³.

No contexto de intensa popularização da televisão no Brasil, mais pessoas podem acompanhar os programas transmitidos, porém com uma variedade restrita de

⁵¹ Esses dados acerca da expansão da televisão no Brasil, para serem melhor compreendidos, precisam ser cotejados com outras informações sobre as mudanças que o país vivia em sua face demográfica e social. Nesse sentido, é importante lembrar que somente a partir do censo populacional de 1970 o Brasil registrou uma população urbana maior que a Rural, então a expansão do uso da televisão ocorre pari passu com o crescimento (bastante concentrado) das metrópoles brasileiras. Para melhor entender as transformações populacionais do Brasil nas últimas décadas, ver: BRITO, Fausto. **O deslocamento da população brasileira para as metrópoles.** *Estud. av.* [online]. 2006, vol.20, n.57, pp. 221-236. ISSN 1806-9592.

⁵² O significado da palavra “Consumo” é aqui entendido no sentido comercial, como venda de produtos, mas sim no sentido econômico de utilização de algo que é produzido. Por isso pode-se dizer que se consome uma música, um programa televisivo, dentre outros produtos, ainda que o produto em si – não o suporte – seja imaterial.

⁵³ Por volta dos anos 2000, quando se comemoravam os 50 anos da televisão brasileira, muitos trabalhos de cunho memorialista e celebratório foram lançados. Alguns desses trabalhos foram escritos por personagens que atuaram no mundo televisivo, independentemente de estarem ou não diante das câmeras. Entre eles, podemos citar: a) BORGERTH, Luiz Eduardo. *Quem e como fizemos a TV Globo*. São Paulo: A Girafa, 2003. b) CARVALHO FILHO, Paulo Machado de. *Histórias... que a história não contou*. São Paulo: Companhia editora nacional, 2006. (Organizado por Carlos Coraúcci); c) LORÊDO, João. *Era uma vez... a televisão*. São Paulo: Alegro, 2000.; d) XAVIER, Ricardo (Rixa) & BRAUNE, Bia. *Almanaque da TV: histórias e curiosidades dessa máquina de fazer doido*. São Paulo: Ediouro, 2007.; e) SANTANA, Jorge José B. *A televisão pernambucana por quem a viu nascer*. Recife: ed. do autor, 2007.

canais, o que significa uma programação limitada. Essa limitação favoreceu o contato do *É o Tchan* com um público nacional, por exemplo, quando aos domingos programas de emissoras concorrentes exibiam apresentações e participações do grupo. Uma pessoa que ao ligar a TV no domingo e assistisse, por exemplo, ao *É o Tchan* numa entrevista gravada para o programa do Faustão, da TV Globo, corria o risco de, ao mudar de canal, encontrar o grupo se apresentando no programa do Gugu.

Só para ilustrar esses modos pastiches de agir de diferentes emissoras, como os programas citados acima tinha duração de horas, era mesmo possível que um artista de grande impacto fizesse duas aparições, uma em cada emissora, ao vivo, no mesmo dia. Como diria o Velho Guerreiro, Chacrinha, ao denunciar de forma irônica essa forma de agir no mundo da TV, “na televisão nada se cria, tudo se copia”.

Seja como for, por seu impacto, pode-se dizer que, para a produção cultural da música de massa, a televisão tem grande importância como meio de divulgação, mas outro fator também deve ser levado em consideração: o da construção de produtos culturais com uma estranha heterogeneidade. Desse modo, a música de massa produzida nos anos 1990 não é apenas auditiva, mas sim visual. A música obviamente não deixa de ser música e nada impede que seja apenas escutada, mas quando os fatores imagéticos entram em cena, a sensação é que a experiência auditiva se amplifica e se completa, e nesse caso a televisão tem um papel relevante, atuando nas formas de se ouvir a música.

A trajetória do *É o Tchan* é marcada pela televisão. Esse é o principal espaço de comunicação do grupo com o público, devido ao alcance nacional e à força comunicativa que o meio possui. É na TV que o grupo lança seus *hits* em programas para públicos variados⁵⁴, que divulga produtos como brinquedos⁵⁵, revistas com ensaios fotográficos das dançarinas⁵⁶, e outros produtos que, ao se associarem ao grupo, buscam

⁵⁴ Apresentando a música “Melô do Tchan” (1995), por exemplo, o grupo participou do Programa Livre (SBT), cujo público principal era de jovens e o programa era exibido após as 22h, por abordar em suas discussões temas polêmicos como sexo e drogas.

Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UGtZbYcKrdQ>>. Acesso em 05 de outubro de 2015. Com a mesma música o grupo se apresentou no programa Xuxa Park (Globo), cujo público alvo eram crianças, por isso o programa era exibido no turno da manhã. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XMOfbjF37fI>>. Acesso em 05 de outubro de 2015.

⁵⁵ Comercial das bonecas Susi em homenagem às dançarinas Scheila Mello e Sheila Carvalho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xi66_OwhZKs>. Acesso em 05 de outubro de 2015.

⁵⁶ Vídeo de matéria do programa Fantástico (Globo) exibe o making-of do primeiro ensaio fotográfico da dançarina Sheila Mello para a revista Playboy (Novembro de 1998). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uE0Hv5r5f54&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DuE0Hv5r5f54&has_verified=1>. Acesso em 05 de outubro de 2015. Vídeo de quadro do Programa Domingo Legal (SBT) exibe o making-of do primeiro ensaio fotográfico da dançarina Scheila

atingir o público que era embalado pelo som do pagode baiano⁵⁷. É também na televisão que novas dançarinas são escolhidas pelos espectadores mediante concurso⁵⁸, e é pela televisão que pessoas de todo o Brasil podiam aprender as coreografias copiando os passos ensinados pelas dançarinas, muitas repetindo os passos didaticamente descritos nas letras das canções.

Ouvir, ver, dançar, cantar, vestir, imitar, acompanhar, desejar-ser. Verbos que se repetem quando se trata dos produtos lançados pelo grupo e sobre como o público reagia a eles. São sentidos e ações que estão intimamente associados ao corpo. O corpo, aqui, não é apenas receptor da cultura de massa, mas também atua como produtor (ou reproduzidor) dessa cultura. O ouvido recebe a mensagem musical, o olho recebe a mensagem imagética, e o corpo comunica e dialoga repetindo e recriando coreografias e modos de vestir e de se comportar.

Logo abaixo, na imagem 1, temos um frame de vídeo de uma apresentação do *É o Tchan*. As dançarinas ensinam crianças a dançar a música “Boquinha da garrafa”⁵⁹, do grupo Cia. do Pagode, grupo baiano que começou fazendo sucesso junto com o *É o Tchan*, no ano de 1995, mas que não conseguiu manter-se no auge por muito tempo. A “boquinha da garrafa” fez sucesso juntamente com o “Melô do Tchan” naquele ano e era uma prática comum os grupos dançarem juntos, ou dançarem músicas uns dos outros, como é o caso desse vídeo, que mostra uma das primeiras participações do *É o Tchan* no programa de auditório de Sílvio Santos, na emissora SBT.

Carvalho para a revista Playboy (Fevereiro de 1998). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PpHsDtyAJb4>>. Acesso em em 05 de outubro de 2015.

⁵⁷ Propaganda do decodificador de imagem para televisão Revolution Elecon protagonizado pela dançarina Carla Perez (1997). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=niwZxWQKbi4>>. Acesso em 05 de outubro de 2015.

Propaganda da loja de tintas Politintas protagonizada pelas dançarinas Scheila Mello e Sheila Carvalho (2002). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LeWnNvYvQV6g>>. Acesso em 05 de outubro de 2015.

⁵⁸ Vídeo do concurso para a escolha da nova loira do Tchan no Programa Domingão do Faustão (Globo) no ano de 1998. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hWdPo6vm6CM>>. Acesso em 05 de outubro de 2015.

⁵⁹ CIA DO PAGODE. **Cia do Pagode**. São Paulo: Polygram, 1995. 1 CD



IMAGEM 1: O grupo Gera Samba ensina crianças a dançar a música "Boquinha da garrafa". GERA SAMBA. Programa **Silvio Santos**. São Paulo: SBT, 1994.

No frame, a dançarina Carla Perez ensina a coreografia a uma das crianças que estavam no palco para aprender com o grupo, enquanto os outros integrantes – Débora Brasil (dançarina), Beto Jamaica (cantor) e Jacaré (dançarino) – observam um pouco afastados (o outro cantor – e também produtor do grupo – Compadre Washington, também estava no palco, embora não apareça na imagem). Nesse momento do programa o apresentador Silvio Santos pedia para cada criança escolher qual componente do *É o Tchan* irá ensiná-las a dançar e, uma de cada vez, vão dançar no meio do palco, junto à garrafa. As crianças ficam admiradas com a desenvoltura das dançarinas ao realizar os passos coreografados, e, ao mesmo tempo, conseguem aprender a essência da dança rapidamente, bem como a letra da música. Todas usam tênis e shorts, como os dançarinos. As crianças da televisão acessam as crianças espectadoras que assistem ao programa em casa, e a música carregada de duplo sentido passa a fazer parte do universo infantil das crianças que crescem ouvindo e assistindo aqueles pagodes.

Cabe ressaltar que o *É o Tchan* não se apresenta com uma música gravada pelo grupo, mas sim com a música que estava fazendo sucesso naquele momento. Nesse período de início da carreira, fazer ver é existir. O importante era aparecer, ocupar o tempo e o espaço da TV, ainda que algumas vezes não fosse para apresentar um material produzido pelo grupo, mas simplesmente mostrar a imagem do grupo, com três

dançarinos e dois cantores, imagem que seria vendida, produzida e reproduzida ao longo dos anos 1990.

Rostos, corpos, primeiro plano, detalhes. O corpo é fundamental para a imagem televisiva. É um corpo que fala e que diz, mesmo que por vezes em silêncio, aquilo que as palavras não alcançam: “o corpo comunica porque está presente, é concreto, ocupa espaço, favorece o tátil, o visível” (WANDERLEY, 2010, p. 123). Essa prática de ensinar ao público a dança é característica do *É o Tchan*, quando o grupo participa dos programas de televisão, e que já está presente nas letras de músicas que, a exemplo da música “Pau que nasce torto” (1995), ensinam a botar a mão no joelho, dar uma “abaixadinha”, mexer gostoso balançando a bundinha. E, ainda, seguindo a mesma lógica de disposição no palco observada no exemplo anteriormente citado do programa Xuxa Hits, os cantores, muitas vezes, representam elementos musicais secundários, apesar de serem os encarregados de cantar as músicas.

Esses elementos em conjunto, roupas, sons, palavras, corpos, imagens compõem uma miscelânea de signos que só fazem sentido no acelerado mundo da cultura de massa. A ideia de cultura de massa utilizada para a reflexão neste trabalho é, portanto, uma ideia ampla, que busca perceber a música de massa, e a cultura produzida em torno dessa música, a partir da percepção da música popular associada aos meios de comunicação e a um circuito cultural. Essa ideia é tomada a partir das análises de Silvano Baia (2010) sobre a historiografia da música popular brasileira, para quem devemos fugir da tentação de pensar a produção cultural a partir de esquemas rígidos de valorização da cultura. Percebendo as especificidades da produção musical brasileira, parece bastante arriscada a filiação com qualquer corrente teórica que busque definir os pormenores do funcionamento da cultura de massa sem levar em consideração processos simbólicos, principalmente quando se trata da recepção e, ao mesmo tempo, que desvalorize, sem reflexões mais profundas, essas expressões culturais a partir de um sistema qualitativo elitizado.

A discussão sobre a relação história e música traz à tona as questões sociais envolvidas nos processos de produção musical, desde a composição até a chegada ao público. Isso significa levar em consideração fatores não necessariamente musicais que interferem nessa produção, como “a criação artística, a produção sonora, a circulação econômica, a recepção comercial e a crítica” (NAPOLITANO, 2002, p. 111). Por se tratar de um gênero musical de grande repercussão midiática, produzido e reproduzido exaustivamente através de diversos meios de comunicação e formas discursivas, a

pesquisa sobre o pagode baiano, nessa perspectiva, impõe algumas considerações sobre a ideia de cultura de massa. Silvano Baia (2010) comenta que a noção de cultura de massa, em especial as ideias desenvolvidas através do conceito de “indústria cultural”, vem sendo muito utilizada na historiografia sobre música, mas, como aponta o autor, pouco discutida ou explicada, ou seja, empregada como se houvesse uma forma única de entendimento e interpretação.

A cultura de massa tem sido objeto de investigações, formulações e discussões acadêmicas há quase um século, se levarmos em consideração, por exemplo, as obras de Adorno e Horkheimer, cujas produções datam desde a década de 1930 e que são basilares devido a formulação do conceito de “indústria cultural” (DUARTE, 2010). Esse conceito é, até os dias atuais, abordado por teóricos e estudiosos de diferentes áreas de conhecimento, com o objetivo de compreender a arte, ou a cultura de um modo mais amplo, em um período de aceleradas mudanças tecnológicas, sociais, políticas e econômicas.

Apesar de muito debatida, a ideia de cultura de massa é, muitas vezes, utilizada indiscriminadamente. Muitos utilizam sem definir exatamente o que entendem por cultura de massa, o que pode ser um problema, pois por se tratar de um conceito com uma longa história – e com a diversidade de acepções e nomenclaturas que isso acarreta – pode facilmente levar a confusões teórico-metodológicas.

Uma dessas confusões é, por exemplo, a utilização indiscriminada das ideias adornianas de “indústria cultural”. Como aponta Luis Costa Lima (2000), os primeiros teóricos que se ocuparam do estudo da cultura de massa traziam em suas análises uma alta carga valorativa, advinda de uma ideia tradicional de cultura e arte, marcadas por uma formação erudita. No caso de Adorno, especificamente, Silvano Baia comenta que seus estudos foram feitos “de uma perspectiva muito crítica, com uma evidente má vontade e desprezo pelo objeto” (BAIA, 2010, p. 157). A experiência pessoal e acadêmica, cercado por músicos líricos e ele mesmo estudante e pesquisador de música erudita, provavelmente, interveio bastante na forma como Adorno compreendeu as produções massivas.

Reconhece-se a importância dos escritos adornianos para o estudo da cultura de massa, suas contribuições continuam pertinentes e por isso mesmo são amplamente aceitas no ambiente de produção universitária, porém, deve-se perceber os limites de sua abordagem, principalmente quando se trata das especificidades pertinentes à realidade na qual está imersa a cultura brasileira.

Rodrigo Duarte (2010), ao escrever um livro introdutório sobre Indústria Cultural, explica quatro critérios principais para que o conceito se aplique, seriam eles: a manipulação retroativa, a domesticação do estilo, a despotencialização do trágico e o fetichismo das mercadorias culturais. O último capítulo de seu livro é dedicado a compreender esses aspectos da indústria cultural aplicados à realidade brasileira a partir da década de 1930, como forma de demonstrar os meandros da globalização no estudo da cultura. O autor utiliza diversos exemplos, tratando de cadeias televisivas, sistemas de rádio e produtoras de cinema, bem como, indo mais especificamente, de produtos televisivos, como as telenovelas e os telejornais.

Apesar de silenciar sobre a produção fonográfica, o exemplo das propostas de análise de Duarte, ao aplicar o conceito de “indústria cultural”, pode ser útil para a percepção de uma linha de pensamento que dificilmente pode ser seguida no caso de uma investigação que tem como problema as representações de gênero no pagode. Não caberia aqui explicar como se desenvolve o pensamento do autor, entretanto, a partir dele, juntamente com as contribuições de Baia (2010) e Lima (2000), alguns motivos surgem como explicação para que exista um distanciamento, ou uma utilização cuidadosa, do conceito de “indústria cultural”, ainda que se trate de uma análise sobre uma “cultura industrializada”.

Em certos aspectos, a trajetória da música popular brasileira no século XX se confunde com a industrialização da cultura, com o surgimento das gravadoras do Brasil, e o fortalecimento do sistema de transmissão das rádios. Tomando o samba como exemplo, ritmo que ocupa um lugar de fundação na comentada “linha evolutiva da música popular brasileira”, composto e cantado por uma população majoritariamente pobre e periférica, acaba por se converter em “ritmo nacional”. Sendo utilizado politicamente em muitos momentos da história brasileira, o samba foi erigido como um elemento identitário nacional, um ponto incontornável na fabricação de uma cartografia de identificação do brasileiro.

A possibilidade de gravação dos sambas representa uma mudança importante e contribui para a consolidação desse ritmo como marco da música nacional, pois se modificou a forma de registro musical: compositores e intérpretes que não dominavam a leitura de partituras agora tinham outro suporte musical, dessa vez de linguagem mais

acessível. Em certo sentido, portanto, a música popular brasileira⁶⁰ está, portanto, intimamente ligada à cultura de massa.

Porém, compactuo com a ideia de que isso não significa, como algumas proposições em torno da “indústria cultural” indicam, que essa música popular tem valor inferior às outras formas musicais, por serem “manipuladas” por uma indústria atuante numa sociedade unidimensional, que só está preocupada com “lucratividade” e “conformismo das pessoas” (DUARTE, 2010). É importante, acredito, problematizar essas simplificações pensando, por exemplo, como se pode argumentar em torno da tese da simples alienação e do conformismo, ou manutenção do *status quo*, quando o samba, música tradicionalmente de negros e pobres, passa a ressoar em diversas regiões do território nacional?⁶¹

No caso do pagode baiano, por exemplo, ainda que esse gênero musical esteja inserido na lógica industrial de produção cultural, analisá-lo a partir de uma visão conceitualmente simplificada, que apenas vê na cultura de massa a expressão da pobreza estética, silencia outras questões mais importantes para esse trabalho, tais como as representações de gênero, as questões raciais (a loirinha X a neguinha; a pretinha X a branquinha), as relações com o público, os usos e abusos midiáticos, as relações sociais de aproximação e distanciamento musical, dentre outras.

E, ainda mais, consideramos inapropriado pensar o pagode sob esse viés simplificador do que seja a indústria cultural, pois, concordando com Baia (2010), “não deixa de ser um paradoxo que ele [Adorno] tenha sido tomado como referencial teórico privilegiado mesmo por pesquisadores que eram também aficionados da música popular” (BAIA, 2010, p. 158). Por mais que exista um estranhamento por parte da academia com relação ao estudo de expressões da cultura de massa, principalmente quando essa se encontra fora do repertório canônico da música popular brasileira, cabem aos pesquisadores a desmistificação e desconstrução de preconceitos, pois essa manifestação cultural é parte importante na compreensão das relações sociais no Brasil dos últimos séculos.

⁶⁰ Quando tratando de música popular brasileira, este trabalho não se refere ao que ficou conhecido como um grande gênero musical denominado Música Popular Brasileira, amplamente conhecido como MPB, mas sim à música produzida nos espaços urbanos brasileiros e que se distancia da música erudita de matriz europeia. Com Silvano Baia entendemos “por música popular a música urbana, surgida a partir do final do século XIX, instrumental ou cantada, mediatizada, massiva e moderna” (BAIA, 2010, p. 8).

⁶¹ “De 1932 a 1937 foram criadas 63 estações de rádio praticamente em todos os estados do Brasil (cf. Martins, 1999: 58)” (DUARTE, 2010, p. 104).

Além disso, é importante pensar que o local de plotagem, de significação, dessas produções não é fixo. Dito de outro modo, o que é considerado massivo e alienante num tempo pode assumir novas formas de interpretação em outro. Basta ver o caso singular da música brega no Brasil. Há pouco anos, essa era uma produção estigmatizava, vista sob o viés do preconceito e da alienação. Hoje muito tem sido dito — dentro e fora do campo da historiografia da música — sobre o papel dessas produções no movimento de contestação da censura, durante os anos da Ditadura, por exemplo. Antes de pensar no gosto estético, portanto, como historiadora, penso que o importante seja refletir como uma dada produção cultural traduz, fustiga e problematiza o tempo e suas questões. É isso que interessa ao pensar o pagode baiano.

O que importa, portanto, é não se deixar enclausurar por armadilhas e estereotípias que se digladiam com as armas do “tudo ou nada”; quer dizer, ou pensam que a industrial cultural é um conceito capaz de dar conta de toda a complexidade de quaisquer realidades histórico-social ou pensam que é uma “ferramenta” inútil e plenamente ultrapassada. Pensar a cultura de massa se faz necessário para o estudo de um fenômeno musical massivo como o pagode nos anos 1990, pois as fontes encontradas no processo de pesquisa são referentes a uma mídia massiva (*mass media*) que produz e reproduz conteúdo em diversos meios e suportes: jornalísticos, televisivos, virtuais, fonográficos, dentre outros.

Como veremos em capítulo posterior, esses discursos musicais midiáticos se replicam e se auto-referenciam incessantemente em formatos variados nesses meios, caracterizando uma forma sistematizada de consumo de produtos e ideias. Um exemplo pesquisado foi a música “Bambolê”, um dos muitos sucessos do grupo *É o Tchan*, que aparece posteriormente para consumo na forma de brinquedo para o público infantil e também em ensaio fotográfico da dançarina Scheila Carvalho para a revista *Playboy*, voltado para o público adulto⁶². O brinquedo infantil, quando aparece no ensaio da revista masculina, insinua, em elipses e metonímias, que o brinquedo, agora, é a própria moça, com suas caras e bocas a desafiar o olhar dos brincantes.

Para a pesquisa é levado em consideração o mercado de bens culturais em torno do pagode, mas apenas quando esse é relevante para as discussões sobre representações

⁶² O brinquedo, obviamente, é bem anterior à canção homônima e fizera muito sucesso no Brasil desde o final dos anos 1950. Nas décadas seguintes, o brinquedo viveria surtos sazonais de auge e esquecimento. O sucesso da música do *É Tchan*, aliado à força das imagens (publicitárias, inclusive) de que o brinquedo, além de divertido, fazia bem à saúde porque torneava a cintura contribuiu para que uma nova onda de sucesso viesse à tona.

das relações de gênero na música. Muito da crítica que se faz a conceitos em torno da cultura de massa, por exemplo, à indústria cultural adorniana, é o silêncio sobre a temática da recepção, sobre como os produtos da indústria cultural são ressignificados pelos sujeitos consumidores. É um tema complexo para a história, por se tratar a experiência de sujeitos e grupos na vivência cultural, difícil de ser reconstituída. A percepção do pagode como cultura de massa se torna essencial, pois a articulação com o público se dá através de um circuito cultural no qual os meios de comunicação em massa exercem grande influência, enquanto divulgadores e também produtores de bens de consumo.

O *mass media* tem como característica a multiplicidade de linguagens associada aos avanços tecnológicos e isso gera para a pesquisa histórica do tempo presente uma profusão de fontes, que se tornam disponíveis para os pesquisadores principalmente após a popularização da internet, nos anos 2000. Nesse mundo da “história depois do papel”, (NAPOLINATO, 2012) em que fotos, vídeos, revistas, entrevistas, sites e informações diversas de anos passados foram disponibilizados on-line e podem ser acessados a pouco ou nenhum custo⁶³, há um excesso de fontes que, a um só tempo, encanta e desafia aqueles que lidam com a história.

Esses documentos novos permitem e estimulam trocas e complementaridades entre si. Para o pagode baiano, em especial, e para outros gêneros musicais de massa do período, isso significa que eles não são mais um gênero musical isolado apenas ao fonograma, ou aos meios de divulgação musical tradicional, como os discos e apresentações musicais. Os gêneros musicais de massa dos anos 1990 se desdobram em gêneros musicais televisivos, ou imagéticos. Isso implica que mais um componente deve ser adicionado nas análises, o componente imagético. A música não se distancia das imagens, e o discurso musical se replica em outros média.

⁶³ As novas tecnologias comunicacionais, particularmente a internet, tem apresentado grandes desafios para o trabalho do historiador, no que concerne à relação história e fonte histórica. Ainda há questões não plenamente sedimentadas como àquelas que dizem respeito, por exemplo, à guarda e à manutenção dos registros históricos na rede mundial de computadores. Diferentemente do que ocorre com outros documentos históricos já consagrados, como filmes, livros e periódicos, por exemplo, que quase sempre são arquivados por cinematecas, bibliotecas e hemerotecas, respectivamente, os historiadores não tem certeza sobre como se dá (dará) a manutenção e o acesso ao universo de dados, textos e demais informações que circulam na internet. Essa relação história-fonte histórica (internet) tem sido o foco de atenção do historiador Dilton Maynard. Para discutir essa relação, ver: MAYNARD, D. C. S.; SILVA, Marcos. **O passado em bytes: notas sobre os usos da internet nos livros didáticos de História**. Revista História Hoje, v. 2, p. 307-311, 2013; OLIVEIRA, Pedro Carvalho; MAYNARD, D. C. S. **Cinema e Internet: fontes para o historiador do presente**. Caderno de Cultura do Estudante (UFS), v. 7, p. 194-203, 2010.; MAYNARD, D. C. S.; **Memórias do segundo dilúvio: uma introdução à história da internet**. Cadernos do Tempo Presente, v. 4, p. 1-2, 2011.

3.3 “É o novo som de Salvador”: o pagode baiano e o estudo de música, gênero e corpo

Retomando a publicação de Caetano Veloso em seu blog⁶⁴, parece não ser por acaso que o compositor, de início, faz referência ao grupo *É o Tchan* ao dizer que sempre achou que aquela coisa toda que estava acontecendo “ia dar em riquezas”. Teatralizando suas falas, citando uma série de outros grupos posteriores, colocando os grupos em streaming, Caetano vai construindo uma narrativa que desemboca no *É o Tchan*, que figurará num lugar de destaque quando se trata do pagode baiano, ponto referencial para os grupos que seguiram.

Seja como for, o “novo som de Salvador” ocupava um lugar de destaque no cenário músico-cultural brasileiro. E era preciso entendê-lo, lançá-lo diante do abismo do tempo, agregar-lhe um valor, não apenas estético ou cultural, mas histórico e social. Era preciso cavoucar sentidos, amalgamar enredos, construir narrativas, organizar memórias, escolher versões. Numa sentença era preciso tecer uma história.

E entre as muitas formas possíveis para uma compreensão do significado do “pagode”, sabemos que, inicialmente, a palavra era utilizada para designar uma espécie de festa, encontro que tinha um caráter mais íntimo baseado em círculos de amizades em que os sambistas, sobretudo os do Rio de Janeiro, iam apresentar suas composições e cantar sambas de partido alto, longe dos holofotes midiáticos que cada vez mais se interessavam pelos sambas-enredos do carnaval (o que não significa dizer que os músicos que tocavam no carnaval não tocavam nos pagodes). Ao mesmo tempo, esses encontros faziam com que os compositores ficassem mais próximos do público, tornando o pagode uma festa popular ligada muitas vezes ao cotidiano das comunidades em que esses músicos viviam (LIMA, 2002).

A história do pagode, portanto, não está desvinculada da história do samba. Na realidade em muitos momentos essas histórias se confundem e se complementam. De fato, o pagode acabou por se tornar uma maneira particular de composição e interpretação de sambas (VICENTE, 2008). Sambistas que fizeram parte dessas festas de pagode nos anos 1970-80 como Beth Carvalho, Martinho da Vila, João Nogueira e

⁶⁴ Ver tópico 1.1.

Leci Brandão, Almir Guineto, por exemplo, são muito importantes para a música brasileira. Não raro, suas canções fazem referências a esses encontros, a essas memórias que pontuam a emergência histórica do pagode como uma festa entre amigos, antes de um gênero musical. Foram eles, entre outros, que levaram para o grande público, através do incentivo da indústria fonográfica, os sambas executados nesses encontros de pagode da periferia do Rio de Janeiro.

O samba “O Quitandeiro” de Monarco e Paulo da Portela, lançado em LP pela primeira vez em 1974 e gravado por Beth Carvalho em 1999 é representativo da dinâmica do pagode enquanto uma festa da comunidade, um momento de encontro, quando as músicas eram apenas um dos elementos — embora dos mais destacados, ao lado das comilanças e beberagens — que justificava as reuniões. Pagode, mas do que a música em si, era o evento como um todo:

Quitandeiro, leva cheiro e tomate
Pra casa do Chocolate que hoje vai ter macarrão.
Prepara a barriga macacada
Que a bóia está enfezada e o pagode fica bom
[...]
Mas não se esqueça
De avisar a nêga Estela
Que o pessoal da Portela vai cantar partido alto
Vai ter pagode até o dia amanhecer
E os versos de improviso serão em homenagem a você
(MONARCO; PORTELA, 1974)

Marcado por uma informalidade, o pagode poderia acontecer em reuniões para “comer macarrão” em que os músicos cantam o cotidiano, como, por exemplo, uma homenagem ao quitandeiro, ou discorrem sobre eventos mezinhos e personagens que pontuam suas vidas corriqueiras.

É na década de 1980 que o pagode sai dos subúrbios e ganha as gravadoras, ficando conhecido na mídia como um gênero musical que, gradativamente, vai, aos olhos do grande público se distanciando e ganhando autonomia em relação ao samba. Apesar dos sujeitos e grupos não estarem organizados em torno de um ideário do pagode, a música produzida por eles seguia algumas balizas estéticas e musicais em comum – como a instrumentação e o andamento – que, associadas à denominação da mídia, caracterizam o pagode que surge nos anos 1980 como um movimento (PINTO, 2013).

Os compositores e intérpretes dos sambas começam, cada vez mais, a ganhar espaço na indústria fonográfica: Jorge Aragão, Zeca Pagodinho e o grupo Fundo de

Quintal são exemplo desse momento da música, que fazem sucesso nacionalmente na década de 1980. A partir desse reconhecimento, o pagode começa a ser tomado como um gênero musical específico⁶⁵, abrindo novas fissuras naquilo que, uma espécie de senso estético comum nacional canonizava como samba⁶⁶, que é tido como um ritmo tradicional, em oposição às inovações do pagode, que mantém instrumentos utilizados no samba como pandeiro e cavaquinho, mas se apropria de outros, como guitarra, contrabaixo e saxofone.

Muitas vezes, essas inovações no fazer samba são processuais e marcadas por conflitos e disputas internas. Já em 1975, por exemplo, Paulinho da Viola lançava a música “Argumento”, na qual pede a manutenção de algumas tradições no samba. Muito embora aceite e compreenda a força das novidades e a necessidade de mudanças, Paulinho não está disposto a esticar a corda das transformações ao ponto de tornar o samba/pagode algo tão distante da tradição que não seria mais possível reconhecê-lo. Na letra de seu “Argumento” ele assim traduz os embates sobre o moderno e o tradicional no samba:

tá legal, eu aceito o argumento/
mas não me altere o samba tanto assim/
olha que a rapaziada está sentindo a falta/
de um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim”
(Paulinho da VIOLA, 1975).

Quando demarcamos os anos dessas mudanças, nos referimos ao lançamento de álbuns pela indústria fonográfica, que pontuam as divisões em gêneros musicais, junto com a crítica, os músicos e o público, mas, obviamente, as disputas não se iniciam nem se encerram com o lançamento dos discos; antes, essas datas balizam e denunciam a existência dos debates (internos e externos) em torno dos modos de fabricação, consumo e significação do samba.

O pagode que ganha fama nacional na década de 1980 tem forte relação com o Rio de Janeiro e, mais especificamente, com o bloco Cacique de Ramos⁶⁷, sendo que a maioria dos músicos que se projetaram nacionalmente no período tem alguma ligação

⁶⁵ Como canta Leci Brandão em sua composição em homenagem ao grupo Fundo de Quintal (1985): “o que é isso meu amor venha me dizer, isso é fundo de quintal, é pagode pra valer”.

⁶⁶ Fissuras próprias do samba, que é uma criação musical multifacetada. As próprias divisões internas que marcam o estilo denunciam essas diferentes camadas e modos de fazer o samba. Existem, por exemplo, samba canção, samba enredo, samba partido-alto, samba de breque... o pagode também foi (e é), por vezes, rubricado como samba-pagode.

⁶⁷ Tradicional bloco de carnaval do Rio de Janeiro, fundado em 1961, no bairro de Ramos. O Cacique é um dos símbolos da cultura carnavalesca carioca.

com o bloco. Como o jogo entre a tradição e a modernidade opera com peças móveis em um tabuleiro instável, o que naquele tempo era considerado, sob certo olhar negativo, uma modernização do samba já está sendo, atualmente, revisitado. Em certo sentido, está se formando um campo de força que tomará para si a defesa do modo tradicional de fazer pagode. Dito de outro modo, o que era a modernidade do samba passa a buscar afirmar-se como a “tradicionalidade” do pagode.

No final da década de 1980 e início de 1990, esse primeiro movimento do pagode, marcadamente vindo do Rio de Janeiro, perde um pouco de espaço. Nessa relação de forças, abrem-se brechas para novos destaques do pagode. Assim, outra onda de modernização do samba/pagode se impõe. Marcada pela radicalização das estratégias de mercado, pela massificação da produção e do consumo. É nesse movimento, nessa nova onda, que inclusive ocorre junto ao movimento de consolidação da signagem televisiva pós-Ditadura, que o *É o Tchan* atuará.

Eduardo Vicente (2008) e Waldir de Amorim Pinto (2013) destacam que a década de 1990 tem uma importância singular para a história da indústria fonográfica brasileira. E há razões para isso. Para esses autores, do ponto de vista macro-econômico, o Plano Real cria o clima de um “novo milagre” que, se não se pautava no imaginário do crescimento, como o milagre dos anos 1970, disseminava a ideia de estabilidade e controle inflacionário, incentivando novos hábitos de consumo. Ao mesmo tempo, os aparelhos de CD players vão ficando mais acessíveis, marcando um novo ponto no ciclo social dos objetos⁶⁸. Do ponto de vista sócio-político, fim da censura, poucos anos antes, impõe um desafio à produção áudio visual: é preciso saber o que fazer com a liberdade que se tem. A década de 1990 é, enfim, um novo momento para o mercado das gravadoras que se operam em vários segmentos mais definidos (*axé-music*, pagode, sertanejo, música infantil, música religiosa, etc.):

Em termos de produção musical, verificou-se a valorização não só do regional – com ajuda da música sertaneja e da *axé-music* –, mas de toda uma

⁶⁸ Nas modernas sociedades capitalistas, mas do que em outras, os objetos, normalmente, são lançados como produtos da elite (veja um tablete, veja um celular!!! quem pode compra-los quando ainda são grandes novidades?) depois, eles vão ficando mais acessíveis... até se tornarem produtos de consumo massificado. coisa de gente comum. “Na nossa cotidianidade os objetos têm a sua própria história. Há neles uma espécie de ciclo social. Como entes escorregadios, eles resvalam no tecido social, atravessando as diferentes condições de existência dos indivíduos, trilhando um circuito que não raro acaba por contemplar diversos grupos sociais. Por ser o consumo um ato de distinção, os objetos percorrem esse circuito seguindo um sentido praticamente invariável, indo das elites aos menos abastados. Nas modernas sociedades capitalistas, com as novas práticas de consumo, portanto, o tempo será um elemento essencial no círculo da distinção. Cedo ou tarde, os objetos deverão chegar às variadas camadas sociais”. (SILVA, 2010, p. 44).

produção vinculada a identidades “locais”, compreendidas aqui não apenas em seu sentido geográfico, como também étnico, religioso, urbano e comportamental. (VICENTE, 2008, p. 106)

Em fins da década de 1980 e início da década de 1990, o pagode também é segmentado em subgêneros, como o pagode romântico e o pagode baiano, relacionando-se, por um lado, à demanda da indústria fonográfica, e, por outro, com o processo de massificação mercadológica do carnaval da Bahia. Aqui, o vínculo entre carnaval e indústria fonográfica deve ser compreendido como um movimento relacional: as demandas do carnaval influenciam a produção fonográfica, bem como a indústria fonográfica influencia o carnaval. Nesse caldo cultural, surgem as primeiras gravadoras em Salvador, que vão se concentrar inicialmente, nos artistas e grupos musicais que participam do circuito carnavalesco, e, ao mesmo tempo, outros lugares, como casas de shows e palcos de ensaios abertos se consolidam como centros de atração dos fãs e seguidores do pagode baiano.

O percurso musical de segmentação do samba em pagode ocorre de forma semelhante no Rio de Janeiro e na Bahia, ressalvadas as especificidades locais. “Originário do samba e dos batuques de matriz africana, o pagode, na Bahia, está diretamente relacionado à sociabilidade e aos espaços onde acontecem as rodas de samba, os batuques: bairros, praias e festas populares.” (NASCIMENTO, 2009, p. 40).

É claro que o momento e o tempo histórico — e, portanto, o ritmo e a duração nos quais as coisas acontecem — são outros. Enquanto o samba carioca se consolida num tempo mais longo, quando as possibilidades de gravação e reprodução das canções eram mais restritas e outros fatores, como os estigmas sobre negros e suas produções culturais estavam mais patentes, o pagode baiano, por sua vez, nasce e se consolida num momento de aceleração mais radical do mundo, marcado pela massificação e industrialização das produções culturais.

O desenvolvimento da indústria fonográfica na Bahia acontece quase que simultaneamente à standardização do carnaval, vinculada, numa esfera mais ampla, a uma política de turismo do Estado. As festas carnavalescas entram numa lógica de produção em série. As micaretas, festas de carnaval “fora de época” se espalham por várias cidades brasileiras, quase sempre, com a participação de grandes nomes do pagode baiano e do axé music, como as grandes atrações desses eventos.

Esse processo de crescimento vertiginoso do pagode baiano associado ao carnaval, se quisermos pensar seu começo, remonta aos anos 1970. Mas é sem dúvida

nos anos 1990 que uma intensidade inédita dele toma conta. O carnaval massifica a produção cultural local, como aponta Guerreiro:

uma produção local passa a se inserir em um fluxo de globalização do mercado musical que privilegia sobremaneira uma musicalidade ‘étnica’ na qual esta produção se encaixa como luva, na medida em que recria sonoridades africanas, mesclando-as com ritmos brasileiros e caribenhos. (GUERREIRO, 1997, p. 117)

O pagode baiano está dentro da lógica do carnaval, inserido na produção baiana rotulada pela mídia de *Axé Music*⁶⁹. A crítica baiana, como afirma Nascimento (2009), inclusive, enxerga isso como um rótulo homogeneizante da música produzida no Estado, pois, localmente, muitos defendem que não existe essa confusão entre axé e pagode, como para o resto do Brasil.

O pagode baiano pode ser caracterizado como sendo um gênero híbrido advindo do samba, que mistura a tradição do samba de roda do Recôncavo baiano – ritmo afro-brasileiro tocado e dançado em roda e com o canto coletivo “responsorial” muitas vezes associado à musicalidade africana, ao candomblé e aos lundus baianos, aos afazeres cotidianos, ao mundo do trabalho (SANDRONI, 2010; LEME, 2001) – com elementos de inovação tecnológica, incorporando música eletrônica, aspectos do funk em diálogo com outras expressões da tradição regional baiana, como a chula e samba de viola, típico da Bahia.

O pagode teve e tem grande apelo ao público consumidor, pela música de fácil memorização, pela alegria contagiante de seu ritmo, pelas danças coreografadas, pela dimensão coletivista que seu universo movimenta. Eduardo Vicente (2008), em pesquisa ancorada em dados coletados pelo o instituto Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado (NOPEM), identifica, sob o viés mercadológico, as mudanças no modo de se fazer o pagode nos anos 1990:

Esse novo pagode se diferenciava, sob diversos aspectos, daquele desenvolvido em épocas anteriores. Em primeiro lugar, mostrava seu intenso processo de desregionalização, com os grupos cariocas tornando-se minoria num cenário dominado pelos paulistas (como Negritude Júnior e Art Popular), baianos (*É o Tchan*, Companhia do Pagode, Terra Samba) e até mineiros (*Só Pra Contrariar*). [...] os grupos tendiam a explicitar com mais veemência suas identificações étnicas e locais. Além das óbvias referências de caráter étnico contidas nos nomes dos grupos, esses artistas tiveram várias iniciativas no sentido de apoiar ou reforçar suas ligações com as periferias de onde se originaram. (VICENTE, 2008, p. 115)

⁶⁹ “No atual cenário, os significados do termo *axé music*, além de acionar esse sentido reificado e naturalizado pelo seu uso repetido e indiscriminado, servem mais para rotular uma produção geográfica, ou seja, de artistas baianos, do que propriamente para nomear um gênero musical” (NASCIMENTO, 2009, p. 47).

Uma das razões que justificam a escolha do *É o Tchan* como o foco de nossa pesquisa reside no fato dele ter sido o primeiro grupo de pagode baiano a conseguir grande inserção na mídia nacional, foi o grupo, que se tornou um importante representante do pagode baiano, chegando inclusive a exercer forte influência nos grupos que o sucederam ou que foram criados surfando na onda de sucesso que o *É o Tchan* provocara.

Como dissemos, o grupo de pagode baiano surgiu em 1995, como uma dissidência do grupo Gera Samba. Composto por dois cantores, um dançarino e uma dupla de dançarinas e, mais alguns músicos, teve maior período de visibilidade nacional entre os anos 1995 e 2000 e ainda existe até os dias atuais resultado de várias renovações em seus componentes e formatos, como forma de se adequar às demandas de público e mercado fonográfico.

O grupo Gera Samba foi criado no início dos anos 1980. Em 1995, lançou o seu terceiro álbum, “*É o Tchan*”, numa parceria entre o estúdio WR e a gravadora *major*⁷⁰ Polygram, cuja música de maior sucesso foi “Pau que nasce torto/ Melô do Tchan”, que lançou o grupo nacionalmente. No final do mesmo ano, o grupo se fragmenta e dessa cisão surge o *É o Tchan*, bem como outros grupos que tiveram relevância nacional como, por exemplo, o grupo Terra Samba. O Gera Samba continuou suas atividades durante a década de 1990, apesar de não ter tanta visibilidade quanto o *É o Tchan*. O álbum “*É o Tchan*” recebeu da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) o certificado de disco duplo de platina pela venda de 500 mil cópias de CDs⁷¹.

Esse CD destaca a relação do grupo com o estúdio WR, do produtor Wesley Rangel, famoso estúdio de gravação por ter participação nas produções locais (bairros) de posterior sucesso nacional, como Luís Caldas, Chiclete com Banana, Margareth Menezes, Olodum e Daniela Mercury, referências da música baiana das décadas de 1980 e 1990. Mônica Leme (2003), em sua pesquisa sobre o cenário musical baiano nos anos 1990, realiza entrevista com Rangel acerca da trajetória do grupo *É o Tchan*, bem

⁷⁰ “A expressão *major* é utilizada para identificar todas as gravadoras transnacionais, grandes conglomerados internacionais que atuam em múltiplos setores e diversificam seus negócios, investindo em cultura e entretenimento.” (Texto disponível em: <<http://www.meiodesligado.com/2006/12/as-gravadoras-ainda-comandam-o-mercado.html>>. Acesso em 22 de outubro de 2015). “O acordo entre os estúdios regionais, seus artistas e produtores a as *majors* foi o caminho mais vantajoso para ambos os lados, já que o artista precisa da mídia e esta se sustenta através dos anunciantes e do ‘jabá’ da própria indústria fonográfica, capitaneada pelas grandes gravadoras transnacionais” (LEME, 2003, p. 74).

⁷¹ Dados disponíveis em: <http://abpd.org.br/certificados_interna.asp?sArtista=Gera%20Samba>. Acesso em: 19 de maio de 2015.

como sobre o mercado musical baiano. Rangel comenta sobre a aproximação da música do *É o Tchan* com a tradição dos lundus do começo do século XX e diz que quando o grupo – ainda Gera Samba – começou a trabalhar em seu estúdio, ele interferiu no produto, “limpou” os ruídos dando uma forma mais vendável, de modo que, apesar de “*É o Tchan*” ser o terceiro disco do Gera Samba, Rangel, em sua entrevista, trata como se fosse o primeiro, pois foi o primeiro associado ao seu estúdio e que, por isso, ganhou um caráter mais comercial.⁷²

A tabela abaixo, construída a partir de informações contidas no site da Associação Brasileira de Produtores de Disco⁷³, apresenta as premiações recebidas pelo grupo ao longo da década de 1990 e permite uma visualização do impacto das vendas que o grupo alcançava com cada lançamento de novos discos.

Certificação dos discos do <i>É o Tchan</i> pela ABPD		
Disco	Ano	Certificado
<i>É o Tchan</i>	1995	500 mil discos – 2x Platina
Na Cabeça e Na Cintura	1996	2 milhões de discos – 2x Diamante
<i>É o Tchan</i> do Brasil	1997	2 milhões de discos – 2x Diamante
<i>É o Tchan</i> no Hawaí	1998	1 milhão de discos – Diamante
<i>É o Tchan</i> na Selva	1999	750 mil discos – 3x Platina
Tchan.com.br	2000	125 mil discos - Platina
Os 10 anos do <i>É o Tchan</i>	2005	50 mil discos - Platina

⁷² Para Nestor Canclini (2015), as novas condições de produção de arte no mundo contemporâneo contribuem para que figuras intermediárias entre o artista e o público, como o produtor, ganhem um destacado papel na criação musical, sobretudo quando tratamos de produções destinadas ao mercado. Nas palavras de Canclini, “no cinema, nos discos no rádio, na televisão e no vídeo, as relações entre artistas, intermediários e público implicam uma estética distante da que manteve as belas-artes: os artistas não conhecem o público, nem podem nem podem receber diretamente suas opiniões sobre as obras. Os empresários adquirem um papel mais decisivo que qualquer outro mediador esteticamente especializado (crítico, historiador da arte) e tomam decisões fundamentais sobre o que deve ou não deve ser produzido e transmitido; as posições desses intermediários privilegiados são adotadas dando maior peso ao benefício econômico e subordinando os valores estéticos ao que eles interpretam como tendências do mercado; (...) a ‘standardização’ dos formatos e as mudanças permitidas são feitas de acordo com a dinâmica mercantil do sistema, com o que é manipulável ou rentável para esse sistema e não por escolhas independentes dos artistas.”

⁷³ Dados disponíveis em: <www.abpd.org.br/home/certificados>. Acesso em 3 de junho de 2015

É notório que, ao longo dos anos 1990 o *É o Tchan* vai se tornando cada vez mais conhecido e, conseqüentemente, conquistando o mercado fonográfico, chegando a vender dois milhões de discos no auge do grupo. Outro dado que chama atenção é a mudança dos parâmetros de certificação dos CDs oferecidos pela ABPD entre os anos 1999 e 2000. O padrão de consumo dos CDs se modifica, principalmente devido a popularização da internet, por volta do ano 2000 – as pessoas compram cada vez menos CDs, embora possivelmente consumam ainda mais músicas – por isso, as exigências da ABPD são diminuídas: se no ano de 1995 era necessária a venda de 250 mil discos para conseguir a certificação do Disco de Platina, no ano 2000 a exigência cai pela metade e, em 2005, a exigência é diminuída novamente.

Ao produto musical acresceram-se os dançarinos, agregando um valor visual mais destacado ao grupo, além da busca do estreitamento da relação com o público: os primeiros dançarinos, nomeadamente Carla Perez e Jacaré (Edson Gomes Cardoso Santos), como dissemos, foram chamados da plateia para o palco, durante os “shows-ensaios” que o grupo realizava em casas de festa em Salvador. Débora Brasil era uma pessoa próxima ao grupo que, ao se unir aos outros dois bailarinos, compôs o trio de dançarinos que contribuía para dar identidade visual ao *É o Tchan*. As dançarinas posteriores, dentre elas Scheila Carvalho e Sheila Mello, também atuaram no sentido de buscar uma relação de proximidade com o público, sendo escolhidas através de concurso transmitido em rede nacional no programa Domingão do Faustão exibido aos domingos na TV Globo.

Os concursos ocorreram em 1997 e 1998: as finais eram exibidas no programa do Faustão, porém muitas eliminatórias aconteciam em Salvador onde jovens do Brasil inteiro precisavam estar. Algumas eliminatórias tinham como foco a dança, outras, a aparência, ou ainda a postura em entrevistas, como explica Scheila Carvalho em ao comentar o processo de escolha das bailarinas⁷⁴. Ao ser questionada sobre quantas mulheres passaram no primeiro teste ela responde: “duas mil”. Devido à grande quantidade de inscritas, os testes caracterizavam-se por serem rápidos, duravam em média 30 segundos.

⁷⁴ Entrevista de Scheila Carvalho à Marília Gabriela no programa De Frente com Gabi, exibido pela rede de televisão SBT no dia 13 de abril de 2014. Informações sobre o programa disponível em: <<http://www.sbt.com.br/defrentecomgabi/noticias/14124/Eu-nao-chamo-de-traicao-chamo-de-fraqueza-diz-Scheila-Carvalho-para-Gabi.html#.VbbAkflViko>>. Acesso em 27 de julho de 2015. Vídeo com a entrevista completa disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WNkqMs0ZteY>>. Acesso em 27 de julho de 2015.

Wesley Rangel, em entrevista concedida à pesquisadora Mônica Leme (2003), comenta que sugeriu a mudança do nome do grupo no período de dissensão. Rangel contribuiu com várias composições do *É o Tchan*, como “Dança da Cordinha” (*É O TCHAN*, 1996). Junto com os cantores Beto Jamaica e Compadre Washington, Rangel cria uma estrutura empresarial que produz o *É o Tchan* e outros grupos de pagode, como Companhia do Pagode e Gangue do Samba, a produtora Bicho da Cara Preta. Essa estrutura em torno do grupo demonstra um comprometimento com o mercado da música, o que se revela um bom negócio para além dos domínios musicais: a estética do pagode – marcada por aspectos dionisíacos, como a fruição da irreverência e do carnavalesco – é importante para o marketing do grupo, criando uma identidade baseada principalmente nas dançarinas, que com o corpo e a dança, através de diversos meios, passam as mensagens de alegria vinculadas ao *É o Tchan*.

A década de 1990, momento de maior sucesso do grupo *É o Tchan*, coincidiu com o início da popularização de computadores e (posteriormente) da internet e também do barateamento do CD como mídia de difusão musical. Porém, a televisão é o meio midiático mais importante para divulgação de grupos e artistas musicais, por ter se popularizado algumas décadas antes. O *É o Tchan* chamou atenção com seu repertório, coreografias e figurinos, mostrando-se um diferencial na forma de fazer pagode. Mas as dançarinas eram a atração principal, mais solicitadas pela mídia, eram o principal alvo de entrevistas televisivas e de reportagens de revistas. O grupo lançou, até o início dos anos 2000, cerca de 10 CDs, sendo dois deles voltados exclusivamente para o mercado internacional⁷⁵, e, entre 1996 e 2001, vendeu cerca de dez milhões de discos (LEME, 2003).

Além das canções e ritmos do recôncavo, o *É o Tchan* também traz influências do universo batuqueiro dos candomblés e dos sons dos ijexás⁷⁶ (inclusive alguns músicos do grupo têm ligações com as religiões de matriz africana), com influências do pop internacional. Uma das principais características, além dos já mencionados, aspecto dançante, reforçado por letras de músicas que convidam à participação e ensinam coreografias, é a dimensão estético-cênica do grupo. Suas roupas emitem sinais variados e multifacetados que são, a um só tempo, capazes de atrair olhares infantis e adultos, masculinos e femininos. No auge, o *É o Tchan* usa roupas que são fantasias, alegorias

⁷⁵ O sucesso do grupo ultrapassa os limites nacionais e o *É o Tchan* chega a ser um dos representantes da música brasileira no renomado Festival de Jazz de Montreux, no ano de 1997.

⁷⁶ Ritmo musical de origem africana, próprio dos batuques de tambor das religiões de matriz africana, como os toques do candomblé. O ijexá é conhecido como a música dos orixás.

representativas, e, inclusive, produzem “sambas temáticos”. Temas esses “que permitiram o desdobramento de uma linguagem cênica bastante carnavalesca” (LEME, 2003, p. 135), como, por exemplo, na música “Arigatchan” (*É O TCHAN*, 1998), cuja temática é o Japão e as dançarinas, vestidas de gueixas, bailam com os outros componentes do grupo também vestidos com elementos pretensamente vinculados ao universo nipônicos: “Samurai quer ver bumbum mexer / Samurai quer sushi pra comer / Samurai quer amarrar o Tchan / Samurai quer tchan, tchan, tchan, tchan”.

Em “Que Tchan É Esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90” (2003), Mônica Leme, ao desenvolver sua pesquisa de mestrado na área de musicologia, busca compreender o sucesso musical do *É o Tchan* associando sua “fórmula” a um enraizamento na música popular tradicional brasileira. A busca por uma conexão com um passado musical procura entender onde as fórmulas de sucesso se sustentam, a partir da percepção, desenvolvida por Barbero (2001) de que o massivo, antes de ser simplesmente a explosão de expressões culturais sem história, passa por um longo processo de constituição até assumir as feições que conhecemos no contemporâneo. A percepção do massivo como um *vazio* de história, na verdade, parece simplificar os modos e códigos a partir dos quais indivíduos e sociedade atribuem sentido ao mundo. É nessa dimensão que Leme (2003) conecta o pagode baiano feito pelo *É o Tchan* nos anos 1990 com os lundus do século XVIII e XIX.

Sua argumentação é construída a partir da ideia de cultura de massa (apesar de utilizar – inclusive no título de seu trabalho – o conceito de “indústria cultural”, a autora não desenvolve ou explica suas bases adornianas) para compreender as matrizes culturais híbridas que constituem a música popular urbana brasileira ao longo dos séculos, bem como da música popular de massa no Brasil, com foco para os anos 80 e 90. É dessa maneira que ela identifica uma “vertente maliciosa” da música popular, definida por ela como

músicas que se enquadram em gêneros musicais afro-brasileiros e carnavalescos, em que os aspectos rítmicos possuem grande papel na forte integração de texto, música e dança; tais músicas utilizam letras de duplo sentido, geralmente humorísticas, cuja carga semântica pode se intensificar através do auxílio dos gestos sensuais da dança (requebrado, principalmente), induzidos pelas acentuações contramétricas, chamadas comumente de síncopes. (LEME, 2003, p. 29)

A partir dessa “vertente maliciosa”, Leme (2003) traça um breve inventário da música popular brasileira no qual o grupo *É o Tchan* figura como o representante, numa

escala que vai do mais antigo ao mais recente, uma espécie de linha evolutiva, dessa vez, no entanto, da malícia musical. É definida, assim, uma matriz comum que abarca a produção do *É o Tchan* e do lundu. Cria-se uma ponte que, quando cotejada com outros suportes documentais como entrevistas — a exemplo da do produtor musical do grupo *É o Tchan*, Wesley Rangel — é ratificada⁷⁷.

Essa matriz, como demonstra a autora, é estética e temática, porém com inovações referentes ao tempo de produção: o pagode inova ao inserir outros elementos para construir o discurso musical de suas canções. Cabe ressaltar que são dois gêneros musicais fortemente marcados pela questão social; ambos, o lundu e o pagode baiano, são gêneros musicais que – ao menos de início – se vinculam a bairros e comunidades periféricos, pessoas negras e pobres, para depois “cair no gosto nacional” e serem apropriadas de várias maneiras.

Leme (2003) apresenta o lundu como sendo “um dos primeiros gêneros de música popular “ ‘gerados e nascidos’ em solo brasileiro” (LEME, 2003, p. 78). Já no século XVII, o lundu era conhecido como uma dança de negros e mestiços, cuja principal característica eram os movimentos sensuais embalados ao som dos batuques.

Já o *lundu-cantado* foi se constituindo, a partir da segunda metade do século XVIII, como um meio para a expressão de modos de viver das camadas populares (negros e mestiços). Isso fica claro quando observamos suas letras, que utilizam uma linguagem mais popular. É claro que um gênero passa a sofrer apropriações, passando a refletir as “negociações” simbólicas de uma sociedade. Já no século XIX, o lundu foi um gênero de canção que tanto se prestou para a transgressão moral e dos costumes, para criticar o poder hegemônico, quanto para fazer uma ponte entre a nobreza, os profissionais liberais, comerciantes, militares e as “camadas subalternas” (escravos e mestiços pobres), numa época em que o tráfico negreiro já se tornava anacrônico. (LEME, 2003, p. 63)

As letras das músicas dos lundus têm, em sua maioria, forte conotação sexual, marcadas pela sátira e pelo humor, pela linguagem coloquial, pelo uso de recursos como duplo sentido, crítica aos costumes, gírias e transgressões gramaticais. Os lundus tocados nos salões podiam ter contornos melódicos complexos, enquanto os mais populares apresentam formas melódicas simples. Quanto aos aspectos rítmicos, Leme (2003) aponta para o uso de compasso binário e de contrametricidade, que ajudam à

⁷⁷ Rangel explicita assim a relação de continuidade entre os lundus e o pagode baiano: “O Gera Samba tem essa vertente dos lundus do início do século, que trabalha com músicas tipo: “Setecentas galinhas”... [cantarolando]. Era a coisa da simplicidade do povo do Recôncavo”. Trecho da fala de Wesley Rangel em entrevista concedida à pesquisadora Mônica Leme em 13 de julho de 2001 (APUD. LEME, 2003, p. 134).

construção das estruturas responsoriais e dão o caráter sincopado⁷⁸ das músicas de influência dos batuques africanos.

O trabalho de Mônica Leme (2003), que traz o pagode baiano como o objeto de estudo, é a primeira pesquisa acadêmica sobre a temática a ganhar repercussão e ser publicado em livro. Por se tratar de um trabalho na área de musicologia, algumas questões levantadas pela autora ficam em aberto, o que é natural de qualquer pesquisa, dada a impossibilidade de abarcar todos os aspectos de análise de um objeto, por mais que a investigação se proponha interdisciplinar. Em todo caso, como se depreende do exposto até aqui, o trabalho de Leme tem um lugar de destaque (inclusive na construção dessa nossa escrita) haja vista que é o primeiro a transformar o *É o Tchan* em tema e objeto de pesquisa.

Um ponto que merece destaque é que o *É o Tchan*, ou ainda o pagode baiano, não são os únicos a compor o que a autora chama de vertente maliciosa, no período em questão, no Brasil. Outros gêneros musicais e outros grupos que produziam música de massa conviveram nos mesmos espaços midiáticos do *É o Tchan* e, inclusive, influenciaram a produção do grupo.

Uma banda que fez expressivo sucesso na década de 1990 foi a Mamonas Assassinas, do Estado de São Paulo. Grupo musical que misturava, através da sátira e da paródia, sua música com outros gêneros musicais (MPB, brega, rock, inclusive o pagode romântico) e que apresentava composições carregadas de picardia, cuja produção atravessada por letras com duplo sentido era recorrente. Como sabemos, o grupo terminou de forma trágica e inesperada num acidente de avião que matou todos os componentes. Os Mamonas deixaram como produto apenas um CD, porém até os dias atuais, vinte anos após o fim da banda, as emissoras de televisão reviram memórias trágicas e cômicas; relembram os sucessos do grupo (e também o acidente) que impressionou todo o Brasil, no ano de 1996.

Outro gênero musical que pode se associar à ideia de “vertente maliciosa”, talvez de forma mais adequada à definição oferecida por Leme (2003), é o funk carioca. Esse funk teve seu ponto alto nos anos 2000, porém os primeiros grupos já iniciavam suas carreiras de sucesso nos anos 1980-90. O batuque das percussões dá lugar aos sintetizadores, mas a influência da música “afro-brasileira” pode ser facilmente

⁷⁸ A síncope, em seu sentido musical, é o deslocamento da acentuação rítmica no tempo da música, dando uma sensação de um som “quebrado”, que pode ser identificada no samba, no coco de roda, dentre outros ritmos que tem o batuque como característica.

identificada, por exemplo, nos compassos aligeirados, na marcação rítmica que dialoga com samba. Ou ainda na estruturação das rimas, com letras que tratam do cotidiano, e podem ser abertas, com volteios temáticos infinitos. As coreografias, obviamente, também fazem parte da expressão musical, com rebolados e movimentos sensuais e sexuais.

O funk é tão importante nesse contexto musical que, dentro da perspectiva de músicas temáticas e misturas rítmicas, o *É o Tchan* lança, em 2001, o CD “O Funk do Tchan”, que, embora não venda nem toque nas rádios tanto quanto os primeiros CDs do grupo porque o pagode baiano já estava em declínio midiático, não deixa de ser um testemunho de que o pagode baiano estava antenado com seu tempo, atento às coisas que estavam na moda, na ordem do dia.

Estudar o pagode baiano numa perspectiva histórica é também percebê-lo em diálogo com esses outros espectros musicais — que, além dos apresentados acima, claro, pode ainda recuar no tempo incluir a música brega/ cafona que tem em nomes como Odair José um dos seus grandes representantes — percebendo o momento cultural pelo qual o Brasil passava, pois o país vivia ainda sua fase de testagem do aparato midiático que buscava se comunicar, pós-censura, com públicos novos e amplos, que não fazem parte, necessariamente, dos consumidores do que seria a clássica “linha evolutiva da música popular brasileira” e que exercem influência direta na música que o *É o Tchan* produz. Pensar alguns dos sentidos que transbordam da musicalidade do *É o Tchan* é o que pretendemos nas páginas seguintes.

3. CAPÍTULO II – O som do erotismo: o corpo como marca musical, a música como marca corporal

3.1 *É o Tchan do Brasil: o som de um erotismo à brasileira*

Em certo sentido, ao pensar em uma “vertente maliciosa” na música popular brasileira, Leme (2003) abre espaço para a discussão de gênero, apesar de não explorá-la⁷⁹. Como aponta Clebemilton Nascimento (2009, p. 32), “a denominação ‘vertente maliciosa’ colocada por essa autora, no que se refere à temática das letras e seus aparatos discursivos, não explicita mecanismos ideológicos de dominação, bem como a complexidade dos processos de subjetivação envolvidos na constituição dos sujeitos históricos”.

O pagode e o lundu são gêneros musicais que “provocam o corpo”, como diz Leme (2003). Mas o que nos interessa aqui é pensar como se dá essa provocação, com quais lugares de sujeito ela opera? Que significados atribui e movimenta no processo de explicitação de suas ideias? Como constrói e dá visibilidade às imagens das mulheres envoltas no universo musical e dançante desses gêneros? Nem todas questões podem ser respondidas nesse nosso trabalho; mas, apresentá-las, acreditamos, é um modo de explicitar a validade da relação música/ gênero como ponto de partida de uma problematização histórica.

Essa característica provocativa, principalmente de apelo sexual e sensual, acontece quando pensada a partir das relações estabelecidas por sujeitos masculinos e femininos. Essa perspectiva relacional pode escapar quando abordada a partir da ideia de malícia, que inclusive não é definida pela autora. A malícia é uma insinuação, uma artimanha dos espertos, a capacidade de usar o corpo e mente para escapar e transgredir, confundir, trampolinar. A malícia, nesse sentido, é a negação da ingenuidade, da inocência, da incapacidade de ver as armadilhas do mundo.

No entanto, a acepção dicionarizada⁸⁰ da palavra tem dois significados principais: o primeiro remete ao “mal”, fazer o mal, pensar o mal, propensão ao mal. O segundo sentido tem uma direção que se aproxima da sedução, do picante, do sensual,

⁷⁹ A autora chega a falar sobre os “lundus só para homens”, que eram os que tinham em suas letras a presença do recurso do duplo sentido, mas não questiona o porquê dessa denominação, por exemplo.

⁸⁰ Verbetes “Malícia” (FERREIRA, 2010)

ou seja, de sugestões sexuais, de insinuações eróticas. Um “olhar malicioso”, por exemplo, é um gesto cujo objetivo e entendimento pode estar associado à instalação do desejo.

Sem códigos de endereçamento e significação mais claramente balizados, a palavra *malícia* pode disparar, quando esses sentidos expostos acima são pensados em conjunto, uma carga semântica que faz daquilo que remete à sexualidade algo negativo. A denominação “vertente maliciosa” pode, portanto, se tornar problemática quando não coloca em questão o peso valorativo da “malícia”, que em sua definição abre espaço às discussões sobre relações de poder e de gênero, deixando apenas em destaque, talvez, a beleza da malícia própria de um “jeitinho brasileiro”: o drible, a trampolinagem, a astúcia, a estratégia utilizada pelos mais fracos para ultrapassar as dificuldades (apesar da abordagem dada por Leme não sugerir tal interpretação da malícia).

São relativamente recentes os estudos sobre representações masculinas e femininas sob uma perspectiva de gênero, sendo a década de 1980 um marco na profusão de pesquisas que se ocupam dessas questões. As investigações sobre história e música também começam a se intensificar entre as décadas de 1980 e 1990, como aponta Baia (2010). Por isso não é de se estranhar que ainda existam poucas publicações e investigações que associem gênero às discussões sobre a relação história e música. Apesar de campos de pesquisa já consolidados, a tríade “gênero”, “música” e “história” formam um problema disperso, uma questão ainda não plenamente estabelecida nos estudos acadêmicos.

Dentre as obras existentes, destacam-se a da historiadora Maria Izilda Santos de Matos (1997, 2001), abordando temas ainda “novos” na pesquisa historiográfica, como a ideia de masculinidade. Matos, ao articular gênero e música, chama atenção para os discursos musicais como “elemento de aprendizagem cultural”, representações que circulam no cotidiano e que trazem à tona antagonismos presentes na sociedade, como a relação entre homens e mulheres; antagonismos estes que são reproduzidos, significados, assimilados ou rejeitados, num complexo processo que estabelece sintonias entre aquele que produz e aquele que consome a música.

Dentre as obras de Matos, duas merecem destaque por tratarem de música-história e música-gênero. Tratam-se de “*Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*” (1997) e de “*Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade*” (2001). Na primeira, a autora procura localizar a produção autoral de Dolores Duran no contexto da vivência boêmia no Rio de Janeiro e, dessa forma, a

partir da análise das letras de suas canções e de crônicas sobre o cotidiano, perceber as relações entre homens e mulheres, principalmente através da música entendida pela autora como um espaço de expressão da sensibilidade do domínio masculino⁸¹. Ao mesmo tempo em que oferece uma perspectiva biográfica, dando enfoque à Dolores Duran compositora, também se aproxima de uma produção temática percebendo a noite e a boemia como multifacetados espaços de sociabilidade marcados por questões de gênero. A figura de Dolores emerge como um sujeito desafiador e multifacetado, capaz de insinuar deslocamentos nas simplificações estereotipadas do ser mulher.

O segundo livro se mantém nas discussões sobre a boemia. Dessa feita, no entanto, articula essa experiência com o discurso médico que impõe normas sobre o alcoolismo, construindo, também, representações de gênero. A autora encontra nas músicas uma possibilidade de enfrentamento dos discursos médicos, que operam no limiar entre a conciliação e o antagonismo. Ao longo do trabalho, Matos vai tecendo suas teses afim de nos mostrar que as formas de definir características ideais de masculino e feminino estão permeadas por relações de poder que constituem e são constituídas pelas representações de gênero.

Matos se preocupa, nesses trabalhos, em apresentar pelo menos dois discursos diferentes sobre as temáticas discutidas. No primeiro, além do discurso musical, analisa crônicas de Antônio Maria sobre a noite carioca, são, portanto, percebidos para além da manifestação cultural: são representações de aspectos cotidianos. No segundo trabalho, ela confronta o discurso médico do início do século XX, com a obra musical de Lupicínio Rodrigues e Vicente Celestino: a partir de perspectivas contrastantes percebe não apenas rupturas e antagonismos, mas apropriações e conciliações com as normas impostas a homens e mulheres pelo movimento higienista que atua principalmente no cotidiano das pessoas pobres.

Apesar do cuidado em apresentar discursos variados, Baia (2010) identifica que a obra de Matos tem uma análise fortemente centrada nas letras das canções; são silenciados, portanto, os elementos sonoros, que são considerados, pelo autor, importantes para a compreensão da linguagem musical. As observações feitas por Baia acerca do trabalho de Matos são, também, válidas para muitos outros estudos sobre

⁸¹ “Talvez seja o fato de a mulher ter mais espaços em que ela fala de seus sentimentos (parentes, amigas, vizinhas, colegas de trabalho etc.) que faz com que a composição de música seja mais um domínio masculino” (MATOS, 1997, p. 9).

música e História. Esse destaque da letra sobre a música em si, no entanto, não se constitui num elemento desqualificador das análises empreendidas.

Mas, quem sabe, nos historiadores precisássemos ter o bom tom de esclarecer como se dá nossa relação com o binômio letra-música, alertando nossos leitores acerca dos passos dados em nossas pesquisas, a exemplo do que fez José Murilo de Carvalho, ao escrever sobre imagens musicais do Brasil⁸².

Voltando ao trabalho de Maria Izilda Matos, ao abordar experiências de mulheres ou de homens nesse meio da boemia, ela realiza uma análise relacional, entendendo que as experiências normatizadoras de gênero, sejam elas masculinas ou femininas, só funcionam quando articuladas entre si: o processo de identificação e de formação de identidades só faz sentido a partir da percepção do “outro”.

Ao tratarmos de uma crítica ao cânone, ou aos cânones, como faz Baia (2010) ao pensar num repertório sacralizado da música popular brasileira, devemos considerar que essa crítica também passa pela ausência de trabalhos sobre músicas que abordem a temática de gênero, pois, de acordo com o autor, essa questão não figura nos principais enfoques das pesquisas que focalizam a música como tema ou objeto. Além disso, são raros os trabalhos que tem como foco a composição ou interpretação femininas na música popular brasileira⁸³.

As instigantes articulações entre história, música e gênero feitas por Matos nos fizeram rememorar estudos fundantes para a compreensão da historicidade dos sujeitos que se apresentam nos papéis de masculino e feminino. Nesse sentido, julgamos válido retomar às análises, já clássicas, de Joan Scott para quem esses papéis só são possíveis graças às relações de força que, invadindo e ocupando a cotidianidade, se dão no cenário sócio-histórico.

Ao escrever sobre gênero compreendendo-o como uma categoria analítica para os estudos históricos, Joan Scott (1995) entende que a utilização desse termo enfatiza as

⁸² “Sinto-me na obrigação de alertar a todos que esse texto é obra de quem não é capaz de solfejar um *dó-ré-mi*. Se algum mérito houver em minhas palavras, admirá da alegre irresponsabilidade da ignorância. A primeira consequência da minha ignorância musical é a necessidade de colocar a ênfase da análise nas letras das canções, não em sua melodia. Farei raio X em preto-e-branco de aquarela colorida” (CARVALHO: 2004, 25). Em tempo: acreditamos que deva estar claro para os nossos leitores que, para nós, a música (entendida assim em sua dimensão indissociável entre ritmo e letra) do *É o Tchan* é apenas um dos elementos relacionados ao nosso objeto de estudo. As roupas, as coreografias, as publicidades, os produtos, etc, são pontos que nos interessam porque, em conjunto, eles nos ajudam a perceber os imbricamentos entre história-música-gênero no Brasil dos anos 1990.

⁸³ Alguns artigos publicados em anais de eventos podem ser encontrados com facilidade, porém a disponibilidade de resultados de pesquisas completos, como em formato de dissertação de mestrado ou tese de doutorado é mais escassa. Uma exceção é, por exemplo, a dissertação de mestrado de Ana Carolina Murgel (2005) que aborda a produção musical feminina na Vanguarda Paulista.

construções culturais que normatizam os papéis adequados para homens e mulheres. “Para os/as historiadores/as, a questão importante é: que representações simbólicas são invocadas, como e em quais contextos?” (SCOTT, 1995, p. 86). Dessa forma, deslegitima-se uma oposição binária que fixa os sentidos de homem e mulher, feminino e masculino.

A partir dessa perspectiva de análise, abre-se novos modos de observação das relações de poder que atuam sobre os significados de gênero. Nesse movimento, e as categorias “homem” e “mulher” são lançadas no mar do tempo; perdendo sua aparente naturalidade, revelam-se históricas, precisam, portanto, ser historicizadas. Assumindo posições antinaturais, elas apresentam-se “vazias, porque não têm nenhum significado último, transcendente. Transbordantes, porque mesmo quando parecem estar fixadas, ainda contêm dentro delas definições alternativas, negadas ou suprimidas” (SCOTT, 1995, p. 93).

Tomando como inspiração os trabalhos desenvolvidos por Matos (1997 e 2001), nos questionamos sobre o que (e como) o pagode baiano – e a cultura de massa em torno do pagode – podem nos ajudar no entendimento sobre experiências de gênero, no Brasil dos anos 1990? Para enfrentar tais temáticas, nos aproximamos de Teresa de Lauretis (1994) que dialoga com a ideia de gênero enquanto construção conflitiva, estruturada nos embates históricos, apresentada por Joan Scott (1995).

A concepção de Lauretis é formulada em uma equação com duas direções arrumadas de modo dialeticamente complementar: gênero é uma representação, e sua representação é o que o constrói (a arte e a cultura são o registro histórico dessa construção) de forma processual e em vários espaços. Além disso, a construção de gênero também ocorre com a desconstrução: gênero é o dito e o não dito.

Nesse sentido, nos propomos uma análise do pagode baiano a partir de seus variados produtos culturais, que se desdobra em mercadorias e símbolos e ordens diversas⁸⁴, buscando perceber as representações de gênero ali esboçadas. Ampliando e por vezes se distanciando da “vertente maliciosa” proposta por Leme (2003), vamos em direção de uma outra identificação — do que poderia ser uma vertente erótica ou pornográfica⁸⁵ — da música popular brasileira, da qual o *É o Tchan* é um dos principais

⁸⁴ Ver lógica do *amontoamento*, apresentada por Jean Baudrillard. (cf. página 20 acima).

⁸⁵ Para nós, o erótico e o pornográfico só fazem sentido quando associados à sedução. Antes de qualquer simplificação dicotômica, dessas que querem nos fazer crer que “A” é bom e “B” é ruim (que o erótico é positivo, enquanto o pornográfico é negativo), queremos pensar o papel que a sedução ocupa em nossa contemporaneidade. Para Baudrillard (1991, 18-29), “a sedução sempre é mais singular e sublime que o

representantes do final do século XX, por figurar num espaço de destaque midiático significativo, atingindo um público amplo e heterogêneo.

A heterogeneidade, inclusive, atravessa o próprio campo musical do *axé music*. Basta ver as palavras de Margareth Menezes⁸⁶, repercutidas, no dia 19 de maio de 2009, no portal de notícias na internet Bahia Notícias⁸⁷. No vídeo, a cantora baiana explicava seus motivos para não gostar do pagode baiano.

“Fui fazer um show aqui em Salvador onde tinha uma banda de pagode que tocava depois de mim. Eu cantei samba-reggae, cantei reggae, cantei MPB... E o povo não reagia. O povo só reagia à quebradeira, aquela coisa ridícula. Me desculpa, mas eu acho ridículo. Eu acho ridículo a exposição, a falta de postura. Eu acho ridículo quando você mobiliza uma comunidade para falar porcaria. [...] Sinceramente, rapaz, eu já fui adolescente, mas eu nunca gostei de porcaria, eu nunca emprestei a minha mente para estar consumindo merda, nunca mesmo, porque eu me dou valor! Eu me dou valor! [...] Quero cada vez mais que os artistas baianos tenham a consciência melhor do que eles representam para a comunidade, porque a gente fica só na coisa do carnaval... Eu acho o carnaval muito bacana, mas chega um certo momento que ele fica só na superficialidade das coisas [...]. A gente não pode achar que a Bahia, que o Brasil, precisem só de carnaval e futebol para transformar a realidade, isso aí é uma mentira. Uma mentira.”⁸⁸

sexo, e é a ela que atribuímos peso maior” (...) Sua lei [da sedução] é primeiro a de uma troca ritual ininterrupta, de um lance maior onde os jogos nunca são feitos, de quem seduz e de quem é seduzido, e em virtude disso, a linha divisória que definiriam a vitória de um e a derrota de outro é ilegível”. A sedução é, portanto, uma das dimensões marcantes do nosso tempo, ansioso por prazer. Se Freud tem razão, ao tratar do desejo como uma força estruturadora do existir, a sedução, seu flerte com a desordem, com a transgressão, com a violência, é elemento que traz à tona nossa submissão ao poder. A sedução, como conclui Baudrillard é também um poder. Por sua vez, a denominação — e a concomitante dominação — da sexualidade, nos ensina Michel Foucault (2015), foi um processo “difícil e custoso”. Dominar o sexo via linguagem, nomeá-lo, dar-lhe um lugar no mundo das palavras, parecia parte incontornável do processo de controle sobre os corpos. Parecia que “para dominá-lo [o sexo] no plano real, tivesse sido necessário, primeiro, reduzi-lo ao nível da linguagem”. Dito de outro modo, a emersão de discursos sobre a sexualidade exhibe o próprio poder que ela tem de vazar, de ultrapassar, as tentativas de aprisioná-la.

⁸⁶ Margareth Menezes é uma importante figura da cena musical brasileira, especialmente a baiana. Sua relação com a música passa pelo canto, composição, e produção. Além disso, ela é atriz e empresária. A sonoridade das músicas produzidas por Margareth Menezes recebem muita influência de ritmos africanos. Na realidade, ela é uma das responsáveis por inserir dentro do leque do *axé-music* a chamada “música afro-brasileira”, cantando temas sagrados do Candomblé, fazendo referência a nações africanas que foram escravizadas e trazidas para o Brasil.

⁸⁷ Disponível em: <<http://www.bahianoticias.com.br/holofote/noticia/9710-margareth-menezes-diz-que-pagode-baiano-e-coisa-ridicula.html>>. Acesso em 04 de dezembro de 2015.

⁸⁸ Fala da cantora Margareth Menezes disponível em vídeo filmado durante palestra sobre violência na Universidade Católica de Salvador em 12 de maio de 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ye1k6faobP0>>. Acesso em 04 de dezembro de 2015.

As palavras de Margareth Menezes são significativas para a compreensão da repercussão do pagode no meio musical. Em sua fala podemos perceber a força do pagode no cenário baiano⁸⁹ quando, por exemplo, a fala da cantora nos faz perceber que o público compareceu ao show não para assistir sua apresentação, mas sim para “reagir” ao pagode que seria tocado em seguida.

Essa reação a qual se refere Margareth Menezes é, principalmente, uma resposta corporal. Enquanto observava o público de cima do palco, provavelmente, a cantora notou certa apatia durante sua apresentação, situação que foi modificada com a apresentação do grupo de pagode. Essa reação corporal, obviamente, não é só o dançar; mas também outras manifestações que a música causa no corpo. O corpo vibra e expõe seu estado letárgico em revelações variadas. São gritos de excitação e felicidade, é o efusivo canto do público que acompanha a apresentação, o riso desmesurado.

Por que reagir ao pagode? O que causa essa fruição, essa mobilização? Chama atenção a forma como Margareth Menezes faz a associação entre o público e o pagode, ao falar da reação. Os possíveis efeitos que o pagode baiano gera no público são diversos e funcionam em conjunto. Não se trata aqui de compreender a recepção da música, mas de entender suas possibilidades de experimentação, a partir das relações (e reações) que a música pode estabelecer com o corpo e no corpo.

A relação música, corpo, prazer só pode ser compreendida se levarmos em conta a força sedutora que o dionisíaco exerce sobre nós. Do ponto de vista metodológico, no bojo de um trabalho de História, precisamos pensar mecanismos de abordagem capazes de nos esclarecer como a musicalidade movimenta os nossos desejos, como põe em ação nossa figura de sujeito.

Em *História & Música: história cultural da música popular* (2002), Marcos Napolitano propõe uma metodologia de análise musical que parte da compreensão da dupla natureza da canção: musical e poético-verbal. A natureza musical é constituída das informações musicais presentes na canção, como melodia, arranjo, andamento, elementos vocais, gênero musical, intertextualidade musical, efeitos. A natureza poético-verbal está voltada para a letra da canção, a partir da identificação de elementos como tema, “eu” poético e interlocutores, ocorrência de figuras e gêneros literários,

⁸⁹ Importante notar que no ano em que esta fala é gravada o pagode já havia perdido espaço nos meios de divulgação nacionais para outros gêneros musicais, impulsionados por uma potente indústria de bens culturais, nomeadamente o funk carioca e o sertanejo universitário. Cabe notar ainda que, apesar do pagode baiano não fazer tanto sucesso em nível nacional atualmente (pós- 2010), as “estrelas do pagode”, principalmente do *É o Tchan*, navegando em ondas *revivals*, continuam fazendo aparições na mídia, seja em programas de “fofocas” ou em apresentações diversas.

intertextualidade literária. Essas duas naturezas são parâmetros de análise que são separados servindo de recurso didático e de comunicação, mas Napolitano (2002) ressalta que eles se complementam e mais, fazem parte do mesmo conjunto, a canção. A totalidade “letra/música” gera efeitos sociais que podem ser entendidos quando confrontados com outros documentos: “ênfaze que a música esconde inúmeros níveis de realização social, tais como a criação artística, a produção sonora, a circulação econômica, a recepção comercial e a crítica. A história cultural da música é formada por todos esses níveis” (NAPOLITANO, 2002, p. 111).

Essa incursão metodológica é expandida no artigo *A história depois do papel* (NAPOLITANO, 2008), no qual o autor trata das fontes audiovisuais e musicais afirmando que a análise dessas fontes precisa ocorrer em duas frentes, numa articulação entre a natureza técnico-estética e a natureza representacional. Nesse caso, a novidade dessa proposta é a incorporação da ideia de representação, que não é abordada no livro do ano de 2002. A natureza técnico-estética das fontes engloba a totalidade letra/música descrita anteriormente, que nesse caso é adaptada para os vários tipos de fontes tratados pelo autor, como cinema, televisão, vídeo independente e música: é necessário entender os códigos internos de funcionamento específicos de cada uma dessas produções e depois articulá-las com o que buscam representar, “ou seja, seu ‘conteúdo’ narrativo propriamente dito” (NAPOLITANO, 2008, p. 237), eventos, personagens ou processos históricos representados.

Tendo em vista os caminhos de análise sugeridos por Napolitano, retornaremos à fala de Margareth Menezes numa tentativa de identificar possíveis efeitos (impressões, sensações) provocados pelo pagode baiano que podem ajudar na compreensão das “reações” referidas pela cantora. O corpo sente e tem, portanto, lugar primordial, produz, é produzido e, experimenta diversas reações.

A palavra “reação”, em seu sentido dicionarizado (FERREIRA, 2010) tem várias acepções que, no caso da reação do corpo comentada por Margareth Menezes, parecem fazer sentido: é uma resposta a uma ação por meio de outra ação, mas também é uma força que responde a outra e que, por isso, não se encerra, mas continua provocando reações. No caso, o pagode baiano é uma força, bem como suas reações, que produzem os mais variados efeitos. A reação do corpo, para Ronnie Cardoso (2011) é uma das principais características da pornografia, afinal, o efeito de excitação sexual – a efetiva perturbação corporal de quem recebe a mensagem pornográfica – é a finalidade em si da

pornografia, por isso muitas vezes questionada se seria arte ou não aquilo que é pornográfico.⁹⁰

A partir da fala de Margareth Menezes, podemos perceber uma preocupação com uma moral propedêutica, que ele deseja exemplificar com a sua própria trajetória: aquilo que é tocado pelo pagode não condiz com seus valores musicais e sociais e por isso Margareth se preocupa em afastar sua produção musical da do pagode, pois apesar de ocuparem os mesmos espaços de veiculação, como, por exemplo, o show citado pela cantora, o pagode, de acordo com a cantora, é uma música inferior. “Coisa ridícula”, “falta de postura”, “porcaria”, são algumas expressões utilizadas para fazer referência ao gênero musical.

Em 2009 o pagode baiano já não exercia tanta influência no cenário musical nacional, porém, a preocupação da cantora, que por diversas vezes movimentou sua figura de sujeito posicionando-a fora do círculo do pagode baiano, aparentemente passa pela associação que a mídia e o público podiam fazer. Afinal, realizar um show em um mesmo espaço que uma banda de pagode proporciona que algumas conexões sejam feitas, o que não é de se estranhar, já que a música baiana, principalmente a partir dos anos 1990, foi enquadrada na denominação *axé music* que, como sabemos, abarcava vários ritmos baianos.

A partir da presença corporal, inerente ao pagode baiano, e das questões que parecem remontar à *moral* ou ao *pudor*, trazidas nesse caso por Margareth Menezes, nos parece necessário buscar o entendimento da relação desse gênero musical com uma “vertente erótica” que, historicamente, ocupa um espaço de destaque na produção musical popular brasileira. Diante disso, talvez sejam necessários alguns apontamentos sobre erotismo para que essa “vertente erótica” faça sentido, entendida aqui como um campo de atuação e de mobilização social em torno da música, e seja capaz de nos ajudar a compreender algo sobre a realidade histórico-cultural brasileira dos anos 1990.

São relativamente poucas as obras historiográficas que se debruçam sobre a temática do erotismo no Brasil, apesar de esse já ser um tema consolidado na Europa, especialmente devido aos escritos seminiais de Georges Bataille, que remontam ao final dos anos 1950. Os estudos sobre erotismo no Brasil, além de serem esparsos, têm a

⁹⁰ Em sendo ou não arte, acreditamos que o valor da pornografia não está na sua plotagem definidora. Como nos ensina Baudrillard (1991,46), articulando sedução/produção, “o pornô é um limite paradoxal do sexual. Exacerbação realística, obsessão maníaca do real”. Nesse sentido, seria impossível “autonomizar o sexual”, entendê-lo como um dado isolado, separado das demais esferas existenciais. Dito de outro modo, como não se pode separar o sexual, como não se pode dissociar “o religioso, o político, o jurídico (...)”

discussão europeia como referência, sem pensar, com profundidade, em alguns casos, a especificidade da identidade brasileira, plasmando, em certo sentido, uma concepção de erotismo universalista, quase impermeável, diante do tempo e da cultura.

Eliane Robert Moraes (2003) aponta para a utilização indistinta, por parte dos historiadores, dos termos “erótico” e “pornográfico”, o que proporcionou, ao longo do tempo, uma confusão (e também uma hierarquização) dos termos. Segundo a autora, a distinção entre esses dois conceitos deve ser vista com desconfiança, sendo associada a um fenômeno de mercado, como aponta Paula Findlen (1999), mercado esse que pode remontar ao Renascimento — com seu modo novo de tratar o corpo — e se consolida e transmuta-se de acordo com o momento histórico. Para Moraes⁹¹, a distinção entre erotismo e pornografia apresenta uma hierarquia de discursos e, por vezes, de classe: é erótica a produção que faz parte de um repertório artístico *superior*, feito por e para as classes mais altas e que, ao mesmo tempo, mantém um segredo que aguça a imaginação; é pornográfica a produção inferior, popular, sem grande apelo artístico, explícita, obscena.

Assim como Moraes, Ronnie Cardoso questiona as divisões, abre e expõe fissuras nos modos de significação dicotômica e hierárquica entre o erotismo e pornografia. Para ele:

Toda tentativa de polarização da dicotomia, quer seja entre obsceno e erotismo, quer seja entre pornografia e erotismo, insiste no equívoco de colocar a arte no alto, como elevação do espírito pelo belo, desvinculada, portanto, de uma estética que tratasse da matéria “do baixo material e corporal” que seria da ordem do popular e não da arte. [...] Tanto é que, diante da dificuldade de estabelecer os limites entre eles [*obsceno, erótico, licencioso, pornográfico*], alguns pesquisadores, entre eles Lynn Hunt e Goulemot, têm optado por tratá-los como sinônimos, ainda que, em alguns momentos, ressaltem as distinções semânticas decorrentes das variações sociais, filosóficas ou morais de cada época. (CARDOSO, 2011, p. 91)

De fato, nos parece que essa questão entre a diferença dos termos expõe o embate no campo da arte-política que, ao mesmo tempo, se aproxima das produções do *É o Tchan*, constantemente confrontados sobre as contribuições que davam à música brasileira, como, por exemplo, na resenha escrita pelo maestro e crítico musical Arthur

⁹¹ O posicionamento de Eliane Robert Moraes diante dessas questões é desenvolvido em palestra intitulada “A pornografia” e disponível em: <<http://www.cpflcultura.com.br/2008/12/30/pornografia>>. Acesso em 17 de agosto de 2016.

Rosenblat Nestrovski⁹² sobre o disco “*É o Tchan do Brasil*” (1997): “O disco, a rigor, não pode nem ser resenhado. É imune a críticas. É um fato consumado. É abaixo da crítica. *É o Tchan*”⁹³. Além de basear sua crítica nos aspectos musicais formais — como afinação, acordes e ritmo — a utilização de recursos como o duplo sentido ou a exibição do corpo da dançarina, contam pontos negativos durante a formulação de sua crítica.

Faour (2008), ao trabalhar com obras da MPB buscando escrever sua história sexual, aponta para uma relação entre as formas de abordar as temáticas e os ritmos consumidos por determinadas classes sociais: as composições mais populares (que fazem sucesso nas camadas sociais mais baixas, apesar de dividirem espaço no rádio e na televisão com músicas mais bem vistas pela crítica) normalmente utilizam o erotismo de forma mais explícita, demonstrando os sentimentos ou relatando as relações sexuais de modo mais escancarado.

Uma reflexão interessante sobre o consumo de produtos culturais através dos *media* é a empreendida por Luciana Klanovicz (2013), ao procurar entender a censura ao erotismo no período da redemocratização do Brasil realizado nas revistas impressas brasileiras:

A vontade de saber sobre essas práticas consideradas desconhecidas pelo grande público seria o gancho de apelo para a audiência na conquista de um público ainda diversificado. Lembro ao leitor que a reduzida seara de canais disponibilizados gratuitamente levava a pensar na constituição de um público mais amplo que segmentado, já que estamos falando de um período anterior ao advento da TV a cabo, que fragmentou não apenas o público em matéria temática, mas também em termos de geração, entre outros (KLANOVICZ, 2013, p. 59).

Ainda que em seu artigo a autora se ocupe do período de 1985-1990, não coincidindo necessariamente com a periodização por nós estudada, não podemos deixar de levar em consideração o que diz acerca da pequena oferta de canais de televisão que reduzia as possibilidades do público e, ao mesmo tempo, os homogeneizava. De fato, de acordo com a linha do tempo disponibilizada no sitio eletrônico da Associação

⁹² É importante frisar o lugar social a partir do qual Nestrovski emite sua voz. Ele era o responsável não apenas pela crítica musical na Folha de São Paulo, mas também cabeça pensante por trás de publicações acerca da produção musical brasileira, editados pela PUBLIFOLHA, sendo ainda diretor artístico de uma das mais importantes orquestras do Brasil a OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Seu ciclo de relacionamentos musicais e pessoais tem em figuras como Tom Zé, Luis Tatit e José Miguel Wisnik, nomes próximos e constantes.

⁹³ NESTROVSKI, Arthur. Baianos do *É o Tchan* são imunes à crítica. Disponível em: <Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/9/26/ilustrada/20.html#_=_>. Acesso em 18 de agosto de 2016.

Brasileira de Televisão por Assinatura (ABTA)⁹⁴, apenas no ano de 1999 as TV's por assinatura entram efetivamente em operação no Brasil. Tendo em vista que esse serviço demorou alguns anos para conquistar o mercado consumidor, podemos presumir que a década de 1990 foi marcada pelo consumo de programas televisivos transmitidos pelas redes de TV abertas.

As críticas, como as empreendidas por Margareth Menezes e Arthur Nestrovski, apontam para a existência de uma produção musical erótica ou “maliciosa” no Brasil. Essa “vertente maliciosa” (LEME, 2003) da música popular brasileira, da qual o pagode baiano é um representante, e que está conectada e é (re)produzida em diálogo com as questões sociais e das relações de poder no país.

Consideramos que, a partir das críticas desenvolvidas por Nascimento (2009), a produção do *É o Tchan* pode ser inserida em uma “vertente erótica” da música popular brasileira, cujo erotismo revela uma preocupação com o lugar do corpo na música, produzida não apenas para seduzir, mas para que o corpo reaja, que se excite, no sentido mais amplo do termo, que se agite e faça reverberar os sons. Ao mesmo tempo, os debates em torno do erotismo ampliam problematizações em torno das construções de ideais corporais e também dos debates sobre gênero. A erotização da música não foge à pergunta sobre quem seduz quem.

Silveira e Rabinovich (2010) relacionam essa produção erótica a uma idealização que tem como foco principal a mulher brasileira. O corpo curvilíneo (violão) e suas formas harmoniosas, associam-se a uma história e a uma geografia tropical — a um recorte tempo-espacial — que expõe os corpos: o Carnaval. Em conjunto, esses elementos compõem um mosaico do imaginário em torno do erotismo no Brasil. Rememoram, de certo modo, as interpretações do Brasil mestiço proposto por Gilberto Freyre (2006), que associa a questão sexual à racial em duas frentes de dominação principais: dominação das mulheres pelos homens, e dominação dos índios e africanos pelos europeus. Ao refletir sobre como o erotismo constrói uma figura racial, Denise Ferreira da Silva (2006) se refere a um erotismo à brasileira:

O que leio na versão de Freyre sobre o sujeito brasileiro é uma descrição da produção de dois tipos de sujeito: o sujeito histórico, o português, cuja falta de preconceito racial permite a construção da “civilização moderna” em terras tropicais, inóspitas; e um sujeito social (um produto da regulação jurídico-econômica), o mestiço, que resulta de dois momentos de violência autorizada, o uso econômico dos corpos dos escravos como máquinas produtivas e a apropriação do corpo da escrava não como um sujeito erótico, mas como um objeto, como uma bananeira ou uma ovelha, que produziria o

⁹⁴ Disponível em: <<http://www.abta.org.br/historico.asp>>. Acesso em: 01 de setembro de 2016.

tipo de corpo adequado para a tarefa de construir uma civilização tropical.
(SILVA, 2006, p. 74)

A produção erótica à brasileira tem como forte característica as questões raciais, marca da História do Brasil, que, quando remetida à música e seu campo simbólico, é revisitada a partir da sexualidade, que demarca posições de gênero, estabelecendo, a partir daí, os lugares de exercício do que são masculinos e femininos.

O *É o Tchan* utiliza-se dessa dimensão erótica para movimentar uma brasilidade que, ao mesmo tempo em que reproduz uma interpretação mestiça, coloca o grupo como representante das principais características e potencialidades de um Brasil “tipo exportação”. Um Brasil cujas imagens servem, a um só tempo, a propósitos comerciais e identitários, contribuindo para a existência de um mercado que reúne em seu repertório categorias como gênero, raça e nacionalidade.

Ao nosso ver, o álbum do grupo que melhor traduz essa proposta, que melhor expõe esses jogos e trocas entre erotismo, identidade, gênero e mercado, já estampa e desvela em seu título suas intenções: “*É o Tchan do Brasil*” (1997). Lançado no auge do sucesso do grupo, esse CD reitera e simboliza o alcance nacional e internacional do pagode baiano.

A intenção do grupo nos parece ser a de superar as barreiras da musicalidade regional, para vincular-se a um repertório cultural mais reconhecidamente brasileiro. A ideia de brasilidade esboçada no álbum surfa na onda gerada pelos ventos de otimismo que sopravam no país, impulsionados, ponto de vista político-econômico, pelo Plano Real e, do ponto de vista cultural, pela conquista da Copa do Mundo de futebol, em 1994.

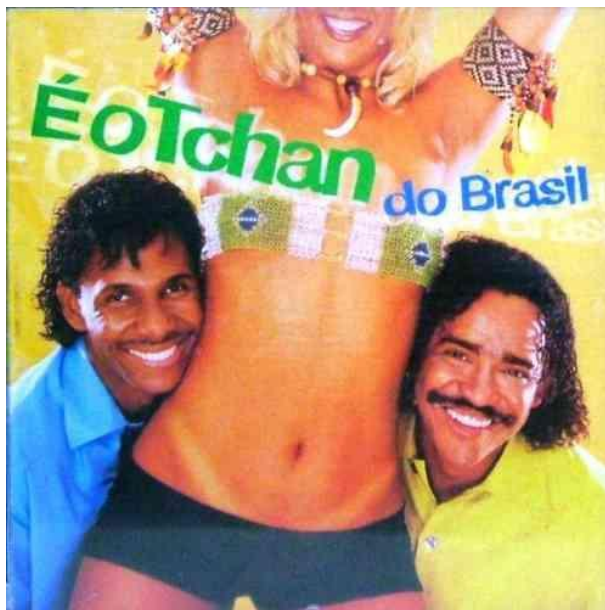


IMAGEM 2 - Capa do CD "É o Tchan do Brasil" (É O TCHAN, 1997)

Por isso, a “brasilidade” ultrapassa o título do CD. A capa do disco leva ao público as cores e uma composição plástica e icônica que faz algumas referências à Bandeira Nacional. Em conjunto, a imagem da capa arruma-se em três faixas verticais. O corpo da dançarina Carla Perez ocupa o terço central da imagem, região incontornável no percurso do olhar. O jogo de cores quente-frio provocado pela cor do seu corpo, em contraste com os terços restantes, produz um efeito de destaque que faz sua figura “saltar aos olhos”.

O corpo de Carla é exposto, porém, seu rosto é propositalmente cortado ao meio, deixando à mostra apenas seu sorriso. Seus seios, cobertos com um minúsculo *top* de miçangas que formam duas bandeiras do Brasil, são valorizados. Sua barriga bronzeada (quase morena), revela uma marca de biquíni que pode ser associada a dois lados de um losango, figura geométrica presente no centro expandido da Bandeira Nacional. Carla veste um *short* curto, e também utiliza braceletes e colar com miçangas, penas e dentes de animais, numa referência ao artesanato indígena. Beto Jamaica – do lado esquerdo – e Compadre Washington – do lado direito – fitam a câmera. Estão com as faces coladas à barriga da dançarina. Eles têm rostos, ela não.

O corpo de Carla Perez figura ele próprio dentre os elementos de “brasilidade”: é a representação do corpo da “mulher brasileira”, o corpo que se mostra disponível, que está constantemente alegre e em festa, que é símbolo da mistura “harmoniosa e

provocante” de raças, com o cabelo loiro, mas com a descendência e a influência negra e indígena, anotada em sua quase nudez, em seu dançante balanço⁹⁵, em seus adereços.

O disco é um coroamento do alcance do mercado internacional, entre 1996 e 1997. Um dos momentos símbolos dessa conquista do *É o Tchan* é a apresentação do grupo em um dos mais prestigiados encontros musicais do mundo, o Festival de Jazz de Montreux, na Suíça⁹⁶, no ano de 1997. Apresentar-se em um lugar frequentado por grandes nomes da música internacional amplia o público que consome os produtos do grupo, ao mesmo tempo em que promove o grupo como representante da música popular brasileira.

O espetáculo do grupo no festival ocorre entre a saída da dançarina Débora Brasil, primeira “morena” do Tchan, e o concurso que elegeu Scheila Carvalho como a nova “morena” do Tchan. Por isso, Carla Perez sobe ao palco como única dançarina do grupo, ao lado do dançarino Jacaré. Esse desfalque no grupo não parece ser um problema para as pessoas que foram assistir à apresentação, que acompanham as músicas com palmas, gritos e danças desde o início, quando Beto Jamaica grita “Alô, Montreux!” animando o público, até o fim da apresentação.

Na metade do espetáculo, Carla Perez troca sua blusa preta de mangas compridas e seu *short* também de cor escura, por um *top* que deixa a sua barriga de fora e que estampa a bandeira do Brasil em seus seios, e também por um *short* amarelo que, combinando com *top*, acompanha a temática brasileira. Mais uma vez, a dançarina literalmente carrega a bandeira da proposta do grupo de se colocar como música representativa da cultura brasileira e, para compor essa construção, não poderia faltar um dos principais símbolos dessa cultura: a mulher brasileira.

Esse jogo de alegorias faz de Carla, a um só tempo, sujeito e objeto: ela carrega representações enquanto também representa. Ela representa um Brasil exportação. Ela é um Brasil exportação. Esses discursos podem deslizar e encontrar contiguidades históricas perigosas. Adriana Piscitelli (1996), em seu artigo sobre textos midiáticos que

⁹⁵ Como nos disse Martine Joly (2007), a imagem única, estática, solitária não consegue criar ou reproduzir a sensação de antes ou depois. Perante uma fotografia, um cartaz, um cartoon necessitamos de referenciais e indicativos para dar conta do tempo e do movimento: uma legenda nos diz o que é o antes e o depois, dos traços laterais podem nos dizer do movimento. Na imagem da capa do disco, o corpo de Carla, como em qualquer imagem estática, está parado. A sensação de movimento, no entanto, é clara. Ela decorre, em primeiro lugar, da inclinação lateral da cintura, o que insinua a instabilidade, portanto, a duração. Em segundo lugar, o rosto dos rapazes colados à cintura transmitem a sensação dos riscos laterais, convenção usada pelos *cartoons* para indicar movimento.

⁹⁶ A apresentação na íntegra está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bRVxN5daWck>>. Acesso em 24 de agosto de 2016.

tratam da temática do turismo sexual de brasileiras, aborda as representações construídas pela mídia que utilizam as categorias de gênero e “cor” para pensar os corpos das mulheres brasileiras em situações de prostituição. É importante notar que a noção de “exótico” se apresenta como importante atributo atrativo do corpo das brasileiras que são vendidos para consumidores estrangeiros.

Alegria, sensualidade, juventude, afetuosidade, submissão, docilidade, enorme disposição para o sexo e uma certa passividade caracterizam as “morenas brasileiras”, delineando uma feminilidade particular e intrigante. Nela se entrelaçam aspectos considerados como “tradicionais” da sexualidade feminina em muitas culturas ocidentais – passividade, submissão, receptividade – e atributos recorrentemente associados à figura da “mulata” no Brasil – pensada como passional, sensual, voluptuosa, até imoral, mas também ingênua e amorosa. A feminilidade “nativa” aparece construída em oposição à europeia – “emancipada”, mesmo em se tratando de prostitutas -, mas a “cor”, e é para isso que quero chamar a atenção, faz parte dessa oposição. (PISCITELLI, 1996, p. 27)

A partir de suas colocações, retiradas de entrevistas realizadas com homens estrangeiros, todos de origem dos “países do Norte”, podemos traçar um paralelo entre a prostituição, aqui entendida de forma imediata como a venda de uma mercadoria, no caso o encontro sexual, e outros produtos que são vendidos também associados a construções corporais, como no caso das produções do *É o Tchan*. Em ambos os casos, a preocupação com a demonstração de uma brasilidade está associada a um erotismo nativo da mulher brasileira, que funciona como atrativo para possíveis consumidores.

Levando em consideração os fatores já citados anteriormente, nos perguntamos: como o *É o Tchan* constrói e reproduz a ideia de erotismo à brasileira? Logo de início, chama-nos atenção a escolha da composição do conjunto de dançarino e dançarinas como representativa desse ideal de erotismo esperado pelos consumidores do grupo. A escolha de uma loira, um negro e uma morena⁹⁷, dançando as coreografias do grupo de forma coordenada e animada, passam para o público expectador a harmoniosa sensação de integração das raças, própria dos “discursos fundantes que naturalizaram a sexualidade brasileira como algo indelével” (KLAN, OVIZC, 2008, p. 146).

Os corpos escolhidos para representar essa brasilidade passam por um aval, seja de produtores ou através da participação do público nos concursos realizados para escolher novas dançarinas, que procura medidas corporais aceitas e exaltadas

⁹⁷ Um aspecto que chama atenção quando pensamos na “vertente erótica” da música popular brasileira é que, excetuando-se o funk, a maioria das músicas que fazem parte desse repertório erótico fazem parte também de repertórios vinculados a ritmos “tipicamente brasileiros”, como o forró, o maxixe e o samba (e seus derivados). Essa relação entre tema e ritmo reforça esse ideal de brasilidade que naturaliza e expõe a sexualidade do país.

socialmente. Há uma modelagem corporal que impõe um constante ajuste. Uma aparelhagem de controle é posta em movimento para forçar o corpo e adequá-lo. Como na história do leito de Procusto, sempre haverá algo a aumentar ou excluir.

A escolha de Carla Perez para ocupar o lugar de “loira do Tchan” demonstra que o grupo não esteve preocupado com uma “pureza branca” representante do lado europeu que construiu essa já falada brasilidade. A dançarina, de origem baiana, é filha de pai negro e nasceu e morou durante muito tempo no bairro da Liberdade, bairro tradicional de Salvador, de onde sai o bloco Ilê Ayê. É a mistura de um corpo negro com a pele clara, dos traços brancos, como o cabelo loiro (pouco importa se tingido)–, com o corpo volumoso (associado às mulatas). Essa mistura, pelo menos inicialmente, faz sucesso no quadro estético do grupo.

Ainda assim, ao longo de sua carreira, dentro e fora do grupo, Carla Perez passa por uma série de transformações. Realiza cirurgias estéticas que aumentaram não somente o número do seu sutiã, como discutimos mais detidamente no capítulo seguinte, quando tratamos do cuidado com o corpo. As intervenções também modificaram o formato de seu nariz, demonstrando que, com o passar do tempo, existiu uma aproximação, um caminhar em direção ao embranquecimento do grupo, ou melhor, da imagem do grupo.⁹⁸

Enquanto dividia o palco com a dançarina negra Débora Brasil, que era chamada de “morena do Tchan”, Carla Perez era considerada a “alma do grupo” e em diversos momentos como apresentações e entrevistas para a televisão, a dançarina ocupa espaço de destaque. E isso reverbera em outros espaços, como o protagonismo em peças publicitárias.

Depois da Débora Brasil, assumiu o lugar de “morena do Tchan” a mineira Scheila Carvalho, no ano de 1997. Com a pele muito mais clara do que a “morena” anterior, a dançarina rapidamente conquista a mídia e o público. Esse rápido histórico, pouco detalhado, ilustra as modificações realizadas pelo grupo que caminha para a um embranquecimento de sua imagem entre os anos 1997 e 1998, culminando com a saída de Carla Perez e a entrada da “nova loira do Tchan”, a mineira Sheila Mello, que também tinha a pele mais clara que a loira anterior, além de ter os cabelos naturalmente loiros, aproximando-se um pouco mais do ideal de beleza europeu, sem, entretanto,

⁹⁸ É óbvio que esse processo tem os seus limites, afinal de contas estamos tratando de um grupo de pagode baiano composto, em sua maioria, por negros, advindos da periferia de Salvador e que, em suas trajetórias artísticas, se ocuparam de ritmos tradicionalmente negros.

deixar de ter as características sensuais e voluptuosas reivindicadas como marcas típicas das brasileiras.

O corpo, como não poderia deixar de ser, tem um papel central na construção do erotismo produzido pelo *É o Tchan*. O corpo dança, é fotografado, filmado, cantado... usado e abusado para causar as mais diversas reações no público. Toda uma “tecnologia de gênero”⁹⁹, como conceituada por De Lauretis (1994) contribui para a constituição de imagens corporais que convergem para a construção de um erotismo à brasileira pelo *É o Tchan*. Seria impossível para essas tecnologias construir o gênero sem construir também a materialidade que os sustenta: os corpos.

A construção das letras das músicas, que se utilizam demasiadamente de recursos como o duplo sentido e a própria escolha dos integrantes do grupo, compõem uma moldura que enquadra *É o Tchan* num lugar de destaque da “vertente erótica” da música popular brasileira. A produção das imagens eróticas não transborda. Chega às revistas que tem como alvo o público masculino, como a Playboy ou a VIP. E daí invadirá ainda outros espaços, como o publicitário.

3.2 O som do desejo: reflexões sobre erotismo e pedagogia cultural

A incitação ao desejo, a criação de sentimentos e produção de sentidos, a reação corporal, podem ser alguns dos desdobramentos da vertente erótica na qual a música do *É o Tchan* se encaixa. Trata-se de uma produção cultural que ultrapassa a sonoridade, tendo em vista que o apelo visual é definidor de seu estilo, é criada para instalar desejos. O pagode do *É o Tchan* tem, portanto, uma potência visual e sonora, que não se encerram ao se “apresentarem” para o público. A música que é produzida pelo *É o Tchan* é também uma potência corporal. Há todo um movimento passeio pelo ritmo que convida para a dança, passando pelas letras que explicam como dançar, chegando a alcançar, quase sempre via coreografia, a subjetividade do desejo sexual através do apelo erótico que constrói representações corporais, especialmente femininas como já tratado anteriormente.

Como bem disse Marcos Napolitano (2002, p. 111), a música tem vários “níveis de realização social”; e eles podem ser apropriados no processo de pedagogia cultural.

⁹⁹ Tecnologia de gênero para a autora seria, de forma sintética, todo discurso midiático, como por exemplo o cinema estudado por De Lauretis, que tem o poder de “produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (DE LAURETIS, 1994, p. 228)

Nessa perspectiva, ouvir uma canção é uma ação com implicações e consequências sociais. Uma dessas consequências é a percepção de que a música tem força educativa. A música tem, dessa forma, a capacidade “de criar, modificar, desestabilizar a condição dos seres que com ela interagem” (MOREIRA, 2013, p. 71).

Acerca dos níveis de realização que o pagode pode proporcionar, um, em especial, nos chama atenção: a preocupação com a “instalação do desejo”, ou melhor dizendo, o processo de “fetichização” que as imagens musicais e visuais as quais o *É o Tchan* constrói se propõem. Utilizamos o conceito de *fetich* a partir da sua conceituação erótica contemporânea, que se apropria, em certo sentido de maneira simplificada, das análises freudianas – relacionadas à perversão – e das interpretações marxistas — que pensam a influência da mercantilização do mundo nas relações sociais. Como aponta Mariana Botti (2003) ao analisar a relação entre fetich e fotografias na construção de imagens de mulheres:

no senso comum, um fetich significa apenas uma *fantasia sexual* capaz de estimular o desejo, construindo noções de pseudo-erotismo e sexualidades dissimuladas. O que pode tornar-se um fetich nos dias de hoje comporta uma noção culturalmente moldada e particularmente transmitida pelos meios de comunicação, moda, indústria cultural e pornografia, que vendem conceitos de beleza e erotismo e, muitas vezes, são capazes de produzir gostos e práticas em determinados contextos. (BOTTI, 2003, p. 109)

Sem desconsiderar as subjetividades de cada indivíduo que consome os produtos culturais de formas diversas, compreendemos que a mídia e a indústria cultural desempenham uma importante contribuição articulando modos de desejar, afinal, se podemos falar em uma produção erótica que pensa especificamente modos e formas brasileiros de sedução, por que não levar em consideração a influência dessa produção erótica na construção e reprodução de fantasias sexuais?

Teresa de Lauretis (1994) ao abordar o conceito de tecnologia social desenvolvido por Foucault (2014) explica que, mesmo antes do autor, feministas estudiosas do cinema já escreviam sobre como o cinema, através de diversas técnicas e da sexualização das estrelas de cinema, erige a mulher como uma imagem-objeto para os olhos de um público que assume o papel de *voyeur*. De Lauretis avança trazendo a discussão de que a sexualidade construída por essa tecnologia tem desdobramentos de gênero que precisam ser levados em consideração:

embora na conceitualização patriarcal ou androcêntrica a forma feminina seja uma projeção da masculina, seu oposto complementar, sua extrapolação [...]. De modo que, mesmo quando localizada no

corpo da mulher [...], a sexualidade é percebida como um atributo ou uma propriedade do masculino (DE LAURETIS, 1994, p. 222).

Essa percepção do espectador enquanto *voyeur* é interessante para pensarmos as possibilidades de recepção das músicas do *É o Tchan*. A todo o momento o público poderia ser bombardeado com imagens do grupo em diversos meios de comunicação: ao ligar a tevê, um espectador poderia assistir o *É o Tchan* em um programa de auditório, ou a um clipe de algum novo sucesso em canais como a MTV que, entre os anos 1990 e 2000 estava no seu auge; ao ligar o rádio, o ouvinte poderia ouvir uma música que descrevia o corpo d’“A Nova Loira do Tchan” (*É O TCHAN*, 1998), ou que reproduzia o diálogo de um casal durante uma relação sexual (“Nega Vá”, *É O TCHAN*, 1997); poderia ainda, ir a uma banca de revistas e encontrar as mais diversas publicações com matérias com componentes do grupo – especialmente suas dançarinas –, como as revistas com ensaios eróticos voltados para o público masculino, ou ainda revistas de fofocas e notícias sobre celebridades, comentando namoros e transformações no corpo, especialmente plástica como o implante de silicone nos seios.

Revistas falam da TV. Entrevistas de rádio falam das reportagens nos jornais. Publicidades falam dos discos e Shows. E, assim, entre veículos e suportes midiáticos, uma rede de referências randômicas se forma. Comentários e reproduções são componentes, procedimentos, que explicitam a força dos discursos (Foucault, 2000). E um tour de force constrói e ao mesmo tempo exhibe a ubiquidade da presença do grupo em todos espaços.

Mas o público do *É o Tchan* não pode ser considerado apenas um *voyeur*, pois além de receber estímulos visuais, que reverberam pelo corpo, é convidado a participar, a reproduzir movimentos e modos de vestir e usar os produtos associados ao grupo. As músicas do grupo que falam sobre o corpo ou sobre movimentos corporais, por exemplo, normalmente dão pistas para a coreografia que será desempenhada pelos dançarinos e que serão copiadas pelo público. Além disso, os cantores Beto Jamaica e Compadre Washington convidam o público a dançar durante os momentos de evolução instrumental das canções, seja nas apresentações televisivas ou shows, ou ainda nas próprias músicas gravadas reproduzidas em CDs, fitas k7, rádio e televisão.

As fantasias utilizadas pelo grupo transitam entre dois níveis de atração: a função de figurino e a dimensão de fetiche. A preocupação cênica acessa um lado carnavalesco (que não se separa de uma estética do desejo), que brinca com fantasias

sexuais. Como aponta Mônica Leme (2003), os sambas temáticos produzidos pelo *É o Tchan* com objetivos de explorar os figurinos poderiam, por sua vez, ser utilizados para fins diversos, contíguos, ao musical.

Um exemplo desses jogos referenciais e contíguos entre as fantasias pode ser visto nos usos do álbum *É o Tchan na Selva (É O TCHAN, 1999)*. Os figurinos do álbum serviram de inspiração para o ensaio fotográfico protagonizado pelas dançarinas Scheila Carvalho e Sheila Mello para a revista Playboy de setembro do mesmo ano. Em certo sentido, a Revista apenas explicita o fetiche que o grupo já se propunha a construir. Nesse CD, especificamente, o grupo explora representações estereotipadas dos povos indígenas — como a referência ao personagem Tarzan, às relações com animais da floresta e artesanato com cipó, reforçado pelo figurino das dançarinas composto de top e short com estampa de onça.

Mas a utilização de fantasias não é um caso isolado. Pelo menos outras três músicas utilizam a fantasia para construir a mulher como objeto de um desejo temático. Em “Ralando o Tchan (A Dança do Ventre)” (*É O TCHAN, 1997*), fantasias de odaliscas são utilizadas pelas dançarinas, que sambam uma coreografia que faz referência à dança do ventre e misturam, de acordo com a letra da música, Brasil e Egito. À medida que a música faz referências às partes do corpo que atraem os homens, como decote e mamilos, ou ainda à marca deixada pelo biquíni na pele bronzeada, a coreografia fornece o aspecto visual ao que é cantado.

Outra música que também utiliza esse recurso da fantasia é “*É o Tchan no Havaí*” (*É O TCHAN, 1998*), que faz referência à cultura havaiana, em especial à dança do hula. As dançarinas utilizam biquíni de coco e saias de palha com flores no cabelo, numa referência às vestimentas tradicionais. Em “Ariga Tchan” no mesmo CD da música que faz referência ao Havaí (*É O TCHAN, 1998*), as dançarinas utilizam fantasias que fazem referência às gueixas em alguns momentos, e em outros, fantasias que fazem referência aos ninjas, sem deixar de seguir o padrão dos figurinos do grupo que deixa a barriga de fora e veste seus característicos shortinhos.

Em todas as canções citadas até agora, a mulher, fantasiada, é objeto do desejo masculino que canta sua coreografia, pedindo que rebole, que mexa, que desça, que suba, que, que venha, que vá, que sambe e, com isso, realize suas fantasias. Observa-se, portanto, que a coreografia assume uma função de performance sexual: movimentos sensuais associados a comandos dados pelo cantor/letra fazem com que a coreografia possua sentidos que ultrapassam o simples acompanhamento de um ritmo pelo corpo.

São empregadas, dessa forma, técnicas e modulações nas construções das representações corporais que proporcionam e reforçam o fetiche em torno do corpo feminino. O corpo é apresentado dócil, obediente, sua força, paradoxal, está na capacidade de atrair, nunca de resistir ou se impor.

A utilização de fantasias como figurinos nas apresentações do *É o Tchan* aproxima ainda mais a produção do grupo à música carnavalesca. Como aponta Rachel Soihet (2003) ao estudar o corpo feminino, embora em um tempo distinto do nosso, nas festas de carnaval do Rio de Janeiro no começo do século XX, a fantasia carnavalesca será um importante instrumento de expressão feminina, pois o corpo feminino fantasiado tem a possibilidade de fugir das amarras diárias. Por outro lado, as fantasias escolhidas muitas vezes irão corresponder aos desejos e fetiches masculinos que, ao mesmo tempo que reprime a mulher que se expressa sexualmente, contribui para a manutenção das escolhas dos figurinos que correspondam a suas fantasias sexuais. Não é por acaso que, em entrevista¹⁰⁰, Scheila Carvalho se queixa de ser chamada de “vagabunda” – por homens e mulheres –, chamando atenção para o conflituoso papel de “*sex symbol*”, objeto de desejo e alvo de controle: o corpo feminino deve seduzir, mas deve ser constantemente disciplinado para que não possa exercer ativamente a sexualidade. Há uma escrita do corpo, mas sua leitura, tendenciosa, parece atenta apenas aos sentidos superficiais. Essa questão remonta à origem da palavra pornografia, que envolve as palavras gregas *porné* e *pórnos*, relativas à prostituição, e a palavra grafia, que tem relação com a escrita (CARDOSO, 2011).

Pudemos perceber que a produção erótica do *É o Tchan* recebeu reações de viés moralizador. O discurso opressor se dirige às mulheres (bailarinas) vilipendiando-as. Um dedo em riste e acusatório aponta-lhes condena-lhes os atos. Ainda que simbolicamente, elas são lançadas no lugar da prostituta, satisfazendo sexualmente o público masculino, porém, colocadas oprimidas por parte da sociedade, por levarem ao público a sedução e a sensualidade.

Com relação às coreografias (apesar dessa discussão poder ser ampliada para os outros aspectos da produção do *É o Tchan*, como o figurino ou a letra das canções), os papéis desempenhados pelos homens e mulheres que ocupam o palco são diferentes. Apesar de o grupo ser composto também por um dançarino, Jacaré, que desempenhava o importante papel de coreógrafo, o foco estava nas dançarinas. Os seus corpos eram

¹⁰⁰ Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q0TWtNS-zqI>>. Acesso em 10 de setembro de 2016.

mais explorados pela mídia e pelos produtos desenvolvidos pelos grupos, ao mesmo tempo em que as canções gravadas pelo *É o Tchan* seguem o padrão do eu-lírico masculino que canta sobre e para as mulheres.

Porém, o papel dos homens no palco não pode passar despercebido. Denise Sant’Anna (2014) aponta para os anos 1960 como um marco na construção da virilidade masculina. No palco, os homens passam a exercer a sedução também através da dança, representada, por exemplo, pelo rebolado de Elvis Presley.

No entanto, apesar do Rock ter proporcionado a abertura dos meios de comunicação para o rebolado dos homens não podemos toma-lo como uma referência simétrica para entender a dança masculina em sua relação com o Brasil dos anos 1990 e o *É o Tchan*. O pagode baiano, muito mais próximo das culturas de matriz africana do que do rock, leva para o palco o homem que rebola a partir de outras influências, como a cultura negra. Rebolar – uma ação que na cultura brasileira pode ser interpretada como “afeminada”, por fazer parte de um repertório de sedução, em que a mulher, como objeto do desejo masculino, tem a função de seduzir o homem – é um ato de desejo. Ainda que a sedução masculina não seja cantada, a dança também diz de um corpo masculino que exerce sua sexualidade, representando no palco as potencialidades do desejo entre homens e mulheres tocados pelo som do pagode. E ainda aqui há diferenças nas expressões bailantes dos corpos. O rebolado feminino, mais circular e lateral, mais glúteo, mais solto; o masculino mais frontal, mais vai-vem, mais bota-e-tira, mais viril. Nas leituras imediatas, um quer mais seduzir, o outro quer mais mostrar o que fará com o objeto da sedução.

Como já dissemos, à mulher, cabe ainda a tradicional função de sedutora, de provocante, de promotora da danação. O pagode, cantado pelos homens, composto por homens, tocado por homens, olha para as mulheres como alvo do desejo. A mulher assume a função de objeto algumas vezes literalmente, como na música “A lourinha”, composição de Leandro Guerrilha (*É O TCHAN*, 1996).

Sei que a lourinha geladinha é gostosa de tomar
Também sei que a lourinha bem quentinha é boa de namorar
Gostosa, cheirosa, demais, não importa se ela é quente ou se é gelada
Sei que a loura me atrai

Essa lourinha é um tesão
Me deixa na fissura
Quando eu tomo uma lourinha geladinha
Ninguém me segura
(*É O TCHAN*, 1996)

Brincando com uma forma popular de fazer referência a uma cerveja, a partir do trecho reproduzido acima se pode perceber que a loira, mulher ou cerveja, é objeto de desejo ou vontade do homem, que se sente atraído por ambas. Ao mesmo tempo, a bebida surge como motor da virilidade masculina, um álibi, um tônico encorajador para impulsionar o homem que não consegue se conter diante da sedução da mulher, caso tenha tomado uma cerveja.

A sedução da mulher não pode ser confundida com uma vontade ou iniciativa diante da sexualidade. A demarcação dos papéis desempenhados por homens e mulheres aparece frequentemente bem definida nas músicas executadas pelo *É o Tchan*, a partir da soma das letras, coreografias e figurinos que constrói a estética do desejo: impulsionado pelas mulheres com o objetivo de satisfazer os homens. O corpo feminino, que é tema das músicas, é também construído à medida que é cantado, produzindo significados. Fetichizado, porém, “esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, falar-se dele. Mas ele se cala” (PERROT, 2003, p. 13). Por isso, ainda que o corpo da mulher esteja sob os holofotes, ainda que seja o verdadeiro espetáculo, ele não tem, na música do *É o Tchan*, o poder da iniciativa, mas sim a função de obedecer a comandos, satisfazendo o homem.

Um corpo sem autonomia é erigido. Um corpo dócil, domesticado, obediente. A produção do *É o Tchan* contribui para a construção de diferenças que marcam a corporeidade, mas que não se extinguem no corpo, ultrapassando-o. Como aponta Silvana Goellner (2010, 28)

O corpo é uma construção sobre a qual estão conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupo sociais, étnicos, etc. Não é, portanto, algo dado a priori nem mesmo é universal: o corpo é provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura bem como suas leis, seus códigos morais, as representações que cria sobre os corpos, os discursos que sobre ele produz e reproduz.

Os corpos que são representados carregam, portanto, construções de gênero que tem uma historicidade: ainda que exista por parte do grupo uma “ousadia” em apresentar os corpos reproduzindo, em suas coreografias, movimentos que fazem referência ao ato sexual, ou em tratar de temas relacionados à sexualidade, utilizando principalmente o duplo sentido, existe uma manutenção do poder do homem sobre a mulher, que se manifesta nos modos de vestir, dançar, e dizer e comandar os corpos femininos e masculinos.

Klanovicz (2008) comenta sobre como o período de redemocratização no Brasil gerou uma expectativa de mudança na produção cultural, especificamente a erótica, que reverberou na opinião pública que se dividia entre partidários e opositores do aparato de censura ligado à ditadura civil-militar. A produção midiática – e televisiva, especificamente – a partir da redemocratização e, efetivamente, nos anos 1990 irá se esforçar para corresponder a essa expectativa de mudança.

Com o fim da ditadura, temas como a participação política e a liberdade de expressão passariam a circular com força na opinião pública. A reprodução de imagens eróticas brasileiras — antes enquadradas e marginalizadas em literatura específica ou situada em horários proibitivos censurados previamente — parece ter encontrado espaço e público cativos, não apenas na autorização da circulação como na perda do efeito das normatizações que limitavam a exposição e disposição dos corpos nas publicações. Dentro da Veja, por exemplo, propagandas da revista Playboy passaram a ser constantes. Apesar destas revistas serem parte do mesmo grupo empresarial “Abril”, é interessante acompanhar a forma como esse tipo de anúncio foi dirigido e o modo como a compra dessa revista era sugerida por textos e imagens. (KLANOVICZ, 2008, p. 72)

A autora aponta para uma erotização dos costumes, marcando as décadas de 1980 e 1990 como um período “liberal”, em que os costumes estavam sendo desafiados e a produção televisiva não irá se furtar de produzir programas nessa perspectiva da “erotização dos costumes”. Como aponta em sua pesquisa, as emissoras estavam em busca da ampliação do público, lutando de várias formas para atrair audiência, e a utilização do erotismo na programação foi uma das estratégias utilizadas, aliadas à instalação de máquinas do Ibope.

É a liberdade de criação e de experimentação de novos programas, formatos e quadros, longe do crivo da censura, que irá permitir, inclusive, a formação de uma cena musical infantil com músicas não necessariamente criadas para crianças. Na introdução deste trabalho, uma apresentação do grupo *É o Tchan* no programa infantil da Xuxa é descrita, ocorrendo em meados dos anos 1995. Antes dessa década provavelmente a “Dança do bumbum” não seria permitida em um programa infantil, não passando pela aprovação dos censores durante o período ditatorial.

A televisão e sua forma de divulgação de conteúdo tomam, aos poucos, o lugar de importância que tinha o rádio antes de sua popularização. O leque de entretenimento da televisão é largo. Incorpora informação e diversão em formato de ficção, documentário, reportagens, música, entrevistas, shows de variedades. A TV invade ativamente o cotidiano. Além de sentarem ao sofá para assistirem à programação, as pessoas deixam

seus televisores ligados e executam outras tarefas, o chamado “estado distraído”, uma forma dispersiva de assistir ao conteúdo passado nos aparelhos de televisão, que divide espaço com conversas, movimentos pelos cômodos da casa, refeições, amigos e familiares (FISCHER, 2003).

Não é à toa que a possibilidade de execução dessas múltiplas tarefas concernentes à transmissão televisiva só é possível devido às suas bases fincadas na oratória verbal, assim como o rádio. Ou seja, a produção de sentido das imagens assistidas na televisão está ligada às palavras e aos sons por ela emitidos, não podem ser entendidos separadamente. Como afirma Rosa Fischer (2003), o mecanismo verbal na televisão funciona para direcionar e também para impulsionar o significado das imagens, de modo a impedir as incertezas interpretativas. Pierre Bourdieu (1997) diria mesmo que a estruturação polissêmica da linguagem televisiva faz com que possamos “ouvir” e não apenas “assistir” à televisão.

As imagens televisivas são construídas por diversos elementos de linguagem que se misturam durante as transmissões: oral, escrita, plástica, gráfica, digital, sonora, musical, dentre outras. Aquilo que se vê, além de ter uma base material, produzido e processado na tevê, também é aquilo que é significado através das múltiplas linguagens apropriadas. A partir dessas linguagens, diversos formatos são construídos: jornais, programas de auditório, novelas, séries, publicidades, programas infantis, animações, etc., com o objetivo de atingir a um público heterogêneo. A TV é uma encruzilhada onde se encontra diversos mecanismos comunicacionais. Entre a imagem e som a signagem televisiva constrói trilhas de sentidos e armadilhas de significações. Como diz Bourdieu (1997, 28),

os perigos políticos inerentes ao uso ordinário da televisão devem-se ao fato de que a imagem tem particularidade de poder produzir o que os críticos literários chamam de o efeito de real, ela pode fazer ver e fazer crer no que faz ver.

Essa dimensão de multiplicidade de sentidos e significados que deve ser ressaltada, tanto no que diz respeito ao ouvir quanto ao ver, quando se trata de música ou de televisão, ou da mistura desses dois artefatos culturais. O que é som, o que é palavra o que é imagem, o é para além de sua materialidade, existem no mundo devido aos seus sentidos, discursos e representações, é o processamento dessa materialidade que o torna visível ou audível e produtor de ações sociais.

Para Rosa Fisher (2003), a televisão, entendida como meio de comunicação social, linguagem audiovisual ou de simples eletrodoméstico cotidianamente manipulado, cujas imagens e sentidos produzidos são diariamente consumidos, participa decisivamente na formação dos sujeitos. E essa tese se relaciona à proposta de pedagogia cultural, apesar de Fischer não utilizar esse termo. Essa pedagogia “considera que as instituições sociais, os símbolos, as normas, os conhecimentos, as leis, as doutrinas e as políticas de uma sociedade são constituídas e atravessadas por representações e pressupostos de feminino e masculino ao mesmo tempo em que estão centralmente implicadas com sua produção, manutenção ou ressignificação” (MEYER, 2010, p. 18).

A televisão, portanto, não apenas exhibe, ela produz corpos. E produz também modos de lhes ver. Rostos, primeiro plano, pernas, bundas, detalhes. O corpo é fundamental para a imagem televisiva.

Em certo sentido, o corpo, a exemplo do que ocorre com a mídia, é também ele construído como local pedagógico; campo de ação onde atuam as forças de controle e disciplina social. Os corpos são espetáculos transitando entre o social e o pessoal, subvertendo a noção de individualidade ao serem produzidos por uma série de relações de poder, também midiáticas. Um corpo, em sua materialidade, carrega em si relações de poder, relações que passam pela mídia e que ensinam os corpos. Um corpo que ouve, que vê, que dança, que imita, que reproduz, é um corpo que passa por um processo sutil de educação. Maria Aparecida Baccega afirma que “essa construção nem sempre se dá (ou, na maior parte das vezes, não se dá) a partir de critérios que levem em consideração a cidadania. No mais das vezes, atende a interesses forjados pelo ideário dominante e divulgado em escala mundial. E assim vão-se formando gerações” (2000, p. 74). Ela escreve pensando na televisão, mas isso pode ser expandido para os artefatos culturais como um todo, em especial os mediados pela comunicação de massa, como acontece com a música.

Na medida em que corpo, gênero e sexualidade são configurados também no processo midiático, não se pode deixar de perceber o processo educativo nessa configuração e como parte dessa produção. Educação e produção andam juntas, construindo e distinguindo corpos e sujeitos femininos e masculinos.

Na contemporaneidade, os indivíduos são marcados por várias instâncias que formam e também conformam corpos e identidades. Meios de comunicação em massa, brinquedos, literatura, cinema, música, dentre outros, são espaços pedagógicos que

impulsionam processos culturais de modo a formar e transformar sujeitos que se reconhecem no mundo, se localizam e se encaixam em seus grupos de pertencimento. Conforme Sandra dos Santos Andrade (2010, 110) à ampliação da abordagem pedagógica se dá o nome de pedagogia cultural:

há pedagogias em qualquer espaço em que se efetua educação, em que se ensina aos indivíduos os modos de proceder, de viver, de fazer, de comprar, de comer, de vestir, de falar [...]. Por esse viés, a conotação de “pedagogia cultural” engloba a educação e o ato mesmo de ensinar em um leque bastante amplo de áreas do social e do cultural que incluem a escola, mas não se fixam nela. Os espaços pedagógicos são vistos, assim, como aqueles lugares onde o poder é organizado e difundido.

As relações entre as pedagogias culturais e o pagode baiano, portanto, podem nos ajudar a compreender como os modos de ereção dos corpos masculino e feminino estavam sendo praticados no Brasil dos anos 1990; como os padrões corporais eram a um só tempo desejados e criticados. O caso das dançarinas do *É o Tchan* é exemplar: seus corpos são desejados, invejados, comentados e ao mesmo tempo criticados, associados a valores negativados, como a exacerbação da sexualidade.

Em certo sentido, o leitmotiv desse trabalho é a percepção dessa ênfase dada às mulheres pelo *É o Tchan* (e ainda precisamos indagar de qual mulher falamos). O sucesso do fenômeno pagode não pode ser entendido senão em articulação com seu apelo midiático. As discussões em torno da pedagogia cultural ressaltam o papel dos artefatos culturais no processo formativo dos indivíduos e essa maneira de entender a mídia, atenta ao seu aspecto educativo, problematiza algumas questões sobre as possíveis interferências do pagode na conformação dos corpos e dos sujeitos no Brasil do final do século XX.

4. CAPÍTULO III – Música para o corpo: o *É o Tchan* vai lhe ensinar

4.1 Criança erotizada: brincadeiras, sensualidade e sexualidade no pagode

O público de crianças e adolescentes representava uma importante parcela dos consumidores das produções do *É o Tchan*, que, apesar de não ter suas músicas classificadas como “infantis”, passa, ao longo dos anos, a produzir músicas e a vender objetos como roupas e brinquedos, que tem como foco, ou que estabelecem diálogo com esses sujeitos.

O processo de redemocratização do Brasil iniciado na década de 1970 proporciona um momento de ressignificação das relações sociais. Novos atores, como os consumidores, emergem como categoria social e engrossam o caldo histórico-cultural dos debates sobre a cidadania (Sorj, 2000). A Constituição Federal em 1988 aponta para conquistas imediatas e futuras no campo da cidadania. Não por acaso, a carta recebe o apelido de “Constituição cidadã”, ainda que cidadania seja um tema pouco esclarecido.

O ano de 1990 inaugura a doutrina da proteção integral, com a publicação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e a adesão do Brasil à Convenção sobre os Direitos das Crianças, conquista de movimentos sociais atuantes desde a década de 1970 (PASSETTI, 1999). O Estado brasileiro passa, aos poucos, a pensar a infância e adolescência para além dos ideais policiaescos que dominavam os paradigmas legislativos e as decisões judiciais.¹⁰¹ Democratizar as relações sociais também significava repensar o ser criança e adolescente.

Como já tratado anteriormente, um mercado musical focado nas crianças se fortalece no início dos anos 1990 e nos fornece a dimensão do espaço que as crianças e adolescentes passam a ocupar na sociedade brasileira. Músicas, publicidade, programas de rádio e televisão e, mais recentemente, o universo da internet, passam a ter como público principal crianças e adolescentes que possuem demandas específicas, com formas de consumo diferentes e que, por isso, acabam contribuindo para a criação de um mercado de bens e serviços focado nesse público ou que o considerava como capazes de influenciar os modos de consumo praticados pelos adultos. Não significa dizer que antes da década de 1990 não havia produção específica para crianças, mas se

¹⁰¹ O que, obviamente, não significa dizer que esses ideais foram plenamente superados.

trata de notar a transformação nos padrões de consumo propiciada em grande medida pela televisão, que se torna objeto essencial nos lares brasileiros.¹⁰²

No ano de 1996, o CD “Na Cabeça e na Cintura” levou ao público duas músicas que fazem referência a brincadeiras infantis tradicionais, a brincadeira da *estátua* e o *pula corda*. As letras são simples, com poucas estrofes e versos rimados e, como característica do grupo, são repetidas várias vezes ao longo da música, proporcionando uma rápida memorização.

“A Dança da Cordinha” é a segunda música do álbum (precedida pelo sucesso “A dança do Bumbum”) faz referência à brincadeira do “fio elétrico” ou “limbo”, catalogada no Mapa do Brincar, projeto desenvolvido pelo suplemento infantil “Folhinha” do jornal Folha de São Paulo, com o objetivo de mapear a diversidade, semelhanças e diferenças no brincar infantil no Brasil¹⁰³. Na brincadeira, duas pessoas seguram uma corda, fio ou bastão enquanto outras, uma de cada vez, tentam passar do debaixo sem encostar. A cada rodada a altura da corda, fio ou bastão é diminuída, dificultando a passagem.



IMAGEM 3 - Frame retirado do DVD de 10 anos do *É o Tchan* em que as dançarinas Débora Brasil, Carla Perez e Scheila Carvalho dançam a "Dança da cordinha". *É O TCHAN. 10 Anos*. Produção: Wesley Rangel. Direção Artística: Marcos Maynard. EMI, 2004. 1 DVD (76 min.)

¹⁰² Uma potente reflexão acerca da relação criança-consumo-publicidade pode ser encontrada no documentário *Criança, a alma do negócio* (2008), dirigido por Estela Renner.

¹⁰³ O Mapa do Brincar pode ser acessado através do site: <<http://mapadobrinca.folha.com.br>>. Acesso dia 21 de julho de 2016.

A imagem acima, mostra que a dança da cordinha recebe a interpretação do grupo. Coreografada, a brincadeira não tem mais o foco de proporcionar um desafio ao corpo que precisa se curvar para passar por debaixo da corda, mas sim fazer com que, de modo quase sincronizado, as dançarinas passem por debaixo da corda revelando diversas formas de rebolar. No frame retirado de um show comemorativo de dez anos do grupo, as dançarinas – inclusive as que já não faziam parte do *É o Tchan* – estão enfileiradas de costas para o público mexendo o quadril em um movimento que se repete rapidamente. No jogo das insinuações, os rebolados fazem referências ao ato sexual e a brincadeira se desloca do repertório infantil para o repertório dos adultos.

A outra brincadeira presente no CD “Na cabeça e na cintura” é a *Estátua*. A letra da canção, de forma simplificada, consegue traduzir a ideia de brincadeira, ao mesclar o ritmo dançante do pagode, convidando à dança, com o comando “olha a estátua”, momento em que a coreografia exige que os dançarinos parem em suas posições, imitando estátuas. Mais uma vez o grupo adiciona elementos sensuais, erotizantes. Não faltam, claro, os rebolados além de insinuações de apalpadinhas. Ao dialogar com o universo infantil, dando uma interpretação própria àquela brincadeira, o grupo também demonstra que a intenção do “brincar” está em acessar a diversidade de públicos. Seja o público infantil, com as brincadeiras; ou o público adulto, que pode ser atraído pela sensualidade ou referências sexuais. Os adultos também podem se conectar com o *É o Tchan* a partir de um saudosismo. Para eles, dançar essas brincadeiras poderia ser um momento de reinventar uma infância que passou, ou de infantilizar a vida adulta nos momentos de lazer.

A partir dessas músicas, podemos nos questionar: por que o *É o Tchan* trazia como tema recorrente em suas canções, ou fazia referências a tantas brincadeiras? A pergunta, de certo modo, desloca a resposta. O público infantil, não raro, teve destacada importância para produção para a TV brasileira. O *É o Tchan* representa, nesse sentido, mais continuidade do que ruptura ou inovação.

A modernização da sociedade brasileira, após a abertura política, ao lado da formatação da TV, com suas grades de programação ainda precisando de ajustes, fazia com que uma mistura de gêneros de programas fosse vista a todo momento. Entre o final dos anos 1970 e a década seguinte, Silvio Santos, por exemplo, ocupava parte significativa da programação dominical. O “Programa Silvio Santos” tinha desde shows de calouros até gincanas infantis, passando por quadros como “TV animal”, “Qual é a música” e “Porta da Esperança”. Na Globo, também havia uma contiguidade entre os

gêneros dos programas, desde os tempos do Chacrinha (embora o Velho Guerreiro tenha pouco de apelo infantil ou adolescente), e que continua, com a chegada de Fausto Silva, no final dos anos 1980.

O fluxo contínuo de imagens entre os programas e seus quadros minimiza as particularidades de gostos e interesses. As balizas e as chamadas de abertura, não interpõem cortes bruscos entre os públicos, sobretudo nas programações dominicais, quando são exibidos programas para “toda a família”. Através desses programas, portanto, são apresentados e consumidos amplos espectros de produtos culturais.

As referências às brincadeiras infantis nas canções do *É o Tchan* nos parecem um artifício, dentre vários, para garantir a comunicação, não apenas com as crianças, mas também com os seus pais. Não se trata de “música infantil”, mas que se comunica com um o universo infantil, por isso, ao mesmo tempo em que se fala para as crianças, se garante a presença do grupo em programas de televisão e outros meios voltados para esse público e, dessa forma, cada vez mais crianças passam a ter acesso à música do grupo que, por sua vez, passa a desenvolver mais produtos culturais (mercadorias) que contemplam o público infantil.

A relação do *É o Tchan* com as crianças não fica restrita, portanto, às músicas que fazem referências às brincadeiras infantis: vários produtos foram lançados relacionando o *É o Tchan*, e suas músicas, a formas de brincar e vestir. Em uma pesquisa antropológica sobre a construção social das diferenças entre meninos e meninas a partir das brincadeiras infantis, Jucélia Ribeiro (2006) analisa as relações de gênero e a construção da sexualidade infantil, compreendendo os momentos de brincadeira como momentos em que se expressam “as maneiras como a criança lida com os corpos, o próprio e o dos outros, sempre por formas lúdicas que acabam por inventar e também reproduzir a sexualidade a partir de uma visão de mundo marcado por gênero” (RIBEIRO, 2006).

Em nossa pesquisa, coletamos peças publicitárias e fotografias de brinquedos, roupas e acessórios que tinham como objetivo o consumo pelo público infantil. De início podemos notar que a maior parte dos produtos tinha como alvo principal as crianças do sexo feminino¹⁰⁴. Se, como aponta Ribeiro (2006), os momentos lúdicos

¹⁰⁴ Comercial Boneca Susi na Onda do Tchan. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GKT_vjePoV0>. Acesso em 11 de setembro de 2016. Comercial do brinquedo Encaixa com a marca do *É o Tchan*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QQEHIGrB5gg>>. Acesso em 11 de setembro de 2016.

inventam e reproduzem formas de expressão corporal, sexual e de gênero, um olhar sobre esses acessórios e brinquedos do *É o Tchan* contribui para que possamos compreender a diversidade de estímulos visuais, musicais, corporais, aos quais as crianças dos anos 1990 tiveram contato.

Quando entrevistadas por Marília Gabriela, no programa *De frente com Gabi*, no final dos anos 1990, as dançarinas Carla Perez e Sheila Carvalho são levadas a expressar suas opiniões sobre o consumo dos produtos do *É o Tchan* pelo público infantil. São essas entrevistas que trazem o problema do erotismo relacionado ao público infantil, e a partir delas podemos compreender como essas dançarinas interpretam e enfrentam esse debate.

Durante a entrevista com Carla Perez¹⁰⁵, a apresentadora Marília Gabriela constantemente se refere à dançarina como “uma menininha”, demonstrando sua imaturidade e, ao mesmo tempo, chamando atenção para o início “precoce” de sua carreira. A vida de Carla Perez é bastante explorada durante a entrevista, expondo informações íntimas da dançarina, como a idade que tinha quando menstruou pela primeira vez. Para chegar nessa pergunta específica, Marília Gabriela constrói suas questões focadas na beleza de Carla Perez: “Você sabia que é preferência nacional?”, “Você já pensou em usar silicone?”, “Quando você percebeu que era preferência nacional?”, “Quando você percebeu que mexia com a libido alheia, que as pessoas te viam e ficavam mexidas?”.

A essa última pergunta Carla Perez responde: “Quando subi no palco pela primeira vez, depois que comecei a fazer programas de TV...”. A partir daí as perguntas serão feitas em torno da temática do início da carreira da dançarina.

Marília Gabriela: Você começou com que idade?

Carla Perez: Comecei com catorze anos.

Marília Gabriela: Pois é, mas você começou porque alguém te olhou e te achou gostosa, não?

Carla Perez: Foi. (riso tímido).

Marília Gabriela: Até então você não sabia.

Carla Perez: Não sabia... E até mesmo depois que entrei no Gera Samba, que já tava com dezessete anos, que aí começou aquela mania nacional.

Comercial da botinha da Carla Perez. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DcplaVj2rMU>>. Acesso em 11 de setembro de 2016.

¹⁰⁵ Entrevista disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=P5MtQvC95-k>>. Acesso em 10 de setembro de 2016.

O diálogo acima marca uma virada temática da entrevista. É a partir dele que a intimidade da dançarina será explorada e, ao mesmo tempo, questões relacionadas à infância e sexualidade vêm à tona.

A idade em que a dançarina começou sua carreira, trabalhando em trios elétricos durante o carnaval e em carnavais fora de época na Bahia, é um marco importante, pois demonstra o que Marília Gabriela já vinha comentando, a imaturidade da dançarina. Uma jovem adolescente é olhada, desejada e escolhida como dançarina. A maneira em que as questões são colocadas dá a sensação que Carla Perez foi escolhida por ser “gostosa” e não por ser uma boa dançarina. Suas qualidades como dançarina são silenciadas diante de seus atributos corporais. Quase não se fala de seu talento dançante. Marília diz mesmo que Carla dança de forma “exagerada”.

Esse diálogo traz o problema da relação infância e erotismo à medida que confronta uma adolescente imatura com o olhar de produtores culturais e pessoas ligadas ao *show business*. Esse “alguém” que olha para uma garota de catorze anos e a acha “gostosa” está, de alguma forma, sexualmente atraído por ela. Mas não só isso, está também consciente de que o público também ficará atraído. Ao ser questionada se começou cedo demais, Carla Perez responde que tinha vontade, pois crianças de dois, três anos de idade podem ser vistas dançando nas ruas de Salvador. Explica sua precoce profissionalização nos costumes e tradições locais: ela é mais uma dentre tantas meninas que gostam de dançar.

E é nesse momento que Marília Gabriela pede desculpas pela pergunta que vai fazer, pois pode parecer de mau gosto, mas ela acha que explica as mulheres e “explica você, particularmente, como mulher”. O diálogo que segue reforça o caminho seguido pela entrevista até então: a tênue linha que separa a menina da mulher.

Marília Gabriela: Você menstruou pela primeira vez com que idade?

Carla Perez: Quinze anos.

Marília Gabriela: Olha que engraçado, depois de ter virado profissional? Por que hoje existe uma teoria, uma tese científica, ou psicológica talvez, que diz que as crianças erotizadas por você, pela Xuxa, por exemplo, que elas menstruam mais cedo, o que faz com que elas percam o prazer mais pra frente mais cedo também.

(A câmera enquadra as mãos cruzadas de Carla Perez).

Marília Gabriela: Você era uma menininha, você só era, aparentemente um mulherão, não é isso?

Carla Perez: Isso.

A apresentadora parece deslizar, dando a impressão que pensa a menstruação como marco que delimita a passagem da infância para a vida adulta¹⁰⁶. Aos quinze anos, um ano após ter iniciado sua carreira de dançarina, a menina Carla Perez menstrua, se torna mulher. Porém, antes de se tornar mulher ela já era desejada como tal. O tom de voz de Marília Gabriela durante esse momento da entrevista passa um sentimento de preocupação e, ao mesmo tempo, de aflição diante daquela “menininha” com corpo de “mulherão”.

É nesse momento que o erotismo aparece explicitamente na entrevista. Carla Perez não opina, na realidade ela parece estar constrangida diante da exposição de temas de sua intimidade, ou ainda, parece nunca ter pensado sobre o assunto até aquele momento. De uma forma ou de outra, guiando a entrevista até esse momento, Marília Gabriela parece ter encontrado a oportunidade para expressar sua opinião, se protegendo diante de teses científicas, ou psicológicas, que ela não cita fonte ou origem da informação que oferece ao espectador, chegando a falar mais do que a própria entrevistada. Ao falar que as meninas são “erotizadas” por Carla Perez ou Xuxa – mulheres loiras, ídolos infantis e *sex symbols* brasileiras – Marília Gabriela coloca sobre essas mulheres o peso da responsabilidade de uma sexualização “precoce” de várias crianças, e também as consequências desse contato com a sexualidade: a perda também precoce do prazer. Desconsidera, portanto, toda a construção histórica das crianças como mercado consumidor e produto de consumo. Processo que vem ocorrendo, no mundo, mais fortemente a partir da década de 1950 com a popularização da televisão, e que ocorre, no Brasil, a partir da década de 1980 e início de 1990, com o processo de redemocratização e as transformações econômicas que facilitam a compra de aparelhos de televisão.

Ao mesmo tempo, Marília Gabriela parece retirar a responsabilidade de Carla Perez ao responder por ela essa questão: ela era uma menininha, apenas aparentava ser uma mulher, evidenciando que foi feito um uso da imagem de Carla Perez que ela mesma não tinha muito controle sobre isso, ou seja, não tinha controle sobre seu corpo e os efeitos produzidos por ele e sobre ele. Novamente, mas com outras roupagens, o jogo entre a condenação e a absolvição. Basta pensar a relação entre o mulherão e a menininha para saber se Carla é culpada ou não. Não se pensa, na entrevista não há

¹⁰⁶ A antropóloga Emily Martin, ao estudar discursos sobre os corpos femininos relacionados à temática da reprodução, aponta, a partir de entrevistas realizadas com mulheres nos Estados Unidos, que a menstruação é tida como definidora do ser mulher: “Parte do significado da primeira menstruação é, muitas vezes a transição de menina para mulher” (MARTIN, 2006, p. 165).

referências, ao caldo histórico-cultural no qual o fenômeno Carla Perez existe. Palavras como machismo, por exemplo, são ausentes.

A entrevista continua demonstrando essa “falta de controle” de Carla Perez, que tinha apenas 20 anos à época da entrevista e que, portanto, até pouco anos antes da conversa com Marília Gabriela, era menor de idade e precisava da autorização dos pais para realizar shows e fazer turnês. E que, além disso, tem sua agenda decidida por empresários, não opinando sobre locais de apresentação. Em alguns momentos da entrevista Marília Gabriela chega a se expressar espantada: “Nossa, meu Deus, como você é novinha”, ou “Gente do céu! Ela é muito menininha!”, reforçando a imagem imatura de Carla Perez delineada durante a entrevista, situação que se repete em outros momentos, como quando questionada sobre a idade em que transou pela primeira vez. Nesse momento Marília Gabriela não só relaciona Carla Perez a uma criança, mas ressalta uma ingenuidade na sua forma de responder as questões mais íntimas, próprias de uma menina: “Você sabe que você é muito engraçadinha, Carla Perez? Você é muito menina, né? Você sabe disso ou não?”. Ao responder essas questões com balbucios e sorrisos, Carla Perez reforça sua meninice.

A temática da infância retorna à conversa. Marília Gabriela pergunta sobre algumas campanhas que tinham a dançarina como divulgadora e “garota-propaganda”. Dentre essas, uma contra a prostituição infantil. É esse o mote para Marília Gabriela continuar abordando a relação entre erotismo e infância.

Marília Gabriela: Voltando ao assunto da prostituição infantil, ao mesmo tempo que você batalha, contra, né? Você falou que tá aí, se presta a isso, você é culpada pela erotização dessas meninas. Eu já falei agora a pouco dessa tese levantada, de que essas crianças vão ficar menstruadas mais cedo, depois vão perder o prazer mais cedo. Eu queria saber, você já parou para pensar sobre isso, você já leu, certo? Que as meninas ficam copiando você, e que essa mimetização, vamos dizer, elas ficam provocando sentimentos contraditórios nos adultos, você sabe do que eu tô falando. Você já pensou nisso?

Carla Perez: Bem, já pensei. Até mesmo porque as crianças elas tentam dançar igual à Carla Perez, à Scheila e ao Jacaré, não só as meninas como os meninos também. Mas isso é mais coisa de adulto, porque o adulto vê a maldade, a criança não vê maldade em nada. Ela tá dançando como criança pequenininha, pega a mamadeira e fica dançando na boquinha da garrafa. Então eu acho que isso não vem da criança e sim do adulto, como foi proibido também num programa de televisão das crianças imitarem a Carla Perez. Vai deixar de imitar ali em público na frente da tela dançando, mas em casa, festa de filhinho de papai mesmo, as menininhas tudo imitando a Carla Perez. Então eu acho que isso não mexe com a sexualidade da criança, e sim com a sexualidade que o brasileiro tem em si, é sensual.

Marília Gabriela: Mas desde tão cedo assim, você acha que é normal?

Carla Perez: Eu acho normal sim, tanto que na Bahia, todo mundo fala das roupas que eu uso, ah que é um shortinho, um topzinho, mas na Bahia todo

mundo anda no meio da rua de short e top. Lá não dá pra sair com blazer, com blusa, calça, porque o clima é quente.

Nesse momento, Marília Gabriela abre espaço para ouvir a opinião de sua entrevistada diante da problemática da erotização infantil, porém seu questionamento parte de um lugar que coloca Carla Perez como principal responsável por esses efeitos causados. A resposta de Carla Perez busca retirar sua responsabilidade, levando a reflexão para o embate entre as visões dos adultos e das crianças diante dos estímulos musicais e visuais do *É o Tchan*.

A relação feita por Marília Gabriela entre prostituição infantil e erotização de crianças – esse último um efeito cuja responsabilidade já foi apontada como sendo de Carla Perez durante a entrevista – coloca a dançarina num delicado lugar de influência sobre um problema histórico-social como a prostituição infantil. Diante dessas questões, podemos deduzir que relacionar a dançarina, bem como todo o grupo, a essa espécie de problema foi algo que ocorreu com certa constância, pois além de fazer afirmações nesse sentido, Marília Gabriela apoia-se (embora não esclareça quais) em pesquisas científicas como uma forma de fortalecer seu discurso, ao mesmo tempo em que demonstra uma preocupação de determinados setores da sociedade em encontrar motivos e culpados, sem, no entanto, considerar outros aspectos que construíam os produtos culturais voltados para o público infantil.

Walkerdine (1999, 77) aponta para “discursos que competem entre si”, ao tratar da construção da “natureza” das garotinhas, que em alguns momentos é tida como ingênua e pura e em outros aparece como menina-mulher erotizada. De maneira relacional podemos pensar o lugar da crítica, aqui representada pelas perguntas e colocações de Marília Gabriela, que contribui para a construção de regimes de verdade sobre a criança, mas ao mesmo tempo constrói espaços midiáticos que abrem flancos para grupos como o *É o Tchan* se apresentarem para o público infantil e, ainda, criticam esse grupo por promover uma erotização precoce, retirando dos meios de comunicação qualquer responsabilidade nesse processo.¹⁰⁷

Ao entrevistar a dançarina Scheila Carvalho o contexto já era outro (a entrevista foi realizada no ano de 2014 e a dançarina saiu do grupo *É o Tchan* em 2006), porém as questões relacionadas ao público infantil ainda aparecem na conversa entre Marília

¹⁰⁷ Paradoxalmente, durante a entrevista a própria Marília admite que os grandes apresentadores televisivos estabeleciam disputas pela presença do *É o Tchan* em seus programas.

Gabriela e a dançarina em entrevista realizada no mesmo programa, *De Frente com Gabi*¹⁰⁸.

Marília Gabriela: O clima de sensualidade sempre existiu no grupo, nas apresentações do grupo... Para você era normal, era natural, aquela sensualidade toda?

Scheila Carvalho: Era uma sensualidade, mas eu sempre busquei medir essa sensualidade, pra ela não chegar ao ponto da vulgaridade. Apesar do nosso figurino ser muito curtinho...

[Nesse momento começa a ser exibido o clipe do *É o Tchan* da música "Ralando o Tchan - Alibabá". A música fica no fundo, enquanto Scheila Carvalho continua a falar]

Scheila Carvalho: Eu sempre tinha no meu rosto aquele sorriso meigo carinhoso, mesmo porque tinha um público infantil. Então eu sempre busquei essa sensualidade, não vulgaridade dentro de mim.

Marília Gabriela: Mas você posa nua, em seguida.

Scheila Carvalho: Mas aí é para o público adulto.

Marília Gabriela: Sim, você acha... Os meninos roubam revistas em casa.

Scheila Carvalho: Ah, pois é! Mas aí não é culpa minha, é dos pais. (Risos).

Podemos notar que aqui Marília Gabriela utiliza terminologias ligadas ao erotismo, mas na entrevista há distinções entre sensualidade e vulgaridade. A partir da resposta de Scheila Carvalho, podemos perceber que o termo "sensualidade" tem, em seu discurso, uma carga semântica positiva, em oposição ao termo "vulgaridade". Transmite-se a impressão de que a vulgaridade não é adequada ao público infantil, mas a sensualidade sim.

A partir da fala de Scheila Carvalho percebe-se também que existia uma preocupação, ou pelo menos uma intenção, em diferenciar os produtos do grupo voltados para o público infantil e para o público adulto. De duas maneiras, o programa de televisão tenta se contrapor ao que é dito pela dançarina. A primeira, ainda, durante a resposta da dançarina em relação à sensualidade, é o corte realizado na edição do programa: a imagem passa do rosto de Scheila Carvalho para uma parte do clipe da música "Ralando o Tchan - A dança do ventre" (*É O TCHAN*, 1997), mostrando, de fato, um contínuo e leve sorriso no rosto da dançarina contrastando com rebolados e gestos sensuais coreografados.

Se o telespectador estava formando uma opinião ou escolhendo sua posição entre a sensualidade e a vulgaridade cabíveis para o público infantil, é ainda mais provocado quando Marília Gabriela faz referência aos ensaios fotográficos protagonizados pela dançarina para revistas voltadas para o público adulto majoritariamente masculino, como a *Playboy*, *Sexy* ou *VIP*. Em vários momentos da

¹⁰⁸ Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q0TWtNS-zqI>>. Acesso em 11 de setembro de 2016.

entrevista a Marília Gabriela faz retorna aos ensaios sensuais que, inclusive, fizeram com que Sheila Carvalho fosse eleita três vezes consecutivas como a mulher mais sexy do mundo pela revista VIP e, a partir de 2002 a dançarina se torna *hors-concours* na votação anual realizada pela revista para eleger a mulher mais sexy do mundo.

Ao relacionar os ensaios fotográficos de Scheila Carvalho com o público infantil, Marília Gabriela nos oferece pistas sobre como esses produtos se movimentavam entre as faixas etárias, seja com ou sem o consentimento dos adultos. As dançarinas que encantavam o público dos programas infantis geravam fascínio. E as revistas, cujas capas eram estrategicamente cobertas nas bancas, replicavam o jogo de esconde-mostra que os roupas das dançarinas executam.¹⁰⁹ Tarjas e sobrecapas nas Revistas não impediam o acesso às imagens de seios, bundas e vaginas, por parte dos adultos. Isso porque a capacidade de reconhecimento e decodificação dos signos permite aos adultos completar a parte que está faltando nas imagens. Assim, esses subterfúgios, ao mesmo tempo em que “protegem” a criança de ter acesso a esse tipo de imagem, aguçavam o desejo de outros públicos.

Acessar o conteúdo interno das revistas não significa somente satisfazer desejos sexuais, mas ter acesso a um conjunto de imagens que ensinava sobre sexualidade e sensualidade, formatadas dentro dos padrões midiáticos. Às crianças, em especial as meninas, eram ensinadas tamanhos ideias de partes do corpo, como seios, bunda, barriga e pernas; poses e expressões faciais sensuais; dentre outros. Não se deve esquecer que, independentemente de tomarem contato com as revistas adultas, crianças e adolescentes eram bombardeados constantemente com a imagem do corpo das dançarinas em seus figurinos e poses insinuantes. Excetuando-se os pequenos trechos interditados, a imagem corpórea estava visível e acessível e era apresentada como o modelo a ser alcançado. Adultos desejam dançarinas. Jovens e crianças querem ser como elas.

As revistas para o público adulto com ensaios protagonizados pelas dançarinas do *É o Tchan* tem ainda outros elementos que dialogam com o público infantil: fazem várias referências às músicas, às danças e outros produtos lançados pelo grupo. As mesmas músicas dançadas e cantadas e os mesmos produtos utilizados pelas crianças.

¹⁰⁹ Ver introdução desse trabalho (página 12).



IMAGEM 4 - Revista Playboy (Fev.1998) publicada pela Editora Abril, com Scheila Carvalho na capa.

A revista Playboy de 1998 com Scheila Carvalho na capa traz a dançarina completamente nua rebolando com um bambolê, brinquedo infantil que, no ano anterior dava título a um dos sucessos do CD “*É o Tchan do Brasil*” (1997) e que, no mesmo ano, era comercializado com a marca do *É o Tchan*.



IMAGEM 5 - Bambotchan (empresa Glasslite). (*É O TCHAN*, 1997b)

O “Bambotchan” era formado de várias peças que deviam ser montadas, facilitando o ajuste de tamanho dependendo da idade da criança. Quando lançado, além das peças publicitárias, o brinquedo passou a ser divulgado nas apresentações e shows do *É o Tchan*.

O universo infantil das brincadeiras de bambolê se encontra com o erotismo da capa da revista Playboy, que, ao apresentar Scheila Carvalho com um bambolê em sua capa, faz referência às coreografias e, por consequência, contribui para a promoção das músicas do *É o Tchan*. Essa prática se repete em outras edições da revista Playboy, como a do mês setembro do ano 1999 que levou ao público um ensaio fotográfico protagonizado pela dupla de dançarinas do *É o Tchan*, Sheila Melo e Scheila Carvalho. A dupla aparece na capa vestida com um figurino que faz referência aos costumes indígenas, também relacionado a outro sucesso do *É o Tchan* no período, “Tchan na Selva” (*É O TCHAN*, 1999).

A ênfase no corpo feminino também está presente na embalagem do brinquedo. Ali, Carla Perez é retratada por completo, enquanto os homens do grupo são mostrados em fotografias diminuídas, apenas de rosto ou, no caso do dançarino Jacaré, o corpo todo aparece, mas com um figurino de calça e camisa larga, contrastando com os short e top da dançarina. Percebe-se então uma pedagogia dos corpos femininos que, além de serem mostrados, devem ser “malhados”, sensuais, e, ao mesmo tempo, “equilibrar” as sensações do público com sorrisos meigos (para utilizarmos as palavras de Scheila Carvalho).

Construída socialmente, essa forte ligação do *É o Tchan* com a infância ou com um universo infantil nos dá pistas sobre diversas possibilidades de ser criança na década de 1990. Mas é que não se pode apagar a historicidade da categoria infância, como bem nos disse Jane Felipe e Bianca Salazar Guizzo (2003, 121),

O conceito de infância concebido na atualidade passou por um longo processo de construção e elaboração, a partir de inúmeras teorias de diferentes campos do conhecimento, especialmente a partir dos séculos XVII e XVIII. Várias compreensões foram-se delineando a partir de então, tanto na religião, quanto na área médica, psicológica, jurídica, pedagógica e, mais recentemente, nas áreas da antropologia e das ciências sociais, de modo que hoje o conceito de infância já não corresponde a uma categoria estável, “natural” e homogênea (BULES, 2002). Sendo assim, podemos falar que existem inúmeras infâncias que estão em constante processo de resignificação/transformação. Seus significados podem variar de acordo com o tempo, a classe social, o gênero, a cultura em que as crianças estão inseridas.

A infância do Brasil dos anos 1990 estava imersa num mundo de mídias e numa cultura de valorização da aparência, do corpo, da imagem. Ao pensar a produção midiática dos anos 1990 e 2000, Eliane Borges (2007, 94) aponta para a crescente valorização do corpo como fator decisivo nas relações sociais. Nas suas palavras,

Em nenhum outro tempo o corpo teve tanta visibilidade nem foi objeto de tanto interesse quanto hoje. As novas sensibilidades relativas ao corpo e, paralelamente, à sexualidade, têm sua origem na passagem do que Foucault denominou “controle-repressão” para o investimento no corpo, no último século, sob a forma de “controle-estimulação”

Diante das músicas, vídeos, entrevistas, fotografias e objetos referentes ao *É o Tchan*, não podemos deixar de pensá-los como fazendo parte desse arranjo midiático, de uma maquinaria de produção de sujeitos, que ensina (como dançar, brincar, vestir, rebolar...), e por isso contribui para o controle (ao exibir padrões corporais, por exemplo); e estimula uma inserção docilizada e não questionadora das crianças na moderna sociedade de consumo (como quando vende produtos para que as crianças, em especial as meninas, se caracterizem como as dançarinas).

Imagens de crianças “extremamente erotizadas” (FELIPE; GUIZZO, 2003; BORGES, 2007) passam a ser cada vez mais recorrentes nos espaços midiáticos, articulando-se à redefinição do próprio conceito de infância que, aos poucos, vai perdendo o caráter ingênuo ou puro, tradicionalmente atribuído a esse período da vida humana. Outros autores, como Landini (2000), chegam a falar em uma “erótica infantil”, justamente para pensar essas representações midiáticas da infância, bem como os produtos ofertados para crianças e adolescentes.

Diante da amplitude do alcance midiático do *É o Tchan* nos anos 1990, não apenas em termos de quantidade, mas também de diversidade de mídias e produtos, podemos dizer que o grupo participou de um período de reformulação da imagem infantil veiculada na mídia. Ao mesmo tempo, o grupo ajudou a construir essa imagem, que muitas vezes tinha como referência projeções de adultos, no caso, das dançarinas: em competições de dança em programas de auditório, através da venda de produtos infantis, ou ainda influenciando o surgimento de grupos como o Mulekada¹¹⁰. Ser criança no Brasil dos anos 1990 foi, portanto, crescer estimulado pela estética do pagode baiano, com suas músicas, fantasias, brinquedos, calçados e estilos.

¹¹⁰Grupo musical infantil composto por Julyana Lee, Jacarezinho e Tatiana Ruiz. Fez sucesso entre os anos de 1999 e 2003, apresentando-se em programas como o Raul Gil. Artisticamente, o grupo seguia os padrões estéticos que orbitavam em torno dos ditames emanados do *É o Tchan*.

4.2 Corpinho violão, corpão avião: o cuidado com o corpo como espetáculo

Em 1996, ao lançar o CD “Na cabeça e na cintura”, o *É o Tchan* trouxe ao público a música “Malhação”, ocupando a quarta faixa do disco que foi sucesso de vendas no período de seu lançamento. Essa é a primeira música que faz menção diretamente ao exercício físico, temática para outras composições que irão aparecer em outros álbuns do grupo.

*[Todo mundo no pique do Gera, moçada!
Bota aquele shortinho de malha e vamos cair na malhação!]*

Vou lhe dizer é bom malhar/Dançando com o Gera você vai suar/Menina gostosinha vá se controlar/Um dia sua barriga pode aumentar/E de noite no pagode/Com seu corpinho violão/Vai requebrando gostosinho/Com seu shortinho da malhação/A malhação faz bem ao coração/O corpo fica igual a um violão/Abdominal não será em vão/Agachamento, barra, supino e flexão

*[É galera, vai todo mundo se preparar e pegar na maromba agora.
Mas será que você aguenta com essa maromba, minha filha?
Segure a onda que é um marombão, hein?
Vamos ver então...]*

Quando pega na maromba/Não quer mais largar/Quando você malha com o Gera Samba/Não quer mais parar/Você corre todo dia/Pra lá e pra cá/Essa é sua alegria/Segredos de versar também faz suar

*[Minha gatinha, você tá ficando tão gostosinha
toda suadinha na malhação
vamos lá: um, dois, xô gordurinha!]*

*[Aí galera, todo mundo com a mão em cima,
jogando pra esquerda e pra direita, vai,
comigo: direita, esquerda, direita, esquerda...
Agora bate na palma da mão, vai:
um, dois, três, quatro, um, dois, três, quatro...]*

A letra cantada por Beto Jamaica é acompanhada por um ritmo acelerado, mas que nesse caso ganha mais uma função: a de ser a música que irá servir de trilha sonora para os momentos de exercício, em particular os exercícios aeróbicos, como ressaltado na primeira estrofe da canção.

De início, a música já informa à ouvinte que “malhar” o corpo é algo prazeroso, em especial com “o Gera”, numa referência ao Gera Samba¹¹¹. Quando falamos “a

¹¹¹ Na transição entre os nomes Gera Samba e *É o Tchan*, algumas músicas acabam fazendo referência ao nome anterior do grupo, afinal, no ano de 1996, o Gera Samba já era *É o Tchan*. Ao longo dos anos o grupo continua apresentando essas canções sem fazer a transição das letras das músicas (muitas vezes,

ouvinte” chamamos atenção para o público alvo da canção: as mulheres. Não quer dizer que os homens não escutassem a música, mas, ainda na primeira estrofe, a utilização do vocativo “menina”, demonstra que a música possui, pelo menos de forma direta, mensagens direcionadas ao público feminino¹¹².

Uma música que, de forma descontraída e animada convida ao exercício físico, em seus primeiros versos traz um aviso preocupado com o controle do corpo. É necessário que haja controle para que a barriga da mulher não aumente, para que se mantenha o corpinho violão que irá dançar no pagode. Não se trata apenas de dançar/malhar pela saúde, ou pelo prazer de se movimentar ao som do pagode, mas também de ficar bem utilizando as roupas “da malhação”, que, não por acaso, constituem os principais recursos dos figurinos das dançarinas e do dançarino do grupo. Saúde e beleza andam juntas e mais, uma não faz sentido sem a outra, e é isso que é posto no refrão da música (terceira estrofe) em que exercícios e artefatos ligados à malhação são listados como meios para conseguir uma boa saúde e um corpo cheio de curvas, como um violão.

A música recebe, com a interpretação de Beto Jamaica, intervenções próprias da oralidade que buscam uma interação com o público¹¹³. Essas intervenções (esse canto particular, quase fala) são características da interpretação do cantor, presentes em quase todas das músicas do *É o Tchan*, porém, nessa música em especial, assumem mais uma característica: a de fazer referência ao professor ou instrutor de exercícios físicos que, nas academias, além de dar aulas ou auxiliar nos exercícios, tem também a função de animar e incentivar o público durante a malhação. Entre as estrofes o cantor recorre a comandos buscando animar “todo mundo” para a dança, chegando, inclusive, a propor exercícios, numa clara referência às aulas de aeróbica e às coreografias coletivas executadas durante ensaios e apresentações das grandes bandas de Axé Music. O canto responsorial, próprio do samba de roda, também está presente: no refrão, os versos são

como no caso de “Malhação”, a métrica não seria prejudicada). O que pode parecer uma falta de preocupação pode ser também devido aos direitos dos compositores das canções, que, na maioria das vezes, não tem uma ligação direta com o grupo.

¹¹² Ao considerarmos que, de forma direta, a música tem como público alvo as mulheres, chamamos atenção para os discursos musicais que, mesmo tendo um interlocutor específico, podem atingir um público diverso. Por isso, ainda que fale para as mulheres, as mensagens contidas na música geram conteúdos também para o público masculino.

¹¹³ Na transcrição da música, resolvemos colocar essas marcas de interpretação musical entre colchetes, ultrapassando aquilo que consta registrado no encarte do CD, pois, como considera Perrone (1988, p. 11): “Se um texto é criado com a finalidade de ser cantado, e não para ser lido ou recitado, ele deve ser estudado na forma dentro da qual foi concebido”.

iniciados pelo cantor, mas são finalizados em forma de resposta pelos demais componentes do grupo.

É o refrão que abre espaço para que a performance do cantor Beto Jamaica se articule ao recurso do duplo sentido, quando ao falar na maromba – que, na linguagem da malhação, pode ser um conjunto de exercícios ou uma alusão aos ferros levantados durante a musculação – adiciona um novo significado, associando a maromba ao falo. O cantor pergunta à mulher que escuta a música se ela “aguenta” com a maromba, e ainda alerta, pois se trata de “um marombão”. A fala de Beto Jamaica adiciona esse sentido aos versos que retomam a música: “Quando pega na maromba/ Não quer mais parar”. Numa interpretação literal, esses versos poderiam se tratar de uma mulher que gosta muito de se exercitar, porém, a fala do cantor funciona como uma explicação para o verso que segue, e forma-se, desse modo, uma representação de uma mulher suada ex(er)citada que não consegue parar de pegar em um pênis, que, quando começa, não consegue parar de ter relações sexuais.

“Malhação” (1996) é a primeira música de uma série que o *É o Tchan* irá lançar sobre a temática dos exercícios físicos e cuidado com o corpo. Estamos falando de meados dos anos 1990, quando as academias já são um sucesso de público, não sendo um local reservado apenas para a prática de esportes ou halterofilismo; mas também um ponto de encontro, lugar de lazer, de explicitação de desejos. As academias são, portanto, lugares de poder. Frequentá-las se torna um dos elementos de distinção social, de exibição de uma espetacularização dos sujeitos desejosos por ver e fazer ver suas práticas e ações de subjetivação. “Malhação” também é o título de uma novela que a TV Globo exibe, desde 1995, o que mostra como a temática (e a própria nomenclatura) é importante para o período em questão¹¹⁴. Ana Lúcia Castro (2010, p. 151), ao tratar de transformações corporais relacionadas à construção da identidade, aponta para a “posição central que o corpo vem assumindo na vida contemporânea (expressa na malhação, na busca por cirurgias estéticas e no uso de cosméticos)”, reforçando que essas mudanças corporais através desses artifícios fazem parte da execução de um “projeto corporal”, representativo do “culto ao corpo” próprio da contemporaneidade.

Ao longo do século XX os padrões de beleza, tanto masculino quanto feminino, passam por uma série de mudanças, ligados a questões culturais, sociais, econômicas e

¹¹⁴ A novela *Malhação* é voltada para o público de adolescentes e jovens e, em seu início, tinha como cenário uma academia chamada “Malhação”, por isso o título da novela. Ao longo dos anos o cenário é modificado, passando para um universo escolar, atendida também com as mudanças nos interesses do público da novela.

também políticas. Denise Bernuzzi de Sant’Anna (2014) aponta para uma mudança no “malhar o corpo” a partir dos anos 1980. Essa atividade que estava restrita aos clubes, passa a tomar ruas, praças, academias, praias e outros espaços, se popularizando através de discursos médicos e midiáticos. A autora aponta para incentivos do Estado, mas também destaca uma mudança de mentalidade que caminha para o individualismo, exaltando a relevância das mudanças no corpo e, por conseguinte, uma conquista de maior autonomia sobre esse corpo.

Essa autonomia se materializa em algumas mudanças, significativas para as mulheres em especial, como o desenvolvimento de músculos (inicialmente de forma tímida, mas em meados dos anos 1990 já de forma mais intensa) que possibilitam a conquista da força física feminina, quebrando com os padrões de “fragilidade”; a utilização de roupas que valorizam as curvas e músculos torneados resultantes dos exercícios; uma “democratização” dos espaços de sociabilidade e formas de malhação, que saem dos clubes ou das aulas de balé clássico, para conquistar outros lugares, atividades e ritmos musicais, dentre esses últimos, o pagode e o axé music são muito procurados com trilha sonora para aulas de aeróbica até os dias atuais.

Sant’Anna (2014) aponta ainda que desde a década de 1970 as revistas voltadas para o público feminino já traziam reportagens que abordavam um ideal de mulher ativa sexualmente. Outros produtos culturais, como as músicas do período – bem como suas intérpretes – puderam seguir essa linha, inspirada nos ideais de liberdade reivindicados pelos movimentos sociais do final da década de 1960. Gal Costa, Rita Lee, Elis Regina, Joana, Joyce, Ângela Rô Rô são exemplos que cantaram a sexualidade feminina, inclusive desafiando “a moral e os bons costumes” exaltados durante o período da ditadura militar no Brasil. A sexualidade feminina passa a fazer parte do cotidiano, seja nas leituras, nos programas televisivos ou nas rádios.

Na década de 1990 já não era “tabu” falar da sexualidade feminina, e o *É o Tchan* se utiliza disso a partir de um recurso tradicional da música popular brasileira, o duplo sentido, mas o ultrapassa: não basta falar do “marombão”, fazer alguns comentários e dar uma risada: o efeito visual conta muito, e por isso as dançarinas e dançarino executavam coreografias que “traduziam” via corpo aquilo que era cantado.

Importante notar que essa autonomia do corpo feminino vem sendo construída e conquistada a partir de movimentos sociais e culturais das décadas anteriores, e que o *É o Tchan* não reivindica essa autonomia, nem se preocupa em defendê-la, mas, ao mesmo tempo, ao trazer em suas canções essas temáticas, representa essa autonomia e a forma

como ela pôde ser e foi explorada pela mídia/cultura de massa. Os anos 1990 podem ser considerados um período de maior abertura e de ousadia, afinal o Brasil não estava mais sob o olhar da censura que, além de ser aparelho do Estado, era também evocada pelos “cidadãos de bens”¹¹⁵.

Em 1998, o álbum “*É o Tchan* no Hawai” traz ao público duas músicas que tratam do cuidado com o corpo. “Vamos Malhar” (1998) mantém a temática da malhação na academia, adicionando ao pagode uma referência à salsa, um ritmo também muito utilizado nas aulas de aeróbica das academias. A letra de “Vamos Malhar” (1998) se preocupa de forma mais direta com o controle dos excessos na alimentação (“Barriga de chope / Só queres beber / Pneu na cintura / Só queres comer / Preste atenção no que eu vou lhe dizer / Vamos malhar”); e também com o controle do corpo, para corresponder aos padrões admitidos e difundidos pelo grupo, in-corporados (“Vai descendo mexendo as cadeiras / Segura as mamonas pra não balançar / Bote as mãos no joelho / Barriga pra dentro pra não estourar”).

A imagem das dançarinas diz e exhibe o padrão: um corpo cheio de curvas arduamente trabalhadas em academias e aulas de dança, um corpo que tem controle de todos os músculos, mas que tem leveza, que flutua quando dança, apesar da tonificação muscular. Mas para o público não basta olhar para as dançarinas e tentar reproduzir esse padrão. O próprio *É o Tchan* irá compor uma música falando detalhes sobre esses corpos tão admirados, desejados e invejados. Então temos aqui um impasse: ao mesmo tempo que existia uma quebra com um padrão de fragilidade associado à feminilidade, é construído um novo padrão para a mulher “sarada”.

A canção “A Nova Loira do Tchan” (1998) foi criada para ser dançada pelo grupo após o concurso para eleger a nova dançarina do *É o Tchan* com a saída da loira Carla Perez, em 1997. O concurso foi realizado no programa de televisão Domingão do Faustão, um dos programas dominicais com maior audiência, exibido na emissora mais importante do período, a Rede Globo. Durante o concurso, além das habilidades de dançarinas, os corpos eram avaliados, medidos e pesados, afinal, para ser dançarina do *É o Tchan*, não bastava saber dançar, era preciso representar um padrão, o padrão avião.

É um som de um avião decolando que dá início à música que apresentava para o Brasil Sheila Mello, a nova loira do Tchan. Em metáfora, o avião que será associado ao

¹¹⁵ Como demonstra Klanovicz (2008, 49) ao estudar o erotismo e a censura nos anos 1980, anos finais da ditadura no Brasil e também o período de redemocratização do país: “Importante salientar que essa redemocratização era cautelosa porque a defesa da liberdade com relação a certos temas, como o erotismo, era vista com reservas”.

corpo da dançarina: o público já sabia, era um mulherão. “Tem 60 de cintura, ninguém segura / 105 de bundinha, que bonitinha / 1,70 de altura, ninguém segura / Mas que loirinha danadinha, engraçadinha” (*É O TCHAN*, 1998).

No ano 2000, o *É o Tchan* lança um CD com mais uma música que faz referência aos exercícios físicos. “Aeróbica do Tchan” (*É O TCHAN*, 2000) convidava o público para a malhação, inclusive com o mesmo argumento utilizado em 1996: “faz bem pro coração”. Essa música não foi um grande sucesso como as anteriores, mas apresenta uma preocupação constante do grupo com a boa forma: “Faz batata, faz coxa, peitinho e barriginha / Seu corpinho dividido fica uma gracinha” (*É O TCHAN*, 2000). Essa preocupação pode estar relacionada a um espaço que o grupo continua fazendo sucesso após os anos 2000: as academias e aulas de aeróbica. Uma rápida procura no site de busca de vídeos Youtube apresenta uma enorme variedade de vídeos caseiros de professores e estudantes, em trajés próprios para exercício físico, ensinando e dançando coreografias para as músicas do *É o Tchan*¹¹⁶.

O cuidado com o corpo se torna, para o *É o Tchan*, uma marca musical: é preciso caber e reproduzir os padrões, é preciso dançar nos padrões, é preciso cantar os padrões. Os corpos das dançarinas se tornam referencial quando se trata de “corpos sarados”. Após a saída do grupo, as dançarinas Carla Perez, Scheila Carvalho e Sheila Mello buscaram, cada uma a sua maneira, a manutenção desse referencial e até os dias atuais desenvolvem trabalhos e são retratadas na mídia como “mulherões” “saradas”.

O caso mais emblemático é o de Scheila Carvalho. No ano de 2016, aos quarenta e dois anos, a dançarina é representante de marcas de roupas para exercícios físicos, suplementos alimentares e atua fazendo propaganda de várias academias ao redor do Brasil. O corpo continua definido: músculos rígidos, cintura fina, bunda empinada. Porém, os padrões são outros.

¹¹⁶ Exemplos podem ser encontrados nos links a seguir:
 <<https://www.youtube.com/watch?v=woQZZHdXick>>,
 <<https://www.youtube.com/watch?v=vTcEiGZ1Etc>>,
 <https://www.youtube.com/watch?v=3LXCkuVc_N8>, ou através das palavras-chave “malhação *É o Tchan* coreografia”, “a nova loira do tchan coreografia” ou “aeróbica do tchan coreografia”.



IMAGEM 6 - Montagem de fotografias retiradas no início da carreira de Scheila Carvalho, quando entrou no grupo *É o Tchan*, e no ano de 2015, fazendo campanha publicitária para uma marca de suplementos alimentares¹¹⁷. (ACESSE BAHIA, 2015)

A fotografia do lado esquerdo se trata de um frame de uma apresentação do grupo *É o Tchan* no programa *Domingão do Faustão* exibido pela TV Globo. A dançarina está vestida com o figurino do grupo, dançando de forma sorridente. Na fotografia do lado direito, a dançarina faz uma pose de modo a ressaltar os seus músculos e, por consequência, sua força. As fotografias têm quase vinte anos de distância temporal entre uma e outra, e podemos notar algumas mudanças no corpo da dançarina durante esse período. Os músculos das pernas, dos braços e da barriga estão mais acentuados, o que demonstra uma nova abordagem na preocupação com o corpo: não basta apenas ter o “corpo magrinho”, é preciso ser “musculosa”¹¹⁸; é importante ser um avião (com músculos) de aço

Uma mudança corporal de vinte anos não ocorre do dia para a noite. Durante esse processo, a dançarina passou por algumas transformações. Durante entrevista, no

¹¹⁷ Imagem retirada do endereço: <<http://www.acessebahia.com.br/veja-o-antes-e-depois-das-principais-dancarinas-de-axe/>>. Acesso em 08 de julho de 2016.

¹¹⁸ Termos utilizados para descrever Scheila Carvalho no painel do website UOL, criado para que o público pudesse acompanhar o reality show “A Fazenda”, exibido pela emissora Rede Record, do qual Scheila Carvalho fez parte em sua sexta edição, no ano de 2013. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/a-fazenda/6/album/2013/08/20/veja-o-antes-e-o-depois-dos-peoes-de-a-fazenda-6.htm#fotoNav=13>>. Acesso em 08 de julho de 2016.

ano de 2014, ela afirmou estar se preparando para trocar a prótese mamária pela terceira vez, partindo para os 360ml¹¹⁹, porém, desde o ano 1999 Scheila Carvalho passa por processos cirúrgicos para aumentar seus seios. Podemos perceber, desse modo, que os padrões exigidos no contexto não são alcançados “apenas” com a malhação. O exaustivo exercício físico não é suficiente, tornando-se necessário recorrer a outros recursos, como o controle rigoroso da alimentação, com o auxílio de suplementos alimentares e, principalmente, as cirurgias plásticas.

Sant’Anna (2014) aponta que, na metade da década de 1980 as revistas voltadas para o público feminino já traziam reportagens e anúncios que faziam elogios às cirurgias plásticas, principalmente as realizadas nos seios e nas barrigas das mulheres. Nos anos 1990, revistas especializadas em cirurgias plásticas traziam em suas reportagens artistas que reproduziam os aspectos positivos defendidos por essas publicações. Não por acaso, a autora comenta uma reportagem, publicada, em 1999, na revista *Plástica e Beleza*, sobre Carla Perez: “A introdução de próteses em seus seios teria não apenas embelezado a estrela, mas também aumentado a sua alegria. Ou seja, o sucesso na carreira das artistas também devia ser comprovado com os bons resultados cirúrgicos” (SANT’ANNA, 2014, p. 166).

Em rápida entrevista concedida ao programa TV Fama¹²⁰, no ano de 2015, a ex-dançarina e então apresentadora de programa infantil, comenta sobre as várias cirurgias plásticas que realizou no início de sua carreira, quando questionada se deixaria a filha realizar procedimentos semelhantes. Carla Perez responde que foi influenciada a fazer cirurgias plásticas na época do *É o Tchan*: “Naquela época, se eu pudesse, toda semana fazia uma cirurgia”. Afirmou também que, agora mais madura, mudou de opinião com relação às cirurgias.

Algumas razões são apontadas por Sant’Anna (2014) para explicar o sucesso e a banalização das cirurgias plásticas no Brasil – e no mundo: um primeiro aspecto está relacionado à pressão social que existe, especialmente sobre a mulher, no que diz respeito ao envelhecimento. Envelhecer também é sair dos padrões, pois a juventude é um aspecto socialmente relevante, seja para o mercado de trabalho seja para os

¹¹⁹ Disponível em: <<http://mdemulher.abril.com.br/famosos-e-tv/mais-feliz/scheila-carvalho-vou-trocar-a-protese-de-silicone-pela-terceira-vez>>. Acesso em 08 de julho de 2016.

¹²⁰ O programa TV Fama é exibido na emissora Rede TV. É um programa voltado para a narrativa das vidas de artistas e celebridades e tem um aspecto bastante sensacionalista. Ao mesmo tempo, busca certa espontaneidade em suas entrevistas, pois a maioria é realizada em momentos de chegada ou saída dos entrevistados de locais como festas, restaurantes, teatros ou casas de show. A entrevista com Carla Perez está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uDK2fZPKfcM>>. Acesso em 11 de julho de 2016.

relacionamentos interpessoais. O outro aspecto assinalado por Sant'Anna (2014) que explica o *boom* das cirurgias nos anos 1990 é o avanço técnico científico na área, que ocorre principalmente na segunda metade do século XX.

Além dessas razões, superado tempo no qual a “*feiura se curava com remédios*”, a autora trata do entendimento das cirurgias como uma forma de “corrigir uma injustiça” (SANT’ANNA, 2014, págs.. 122 e 171). Essa injustiça pode estar ligada à autoestima – se considerar feio ou feia e querer transformar essa realidade –, mas também tem relação a um padrão de beleza europeu, próprio de um país que sofreu com a colonização e ainda sofre com algumas heranças desse período, como as imposições estéticas. As cirurgias plásticas têm também esse papel: “corrigir” um nariz ou boca que tem uma possível descendência negra ou indígena. “A cirurgia plástica funcionaria, portanto, como um recurso espetacular para transformar alguém que se acha despossuído do próprio corpo – porque lhe dá provas de ser um fardo – em seu proprietário. O que não significa exatamente obter o controle total de si” (SANT’ANNA, 2014, p. 172).

Carla Perez (sempre ela), por exemplo, ainda quando dançarina do *É o Tchan*, fez cirurgias no nariz, deixando-o mais fino, além de passar a utilizar seu cabelo liso, e não mais cacheado como no início da carreira. Essas transformações nos dão pistas sobre a necessidade de adequação aos padrões de beleza para garantir o sucesso na carreira, por isso ser dono do próprio corpo não significa ter controle sobre ele. Os corpos dessas dançarinas são exemplos explícitos de corpos ditos e feitos na cultura. Exemplos explícitos, pois, na verdade, todo corpo em nossa sociedade passa por esse processo de ser “descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através dos signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias” como afirma (Louro, 2004, 81). Perceber a trajetória corporal dessas dançarinas é, portanto, entender gostos, exigências e regras do *show business*, e em larga medida, da sociedade como um todo, que molda os corpos que irão entreter as pessoas. Essas exigências não devem ser entendidas isoladas das demandas sociais, pois se complementam e se assimilam. A experiência histórica brasileira, marcada por colonialismo e forte presença do patriarcado, interfere na construção dos corpos, que precisam obedecer a determinados padrões para fazer sucesso.

A mídia, por sua vez, irá se utilizar dessas transformações que ela mesma influencia, num espetáculo¹²¹ que media as relações sociais e que se retroalimenta. Por isso, além de reportagens sobre cirurgias plásticas, por exemplo, será comum que os meios de comunicação acompanhem o cotidiano de cuidados corporais das celebridades, divulgando uma espécie de estilo de vida e, ao mesmo tempo, reforçando o controle que essas celebridades precisam ter de seus corpos. Esses corpos são tomados como espelhos dos sujeitos. Numa estranha simetria, o corpo torna-se a própria subjetividade. Carla Perez, por vezes, não existe. Ela some e seu corpo aparece. Esses corpos historicizados são denúncia da própria história. Scheila Carvalho não sofreu mudanças no seu corpo, apenas. Mais do que cirurgias ou malabarismos fisiculturistas, foi a história da relação tensa e viva que estabelecemos com as regras e os padrões de beleza quem moldou aquele corpo.

Carla Perez, de acordo com o Sindicato dos Corretores de Seguros do Estado de São Paulo, foi uma das primeiras pessoas no Brasil a realizar um contrato de seguro de uma parte específica do corpo¹²². O seu “seguro de bumbum” foi tema de várias entrevistas, das quais destacamos duas: uma concedida à apresentadora Xuxa e outra, à Marília Gabriela.

A entrevista à apresentadora Xuxa ocorreu no programa Planeta Xuxa veiculado na Rede Globo aos sábados à tarde entre os anos de 1997 e 2002¹²³. Durante a conversa, Xuxa comenta que Carla Perez está com 19 anos, então podemos concluir que a entrevista ocorreu no ano de 1997, já que Carla Perez nasceu no mês de novembro de 1977. Foi um ano de muito sucesso do grupo *É o Tchan* aquele 1997. Essa rápida entrevista, que ocorre em um quadro do programa chamado “Intimidade”, é embalada por uma das músicas de sucesso do período, a “dança do bumbum”. Além de conversar sobre namorados e relação com a família, Xuxa pergunta sobre o seguro do bumbum. Carla Perez explica que várias empresas ofereceram o serviço, mas foi uma empresa americana que fez o seguro. Depois disso, a apresentadora faz comentários sobre ter a bunda grande, apontando vantagens e se comparando à dançarina, tudo num clima de descontração e risos.

¹²¹ “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. (DEBORD, 1997, p. 14).

¹²² Informação disponível em: <<http://www.sincor.org.br/conteudoPortugues/modeloInternaComTitulo.aspx?codConteudo=1412>>. Acesso em 12 de julho de 2016.

¹²³ Entrevista de Carla Perez ao programa Planeta Xuxa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xkE_rubHpGU>. Acesso em 13 de julho de 2016.

Apesar de curta (apenas dez minutos), essa entrevista é importante principalmente pelo momento em que ocorre. Pouco mais de dois anos após começar a dançar no *É o Tchan*, Carla Perez já havia assegurado que seu bumbum seria protegido de eventuais danos ou perigos que pudessem ocorrer durante o exercício de sua profissão. Segundo a apresentadora Xuxa, ao anunciar a sua entrevistada, se tratava do seguro com o valor mais alto do mundo. Independentemente de essa informação estar correta ou não, podemos deduzir que era um alto valor para um fenômeno interessante: não era um seguro de vida, protegendo o corpo inteiro da dançarina, mas sim um seguro para uma parte específica de seu corpo.

Em entrevista ao programa *De Frente com Gabi* em 1998¹²⁴, quando Carla Perez havia acabado de sair do *É o Tchan*, a dançarina explica de forma mais detalhada que situações a levaram a fazer o seguro do bumbum. Esclarece que, devido à quantidade e intensidade da dança, precisou operar o menisco e que, por isso fez um seguro contra invalidez permanente. Além desse seguro e do seguro do bumbum, a dançarina fez um seguro para as pernas. Ela explica:

Uma vez mesmo aconteceu em um show, que eu tava dançando e um fã deu uma mãozada na minha perna, e tava tão quente o local, que era um lugar fechado, e eu acho que o choque térmico deu uma queimadura de primeiro grau na minha perna, ficou os cinco dedos da pessoa...

Carla Perez, no auge de sua carreira como dançarina tinha assegurados, portanto, bumbum e pernas, cada parte do corpo no valor de dez milhões de reais, como informa na entrevista, seguida de uma expressão de espanto da apresentadora Marília Gabriela: “Meu Deus do céu!”.

Em um momento da entrevista, passam imagens de fotografias da primeira Playboy que Carla Perez foi capa, bem como imagens de clipes do *É o Tchan*. Enquanto isso, o tema da conversa gira em torno de padrões de beleza. Marília Gabriela comenta que o padrão de beleza no mundo é o de mulheres muito magras, no máximo têm peitos grandes. Na época Carla Perez ainda não havia colocado silicone e disse estar satisfeita com seu corpo.

Essa informação nos dá pistas para percebermos as transformações no corpo da dançarina também como uma necessidade de se adequar às exigências da mídia, que cada vez mais passa a requisitar das mulheres um corpo atlético e bem definido. O

¹²⁴ A mesma entrevista discutida acima. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P5MtQvC95-k>>. Acesso em 11 de setembro de 2016.

corpo é marcado por várias transformações que têm efeitos simbólicos, mas também que se expressam social e materialmente:

[A marcação] poderá permitir que o sujeito seja reconhecido como pertencendo a determinada identidade; que seja incluído em ou excluído de determinados espaços; que seja acolhido ou recusado por um grupo; que possa (ou não) usufruir de direitos; que possa (ou não) realizar determinadas funções ou ocupar determinados postos; que tenha deveres ou privilégios; que seja, em síntese, aprovado, tolerado ou rejeitado. (LOURO, 2004, p. 83-4)

Diante dessas entrevistas, podemos notar que não é apenas o “antes” e o “depois” que importam. Não basta apenas se adequar aos padrões. É importante que o público acompanhe como essas transformações acontecem, como essa preocupação com o corpo se dá, que valores e quantidades estão envolvidos nessas transformações. É preciso acompanhar a história para poder valorizá-la.

Essa relação com as transformações corporais das dançarinas se confirma em outro meio de comunicação voltado para outro público. Nas revistas com ensaios fotográficos sensuais e nus artísticos, a atenção para as mudanças no corpo também está presente. Na revista *Playboy* de novembro do ano 2000 a capa trazia a fotografia da dançarina Scheila Carvalho vestindo um biquíni branco molhado, deixando que a fotografia captasse seus mamilos. A dançarina com uma das mãos mostra a marca do bronze empurrando a parte de baixo do biquíni, e com a outra mão segura uma tesoura sugerindo cortar a parte superior do biquíni. Junto à fotografia seguem na capa os dizeres: “Corta! Corta! Corta! Revelamos o novo tchan da Scheila Carvalho”. Que tchan é esse? Ao longo do ensaio fotográfico, o (a) leitor (a) que não acompanhava atentamente a carreira da dançarina teria a confirmação numa frase atribuída à Scheila Carvalho e estrategicamente posicionada próxima a uma fotografia em que a dançarina aparece sentada completamente nua: “Decidi que os seios ficariam maiores porque os quadris são fartos. É uma delícia tê-los chamando atenção” (PLAYBOY, 2000).

A cirurgia plástica, como divulgada pela revista, assume várias funções sociais: atrativo sexual (especialmente para o público masculino, alvo da revista), fator de aumento da autoestima da dançarina, além de ser uma forma de “harmonizar” as medidas corporais da mesma. Como afirma Ana Lúcia de Castro, “a realização de cirurgia plástica constitui-se em um tipo de consumo cultural, envolvendo, sobretudo, uma dimensão simbólica, impalpável. O que se busca, ao se submeter a esse tipo de intervenção cirúrgica, é algo que nada tem de palpável ou concreto: beleza, prestígio, aceitação social, elevação da autoestima” (CASTRO, 2010, p. 155).

O corpo não é apenas espetáculo quando dança ou se fantasia, ele é espetáculo ainda que isolado ou deslocado de seu contexto específico. Podemos notar que modificar o corpo, moldando-o de acordo com padrões de feminilidade que reforçam aspectos de sensualidade do corpo, proporciona às dançarinas do *É o Tchan* espaços midiáticos interessantes que podem, inclusive, garantir uma mobilidade social ou a manutenção de um lugar social, pois é o corpo que sustenta a posição de destaque dessas mulheres nos mais diversos meios de comunicação. Por outro lado, a mídia proporciona e potencializa “jogos enunciativos” sobre as mulheres (FISCHER, 2001), divulgando em forma de espetáculo e com uma carga positiva as mudanças corporais realizadas, construindo e ensinando uma íntima relação entre beleza, autoestima e o constante refazer-se dos corpos.

4.3 Construir e ensinar masculinidades: *É o Tchan* e o consumo do corpo das mulheres

Anteriormente, quando tratávamos dos cuidados com o corpo tomados pelas dançarinas do *É o Tchan*, fizemos referência à entrevista concedida por Carla Perez ao programa *De Frente com Gabi*. No trecho citado, a dançarina comenta um episódio em que um fã, durante uma apresentação do grupo, bate em sua perna, causando uma queimadura. O caso de violência – violação do espaço corporal – é tomado com naturalidade, encarado como um fato curioso e, recebido como alerta pela dançarina, que o vê como mais um motivo para assinar um contrato de seguro para cobrir eventuais “acidentes de trabalho”, como esse exemplo narrado por Carla Perez ao programa. Sua integridade humana foi atacada, romperam os limites do seu corpo, mas ela naturaliza a violência. Queixa-se da dor física. Faz seguro para se precaver de acidentes. Mas não fala de gênero, de invasão de seu espaço vital. Na narrativa que fez para a apresentadora, tudo parece normal; coisas de fãs.

Diante desse episódio, olhar para os produtos do *É o Tchan* é perceber a construção de um outro sujeito que se referencia e interage com o grupo Além das crianças e das mulheres, precisamos falar sobre os homens. A partir de uma perspectiva relacional, própria das interações sociais, não podemos deixar de fora da equação as formas que o grupo encontrou para construir visões sobre o masculino.

Uma reflexão sobre as pedagogias culturais proporcionadas pela mídia, que nos ajuda a pensar a formação de crianças e mulheres, pode nos ajudar a pensar, também, a formação dos homens. A música, o programa de televisão, a revista, a peça publicitária,

dentre outros, ao representarem figuras femininas e masculinas em determinadas situações, constituem um espaço educativo, em que se constroem e reforçam práticas e representações sociais.

Entendendo as diferenças entre os sexos como construídas social e historicamente. Não buscamos aqui definir o que é masculino e o que é feminino, pois entendemos que, além de não ser o objetivo desse texto, não se tratam de conceitos homogêneos ou fechados, por se construírem cotidianamente de forma não-linear e não harmônica, impedindo generalizações (MEYER, 2010). Propomos, todavia, algumas reflexões sobre o modelo de masculinidade (re)construído e divulgado por (e através do) pagode baiano do *É o Tchan*, um modelo baseado na dominação das mulheres que reforça o paradigma heterossexual que historicamente “se impôs como modelo de conduta para os homens” (WELZER-LANG, 2004, p. 120)¹²⁵.

Ao pensar uma ampliação da abordagem pedagógica, Dagmar Meyer (2010, 18) observa que:

as instituições sociais, os símbolos, as normas, os conhecimentos, as leis, as doutrinas e as políticas de uma sociedade são constituídas e atravessadas por representações e pressupostos de feminino e masculino ao mesmo tempo em que estão centralmente implicadas com sua produção, manutenção ou ressignificação.

Desse modo, ao longo de nosso trabalho buscamos compreender a ênfase que o pagode do *É o Tchan* – e seus produtos derivados – dão ao corpo, em especial ao corpo feminino. Dialogando com questões de gênero, que buscam compreender as relações sociais entre os sexos, ao pensarmos uma construção de corpos femininos, e por consequência uma feminilidade, proposta pelo grupo *É o Tchan*, somos levados a problematizar a construção de uma masculinidade que, diante da perspectiva do paradigma heterossexual, irá consumir esses corpos femininos.

O episódio de violência relatado por Carla Perez foi cantado pelo grupo na música “Mão Boba” (*É O TCHAN*, 1997), composta por Delcio Luiz e Wagner Bastos. Diante das fontes não podemos nos certificar com relação ao que veio primeiro, a música ou o episódio, mas podemos notar algumas semelhanças:

¹²⁵ O paradigma heterossexual, proposto pelo sociólogo francês Daniel Welzer-Lang, aproxima a reprodução humana da orientação sexual, normatizando “jogos, desejos e prazeres” (WELZER-LANG, 2004). É fator de distinções sociais e, também por isso, é construído e reconstruído cotidianamente pelos meios de comunicação, interferindo diretamente nas relações de poder.

Boba, boba/Boba, boba/Tira essa mão boba daí/Tira essa mão boba daí/Essa mão é muito abusada, ordinária/Tá danada, querendo se divertir/Não pode ver perna bonita/Quer pegar/Bochecha gostosa, fofinha/Quer apertar/Se vê uma bunda mexendo/Quer passar/Êta mãozinha/Assanhadinha/Está querendo te agarrar/Olhe pro lado/Tome cuidado/Que ela pode te pegar/Aquele que não tem mão boba/Levanta que eu quero ver/Aquele que não tem mão boba/Levanta que eu quero ver/E bata na palma da mão/É o *Tchan*, É o *Tchan*/Que chegou pra você
(É O TCHAN, 1997)

A “mão boba”, como sabemos, é uma expressão popular para designar a ação – nada boba ou ingênua – de tocar ou pegar em partes do corpo de outra pessoa sem o seu consentimento. A ação ocorre usualmente em locais públicos e é realizada por desconhecidos, com a intenção de satisfazer desejos sexuais, por isso normalmente a “mão boba” irá tocar em partes do corpo consideradas sensuais, como pernas, bundas ou seios.

A música do *É o Tchan* explica a “mão boba”: na primeira estrofe faz referência a reação da pessoa que é tocada, de pedir para que não ocorra ou impedir que aconteça a ação, mas ao mesmo tempo explica que a pessoa que realiza a ação está querendo apenas se divertir, ou seja, satisfazer um desejo. A segunda estrofe confirma esse desejo que é incontrolável. Ver partes do corpo causa o impulso de pegar, tocar, apertar ou passar a mão.

Descobrir o que aconteceu primeiro, a música ou o episódio de violência, é menos importante do que constatar a existência de um padrão de comportamento, exaltado pela música do grupo. A mão boba – masculina – só está querendo se divertir, e cabe à mulher olhar para o lado e tomar cuidado, para se proteger do contato não consentido. Destacam-se os versos “não pode ver perna bonita / quer pegar” que representam a situação vivenciada por Carla Perez, em uma das apresentações do grupo. Se a música não canta a violência ocorrida de forma alegre e descontraída, ela reforça ou sugere que pegar na perna das mulheres é permitido (não é nada demais), mesmo sem autorização da pessoa que será tocada. De uma forma ou de outra, podemos perceber que um modelo de masculinidade, que dá acesso irrestrito do homem ao corpo da mulher, é cantado e vivenciado pelo grupo.

A construção da masculinidade e da feminilidade representadas na canção do grupo fazem referência a um “imaginário erótico cultural segundo o qual a iniciativa sexual é masculina, sendo o feminino o objeto sexual por excelência” (MACHADO, 2004, p. 41). O homem, sujeito que toma a iniciativa não está preocupado com as vontades e desejos da mulher, objeto da sexualidade. O corpo feminino é, portanto,

instrumento imagético e palpável, dominado pelo homem e destinado à sua satisfação. A mulher, dançante e com roupas curtas pode ser tocada por aqueles que, desejantes, conseguirem alcança-la.

A temática de pegar em partes do corpo se repete em outras músicas do grupo, como a “Pega no bumbum” (*É O TCHAN*, 1998). Instruções de pegar no cabelo, no queixo e no umbigo são dadas durante a música, que, dessa forma, ensina a coreografia desenvolvida pelas dançarinas e pelo dançarino. A mão vai, portanto, passeando pelo corpo, partindo de cima para baixo.

No refrão a mão chega à parte de baixo do corpo, no “bumbum” e no “compasso”. A palavra compasso pode significar um instrumento utilizado no estudo de figuras geométricas, ou ainda, no universo musical, pode designar a divisão das pautas de uma partitura ou a marcação rítmica de uma música. O *É o Tchan* amplia a semântica da palavra inovando o seu sentido ao utilizá-la como metáfora para se referir ao púbis. O corpo feminino é comparado ao compasso que desenha círculos no papel. No limite, o homem pode abrir suas pernas como/quando quiser.

O ideal de masculinidade, assim como definido pelo sociólogo Daniel Welzer-Lang (2001), está definido numa suposta “superioridade” masculina, bem como numa visão heterocêntrica do mundo, que delimita as relações sexuais entre homens e mulheres. Esse ideal de masculinidade é reforçado em diversos produtos culturais e midiáticos relacionados de alguma forma ao *É o Tchan*, seja em suas músicas, coreografias ou dançarinas.

Os anos 1990 foram marcados por conquistas de direitos femininos, em especial os trazidos na Constituição Federal de 1988. No caso particular das mulheres, as demandas são articuladas às lutas sociais mais amplas, pois os diferentes grupos de mulheres, feministas ou não, propunham mudanças que iriam afetar as relações entre gêneros. No processo de redemocratização do Brasil discussões em torno da ideia de cidadania tornaram-se cada vez mais pujantes. Era chegada a hora de colocar no papel as mudanças sociais que vinham ocorrendo ao longo dos anos e com mais força a partir da década de 1960, como, por exemplo, a defesa da igualdade de direitos e deveres entre mulheres e homens.

A participação política das mulheres, que ao longo dos anos se organizaram em movimentos sociais, associava-se às ideias de cidadania: o interesse era dotar as mulheres de poderes políticos em igualdade aos homens. Durante o processo da Constituinte, movimentos de mulheres articulados ao Congresso, em especial a algumas

deputadas, exerceram forte pressão de modo a aprovar garantias e direitos na nova Constituição Federal que era formulada. Essas mulheres recebem a curiosa alcunha de “*lobby* do batom”, associando a luta das mulheres por direitos específicos, à maquiagem, artefato essencialmente feminino.

Como outros grupos sociais no período, as mulheres formaram um *lobby* e apresentaram a Carta das Mulheres¹²⁶ endereçada aos constituintes, em que abordam temas como saúde, educação e cultura, trabalho, família, violência, dentre outros, visando uma sociedade mais igualitária.

Foi um movimento de grande relevância e que alcançou alguns bons resultados, mas em termos de representação, as mulheres parlamentares eram apenas 26 deputadas – nenhuma senadora foi eleita – correspondendo a 5% do total das cadeiras ocupadas. Nesse sentido, pode-se questionar sobre o sujeito jurídico e a linguagem dos conjuntos de normas, pois o sujeito ao qual as leis se referem tem uma tendência universalizante, suprimindo diferenças e desigualdades presentes na sociedade, por isso usualmente se segue uma orientação de tratar como “especificidades” demandas de grupos sociais historicamente oprimidos. Como afirma Souza-Lobo (1991, 15), “Sabe-se que o termo “específico”, mesmo utilizado para qualificar as reivindicações das mulheres, supõe uma universalidade neutra que se oporia ao feminino.”

Ademais, a própria categoria *mulheres*, ainda que posta no plural, tem um direcionamento universal, no sentido de suprimir identidades variadas inseridas nessa categoria, como as mulheres negras, mulheres pobres, mulheres camponesas, mulheres índias, etc. Portanto, pensar sobre o sistema político é problematizar esse sujeito universal ao qual ele se refere e que silencia as relações de poder. As deputadas constituintes que pensaram políticas públicas para as mulheres o fizeram a partir de um lugar social específico, a elite brasileira, assim sendo, por mais vontade política que se tivesse, não poderiam representar a diversidade de grupos de mulheres que compunham a sociedade brasileira na virada dos anos 1980 para os anos 1990.

Os avanços incorporados na Carta Magna de 1988 foram representativos desse contexto de composição feminina na Câmara. O artigo 5º da Constituição, que garante o princípio da isonomia, ao prever igualdade de direitos e deveres entre homens e mulheres, é símbolo da influência histórica do movimento de mulheres no Brasil.

¹²⁶ Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes_Brasileiras/constituicao-cidada/constituintes/a-constituente-e-as-mulheres/Constituente%201987-1988-Carta%20das%20Mulheres%20aos%20Constituintes.pdf>. Acesso em 21 de abril de 2015.

Outras garantias são estabelecidas, como o direito à creche, à licença-paternidade, extensão da licença maternidade, reconhecimento de vários tipos de família, proibição de diferença de salários, de exercício de funções e de critério de admissão por motivo de sexo, dentre outros.

Apesar dos ganhos e avanços, a Constituição de 1988 apresenta uma série de problemas quando se trata da questão de gênero. Destacam-se como problemáticos os direitos trabalhistas e a normatização das famílias, ou ainda, o encontro entre as questões trabalho e família. No que se refere às trabalhadoras domésticas, por exemplo, estas não foram inclusas no quadro das demais categorias de trabalhadores e trabalhadoras, herança de uma história marcada pelo escravismo e pelo machismo que, em muitos momentos andaram – e ainda andam – de mãos dadas. Em contrapartida, os movimentos LGBT não conseguiram se inserir de forma representativa no processo constituinte, mostrando que algumas barreiras ainda precisariam de força política e organização social para serem ultrapassadas.

A percepção desse processo é válida porque auxilia numa compreensão do papel das produções culturais de massa dos anos 1990, atuando como uma força de manutenção de papéis de masculinidade e feminilidade. Ocupando um lugar importante no cotidiano das pessoas, as músicas que faziam sucesso, tocadas no rádio e na televisão, podem nos dizer sobre os embates de discursos que repercutiam socialmente. Na música “Rebola” (*É O TCHAN*, 1998), podemos observar esses papéis de masculino e feminino bem definidos:

Rebola/Rebola esse seu corpo de mola/Rebola, vai, mãe/Pega na cintura e desembola, viu/Rebola/Rebola pra galera aplaudir/Simbora, mãe/Eu quero ver/O seu corpo bulir/Flor da manhã/Mostra esse sorriso só pra mim/Carinha de anjo/Denguinho de “papai sabe tudo”, sabe tudo/Mulher brasileira/Tu és a estrela do meu mundo/Maravilhosa/Eu quero ver/O seu gingado novo/Você quebrando/E assanhando o povo/Eu quero ver/O seu gingado novo/Você quebrando/E assanhando o povo/Tá todo mundo querendo/Lhe passar a mão/Tá todo mundo querendo/Lhe passar a mão/Tá todo mundo querendo/Lhe passar a mão/Rebola/Rebola esse seu corpinho de mola, gostosa/Rebola, vai, mãe/Pega na cintura e desembola assim/Rebola/Rebola pra galera aplaudir/Simbora, mãe/Eu quero ver/O seu corpo bulir/Flor da manhã/Mostra esse sorriso só pra mim/Carinha de anjo/Denguinho de “papai sabe tudo”, sabe tudo/Mulher brasileira/Tu és a estrela do meu mundo/Maravilhosa/Eu quero ver/O seu gingado novo/Você quebrando/E assanhando o povo/Eu quero ver/O seu gingado novo/Você quebrando/E assanhando o povo...
(*É O TCHAN*, 1998)

Com características sonoras diferentes dos grandes sucessos do *É o Tchan*, a música “Rebola” (*É O TCHAN*, 1998), composta por Beto Jamaica, Tonho Matéria e

Robson Nonato, é um pagode com um andamento mais lento, buscando passar a sensação de uma música romântica, mas também uma sensualidade evocada pela ação que dá título à música, o rebolado. Na canção, o eu lírico masculino mostra seu desejo de ver a mulher rebolando, e, ao expressar sua vontade, descreve o corpo feminino.

Um “corpo de mola” é um corpo flexível e ágil, que se movimenta com habilidade. Essa expressão é normalmente utilizada para descrever o corpo de uma pessoa que rebola com destreza. Essa característica do corpo de mola é reforçada ao falar em um “gingado” que contagia as pessoas ao redor. A mulher precisa dançar seguindo as instruções do homem, que ora solicita que pegue na cintura, ora solicita que sorria. Outra expressão que descreve o corpo feminino é “mulher brasileira”, que reproduz de forma essencializada o ideal de mulher brasileira: bunda e seios grandes e pele morena. Esse padrão de mulher brasileira cantado pelo *É o Tchan* é construído socialmente e reforçado pelo grupo não apenas nas músicas, mas na própria composição do grupo.

As dançarinas viram referencial de ideal de beleza masculino: em questionário aplicado pela psicóloga Miriam Goldenberg (2005) os homens elegeram o corpo da dançarina Scheila Carvalho como padrão de beleza desejado¹²⁷.

Mais uma vez, a “mão boba” aparece como ação realizada pelo homem de forma natural. Todos querem tocar no corpo que dança e rebola diante da autoridade masculina que exprime seus desejos. À mulher, cabe o lugar de seduzir e, ao homem, cabe o papel de ser ativo nos comandos e nas ações (MACHADO, 2004). A mulher deve rebolar para entreter e para acionar desejos.

E é através do rebolado que peças publicitárias, por exemplo, irão acessar a masculinidade e explorar o potencial “corpo de mola” das dançarinas do *É o Tchan*. Não se trata apenas de produtos licenciados com a marca do *É o Tchan*, mas sim da utilização da dança para chamar atenção para os produtos que são anunciados. As propagandas vão desde decodificadores para televisão¹²⁸, seção de classificados de

¹²⁷ A partir da pesquisa de Goldenberg (2005) podemos perceber que os ideais de corpo entre homens e mulheres variam muito, sendo o das mulheres um corpo mais magro, que se aproxima dos modelos de passarelas, enquanto que o dos homens é um corpo com mais curvas, como os das dançarinas do *É o Tchan*. Essa informação nos dá pistas de como essas representações atuam de diversas formas na sociedade e, portanto, por mais que atuem num processo educativo reforçando um ideal de masculinidade, não atingem as mulheres da mesma forma.

¹²⁸ Comercial do Decodificador Revolution (1997), disponível em: <<http://www.propagandashistoricas.com.br/2015/01/decodificador-revolution-carla-perez.html>>. Acesso em 15 de agosto de 2016.

jornal de grande circulação¹²⁹, ou duchas para chuveiros¹³⁰, para citarmos apenas os protagonizados por Carla Perez. O rebolado não é apenas “pra galera aplaudir”, mas para conquistar potenciais compradores dos mais variados produtos: o desejo sexual é explorado de modo a se confundir com o desejo de consumir. Aliás, não seriam as próprias mulheres o sonho de consumo?

Essa liberdade de acesso ao corpo feminino cantada pelo *É o Tchan* nas músicas “Mão Boba” e “Rebola”, associadas a essa relação entre desejo sexual e consumo, contribuem para entendermos como o público masculino se relacionava com as dançarinas. Além da experiência de violência narrada por Carla Perez, Scheila Carvalho relata para a revista VIP, em que foi capa, o comportamento do público durante os shows: “Rola muita baixaria na plateia: bocas, línguas, gestos obscenos. Até já me jogaram uma cueca no rosto!” (Revista VIP, 2009). O corpo que é cantado e que dança para seduzir não é apenas um ideal corporal, mas um alvo de constantes investidas por parte do público masculino que, por sua vez, sente-se autorizado pelas músicas, peças publicitárias e também pelas revistas para o público masculino, nas quais são publicados ensaios fotográficos das dançarinas, relacionados a títulos e subtítulos provocativos e que fazem referências à relação sexual. Por exemplo, na capa da revista VIP (2001): “Edição especial de aniversário. As 100 mulheres mais sexy do mundo! Scheila Carvalho, três sem sair de cima (do pódio). Abra a capa tripla e veja a Scheila inteira”; ou no título do ensaio: “Ela faz a cobra subir!”, sendo esse último uma referência à música “Ralando o Tchan (Dança do Ventre)” (*É O TCHAN*, 1997) que, por sua vez, é, obviamente, uma expressão de duplo sentido.

Ao pesquisar as categorias relacionadas à masculinidade, Lia Machado (2004, 56) observa que as representações e práticas se movem entre duas ideias principais que podem ser identificadas no *É o Tchan*:

As categorias de masculinidade transitam, paradoxalmente, entre, de um lado, o homem *bicho danado*, não domesticável, irresponsável, perigoso para as mulheres porque não confiável; e, de outro, o *homem honrado* que, em nome da responsabilidade face à parentela em que se insere, tem o poder e o dever de controlar suas mulheres (inclusive usando violência física) e de defender (inclusive usando força física) a “honra de suas mulheres” contra homens que delas se aproximam de forma considerada inadequada”.

¹²⁹ Comercial dos classificados do jornal Folha de São Paulo (1998), disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha90anos/877141-ratinho-cinza-contracenou-ate-com-carla-perez-por-anuncios-veja.shtml>>. Acesso em 15 de agosto de 2016.

¹³⁰ Comercial das duchas Corona (1996), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0G5ovj_0J-A>. Acesso em 15 de agosto de 2016.

O homem que está constantemente se referindo às relações sexuais, seja de forma cantada e dançada, é o homem “bicho danado”, que tem a mão boba e não se responsabiliza por ela, a mulher que deve tomar cuidado. Essa é, provavelmente, a ideia de masculinidade preponderante nas produções do grupo. Porém, ao mesmo tempo, o “homem honrado” está presente como o que controla **sua** mulher, e por tê-la em **sua** posse, tem o livre arbítrio de fazer o que quiser com o seu corpo, até mesmo machucá-la.

A posse sobre o corpo feminino é cantada na música “Nega Vá” (1997), canção composta por Pepé da Valéria e Cal Adan aborda um diálogo entre um casal que troca juras de amor: ele é todo dela, ela é toda dele. O título da música remete a uma frase falada pelo homem para a mulher¹³¹: ele ordena uma ação. O homem está no comando da situação.

[...] De quem é a boquinha, nêga?
Ela é sua, meu neguinho
De quem é o queixinho, nêga?
Ai, é seu também
De quem é o pescocinho, nêga?
Ele é seu, meu bem
Então chega pra cá
Pra recomeçar esse vai-e-vem
[...]
(*É O TCHAN*, 1997)

O trecho da música Nega Vá reproduzido acima é representativo dessa construção cultural das mulheres como propriedade dos homens, revelando que, apesar dos avanços políticos das mulheres nas últimas décadas do século XX, o discurso da “mulher propriedade privada” se faz fortemente presente nas relações entre homens e mulheres. A música, composta para o grupo por Pepé da Valéria e Cal Adan¹³², traz em sua letra o diálogo de um casal num momento de intimidade, e traz como novidade o dueto da dançarina Carla Perez com o canto Beto Jamaica – é a estreia da dançarina como cantora, e de uma mulher cantando no grupo, demonstrando o lugar de destaque que ela ocupa no *É o Tchan*. Num clima musical alegre, ressalta-se o batuque do

¹³¹ Em nossa análise optamos por não problematizar o uso das palavras “nega” ou “nêga” enquanto forma de tratamento, se referindo à mulher negra, o que não significa que não consideramos essa problematização importante, porém precisaríamos levar em conta aspectos da linguagem regional, além do racismo historicamente firmado nas relações sociais, correríamos assim o risco de nos afastarmos em demasia do âmbito do nosso trabalho.

¹³² Wesley Rangel e Cal Adan são os produtores do grupo e quase a totalidade das composições dos CDs do *É o Tchan* são de autoria de um dos dois em parceria com outros músicos. Os cantores Beto Jamaica e Washington também aparecem em algumas composições.

pandeiro e de instrumentos de percussão que marcam o tempo do pagode, juntamente com baixo, guitarra, teclado e metais. O canto “responsorial” está presente, existindo uma intertextualidade musical entre o pagode do *É o Tchan* e o samba do Recôncavo, que em “Nêga Vá” aparece misturado com a modernidade dos instrumentos e dos arranjos da música pop e rock.

O casal – homem e mulher que constituem o “eu” poético da canção – faz declarações de amor, diz que nasceram um para o outro, e passam a enumerar as partes do corpo de um, que pertence ao outro. No trecho destacado acima, o homem pergunta à mulher de quem é o seu “peitinho”, seu “umbiguinho”, seu “lindo requebrado”: boca, queixo, pescoço, peito, umbigo e “requebrado”, o corpo é desmembrado de cima a baixo, em sinédoque. Em outras músicas do grupo não existem restrições para o uso da palavra bunda, ou bumbum, mas nessa ela aparece em metáfora e o “requebrado” dá qualidade a essa bunda que se movimenta.

Essa é a única música do CD que dá voz de fato às mulheres, e uma das únicas do grupo: a dançarina Carla Perez canta em dueto com o vocalista Beto Jamaica, porém, apesar de ter voz, ela fala de um lugar hierarquicamente inferior, confirma a posse de outro sobre seu corpo. Essa posse é ratificada pelo título da música presente no refrão: o homem ordena uma ação para a mulher (que chama de “nêga”, uma forma “carinhosa” para a palavra “negra”): “nêga, vá”. O “vá” também se refere ao “vai-e-vem” que está no refrão, uma referência ao movimento dos corpos durante a relação sexual. O homem vai dizendo quando e para onde a mulher deve ir, que movimentos deve fazer.

Uma voz feminina e outra voz masculina confirmam o diálogo entre o casal: em alguns momentos da canção Carla Perez canta algumas palavras soltando gemidos que podem ser associados ao prazer sexual, enquanto Beto Jamaica, entre um verso e outro, diz alguns elogios, como “maravilhosa” e “delícia”.

A dominação masculina, assim como trabalhada por Welzer-Lang (2001), se apresenta sob diversas formas e não é algo estático, mas sim sob constante transformação e adaptação, alvo de disputas objetivas e subjetivas. Ao mesmo tempo em que o *É o Tchan* valoriza uma liberdade corporal e sexual, dá visibilidade a esse momento de liberação dos prazeres, dando ênfase ao corpo feminino que começa a ser mostrado pela mídia mais fortemente após a redemocratização, esse corpo feminino é controlado, dominado e transformado em objeto a serviço dos homens.

As representações e as práticas masculinas produzidas por e a partir do *É o Tchan* apresentam efeitos das relações sociais de sexo que se sobrepõem. As mulheres

que exercitam a sexualidade são as mesmas mulheres que o fazem reproduzindo um lugar de dominação, exercendo a função de seduzir. Nota-se, portanto, uma (re)produção de identidades de gênero na qual corpo ocupa um lugar central.

O pagode baiano, enfim, é mais do que a simples expressão dominadora dos homens sobre as mulheres. Mais do que a face horrenda da cultura de massa, que aliena e idiotiza o mundo. Ele é peça no quebra-cabeça chamado Brasil dos anos 1990. Seu encaixe, no entanto, não é fixo. Ele é, antes e sobretudo, produto de um tempo. Marca de uma história que em muito nos ajuda a compreender como nos tornamos o que somos. Estudá-lo, portanto, é encarar o desafio de descarnar nossa própria pele historiada, libertar nossas vidas e corpos desses lugares aprisionantes e simplificadores aonde querem todos/as nós, sujeitos históricos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No ano de 2014 o cantor Compadre Washington protagoniza uma peça publicitária veiculada na televisão e na internet, em que apenas sua cabeça aparece, ligada a um antigo aparelho de som. No comercial, o cantor reproduzia suas tradicionais falas que cortavam as músicas do *É o Tchan*: “êta mainha”, “maravilhosa”, “danada”, “que abundância, meu irmão”, constringendo uma mulher que, na cena, entrava na piscina, enquanto seu marido usava um computador sentado em uma cadeira reclinável. O Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária (Conar) decidiu que a propaganda do site *Bomnegócio.com* desrespeitava as mulheres, especialmente quando Compadre Washington chamava a mulher de “ordinária”, pouco antes de desaparecer por decisão do marido que decidiu vender o rádio no site anunciante¹³³, por isso a Conar decide que a propaganda deveria ser retirada da programação televisiva.

Esse mesmo bordão, “ordinária”, ela cantado aos quatro ventos, durante a década de 1990. Aparecia constantemente nas músicas do *É o Tchan*, na voz do mesmo Compadre Washington. Em entrevistas sobre a retirada do comercial, o cantor argumentou que o termo “ordinária” podia mesmo ser um elogio à mulher. E que era muito utilizado não só por ele, mas sim numa fala tradicional baiana¹³⁴. Não nos cabe, nem teríamos aparato para tal, desenvolver uma argumentação centrada na origem do bordão “ordinária”. Porém, dois aspectos do debate em torno da propaganda protagonizada por Compadre Washington nos chamam atenção.

O primeiro diz respeito às mudanças ocorridas nas quase duas décadas que separam o auge do grupo *É o Tchan* dos dias atuais. Nos anos 1990, a utilização da palavra “ordinária” fazendo referência às mulheres que reboavam ao som do *É o Tchan*, se era problematizada, não se manifestou nas fontes analisadas ao longo do trabalho. A decisão da Conar apresenta uma luta pela mudança nas formas de representação das mulheres na mídia. Atualmente, depreciar as mulheres, ainda que de forma “inocente”, como através de bordões que marcam uma temporalidade, é algo que

¹³³ Informações disponíveis em: <<http://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2014/05/conar-determina-corte-em-comercial-com-compadre-washington.html>>.

Acesso em 10 de setembro de 2016. O comercial sem cortes está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9x4Tw38xfDA>>. Acesso em 10 de setembro de 2016.

¹³⁴ Informação disponível em: <http://www.em.com.br/app/noticia/economia/2014/05/29/internas_economia,534146/apos-polemica-compadre-washington-diz-que-ordinaria-e-elogia-a-mulher.shtml>. Acesso em 10 de setembro de 2016.

não passa despercebido pelos movimentos sociais que pressionam a regulamentação da mídia.

Ao mesmo tempo, esse debate em torno da utilização do bordão aponta para o conflito entre uma cultura local e outra nacional, enfrentado em vários momentos da trajetória do grupo, especialmente quando se trata da afirmação do pagode baiano enquanto um ritmo nacional e do olhar da mídia sobre esse pagode que, inserido em uma produção cultural carnavalesca na Bahia, é muitas vezes associado ao *Axé Music* de forma homogeneizante.

O presente trabalho buscou pensar o lugar do corpo e sua historicidade na produção do *É o Tchan* e sobre como essa produção é significativa para uma reflexão sobre as construções do feminino e masculino nos anos 1990 e 2000. A partir de um apanhado dos principais produtos culturais produzidos por e sobre o *É o Tchan*, buscamos entender a inserção da produção do grupo no cenário nacional, participando de uma vertente erótica da música popular brasileira que contribui para um processo de educação e conformação corporal através da mídia.

Buscamos nos distanciar de uma produção historiográfica sobre música que privilegia um repertório canônico da música popular, abrindo espaço para um grupo que, ainda que ocupasse um amplo espaço midiático, foi pouco discutido dentro da academia. Ao longo de nossa pesquisa, quando comentávamos sobre nosso objeto de investigação com outras pessoas, recebemos olhares desconfiados e espantados, seguidos de comentários questionando como aguentávamos realizar uma pesquisa sobre o pagode baiano. Notamos que, tomado por um preconceito justificado numa pretensa hierarquia cultural, a produção do *É o Tchan* é classificada como ruim ou de baixa qualidade, sem, entretanto, ser problematizada. Mas não era um julgamento de gosto que nos interessava. Era antes uma problematização da História. O grupo conseguiu, em seu tempo, conquistar um público amplo, um considerável espaço midiático, e essa influência deve ser levada em consideração quando tentamos entender a sociedade brasileira na virada do século XX para o século XXI.

Ao longo de nossa pesquisa trabalhamos com o conceito de indústria cultural para entendermos a produção musical e midiática do *É o Tchan*, o que nos levou a refletir sobre o potencial pedagógico dessa produção, especialmente na construção dos corpos femininos. O lugar que o corpo da mulher ocupa na produção do grupo foi entendido a partir da construção de um erotismo abasileirado que, ao mesmo tempo em

que inventa uma brasilidade, apresenta características de dominação sobre o corpo da mulher que remontam à construção colonial do Brasil.

Ao mesmo tempo, a ênfase dada ao corpo feminino não pode ser vista apenas sob o viés da dominação. A liberdade de mostrar o corpo, como ocorre nas produções do *É o Tchan*, é própria desse experimento da liberdade que foram as produções artísticas e midiáticas que se seguiram ao processo de redemocratização do país na virada dos anos 1980 para os anos 1990.

A produção do *É o Tchan* foi basilar para outros grupos de pagode baiano que se ocuparam o espaço aberto pelo grupo na mídia nacional. Ao mesmo tempo, como tentamos demonstrar ao longo do trabalho, foi alvo de críticas que levavam em conta especialmente uma avaliação moral da produção, em detrimento das discussões estéticas que parecem ter ficado em segundo plano. As repercussões foram várias e se deram de formas diversas. Apresentamos críticas escritas ou através de entrevistas, porém, não poderiam encerrar esse trabalho sem chamar atenção para uma obra que busca problematizar as questões levantadas pela da produção do pagode baiano a partir de um discurso musical.

A trilha dessa problematização pode encontrar no O CD “Estudando o Pagode – Na opereta segregamulher e amor” (2005) um ponto de inflexão. Esse CD pode ser entendido como uma manifestação do pagode, ao modo Tom Zé. A problemática das mulheres estereotipadas não é singularidade do pagode, muito menos do *É o Tchan*, entretanto, considero que o link entre mulheres e pagode realizado por Tom Zé nessa obra advém das repercussões midiáticas do sucesso do pagode nos anos 1990. Produzido em 2005 — dez anos após o lançamento do sucesso “Pau que nasce torto / Melô do Tchan” que alavancou a carreira do grupo *É o Tchan*, no CD “Estudando o Pagode” — como o próprio título confirma, Tom Zé procurou realizar um estudo do pagode como gênero musical, fazendo releituras da estética do pagode ao seu modo. O tema que perpassa todas as canções do álbum é o das relações de gênero: corpo, violência, relacionamentos, costumes, que são questões centrais para a realização desse estudo. Em formato operístico, a “Opereta Segregamulher e Amor”, contém em sua contra-capa informações que orientam o ouvinte/leitor nos caminhos da narrativa musical: descreve os três atos e os vocalistas das canções, bem como o subgênero de

pagode de cada faixa musical, além de conter sinopse e indicações relevantes, como o público alvo e a referência ao seu CD “Estudando o Samba” (1976).¹³⁵

As composições de Tom Zé são narrativas de sua contemporaneidade, seus pontos de vista, suas críticas, suas ideias, são expressas em obras que misturam arranjos experimentais, instrumentos de fabricação própria, performance, interpretação vocal e relação com o público. Podem ser entendidas como linguagens, formas de narrativas da história, uma forma de dizer o seu tempo: no caso do ano de 2005, o pagode e as relações entre homens e mulheres aparecem como um problema para Tom Zé.

Foi a partir da audição do “Estudando o Pagode” que passamos a colocar em questão a produção do pagode baiano, em especial do *É o Tchan*, durante a década de 1990, e passamos a perceber essa produção como significativa para entendermos as construções de corpo e gênero do período. Podemos dizer que a obra de Tom Zé foi um guia, um contraponto, na construção da dissertação e que sua maneira de perceber a segregação do pagode e da mulher no começo do século XXI proporcionou o desenvolvimento da nossa pesquisa.

É justo dizer, ao fim, que esse trabalho por vezes ganhou um tom pessoal, que sem pudores se aproxima de um personalismo. É que viver e narrar não se separam. Como uma menina que nos anos 1990 ouviu e dançou as canções do *É o Tchan*, escrever sobre essa História, que é também minha História, enevoou, em alguns momentos, as fronteiras em memória e história. Descobrir Tom Zé, já não mais menina, e ver ali formas outras de dizer e ver os sujeitos, impulsionou o pensamento em direção ao questionamento da história que começa em nós mesmos, que atravessa nossos corpos.

Pus Tom Zé de lado. Guardei a paixão musical e fui atrás da paixão pelo sujeito. Fui visitar o tempo, para encontrar minhas paixões históricas. Buscar entender como elas foram construídas, e como elas me construíram. Se corri o risco de perder um pouco do academicismo, espero ter ganho, em troca, um tanto mais de força para deixar mais claro meu amor à História.

¹³⁵ Para Nery (2014, 20), Tom Zé, “o cancionista-repórter baiano espera do seu público uma recepção mais cognoscível do que sensível.”

REFERÊNCIAS

Fontes Audiovisuais

- BRANDÃO, Leci; MAURÍCIO, Zé. Isso é fundo de quintal. In: BRANDÃO, Leci. **Leci Brandão**. São Bernardo do Campo, SP: Discos Copacabana, 1985 1 LP
- CIA DO PAGODE. **Cia do Pagode**. São Paulo: Polygram, 1995. 1 CD
- É O TCHAN. **10 Anos**. Produção: Wesley Rangel. Direção Artística: Marcos Maynard. EMI, 2004. 1 DVD (76 min.)
- _____. **O Funk do Tchan**. São Paulo: Universal Music, 2001. 1 CD
- _____. **Tchan.com.br**. São Paulo: Universal Music, 2000. 1 CD
- _____. **É o Tchan na Selva**. São Paulo: Universal Music, 1999. 1 CD
- _____. **É o Tchan no Hawái**. São Paulo: PolyGram, 1998. 1 CD
- _____. **É o Tchan do Brasil**. São Paulo: PolyGram, 1997. 1 CD
- _____. **Na cabeça e na cintura**. São Paulo: PolyGram, 1996. 1 CD
- LEE, Rita; DUCAN, Zélia. Pagu. In: LEE, Rita. **3001**. São Paulo: Universal Music, 2000. 1 CD
- MONARCO; PORTELA, Paulo da. O quitandeiro. In: **História das Escolas de Samba – Portela**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1974. 1 LP.
- VALLE, Marcos. Estrelar. In: VALLE, Marcos. **Marcos Valle**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983
- VELOSO, Caetano. **Zii & Zie MTV Ao Vivo**. Universal Music, 2011. 1 DVD
- _____, Caetano. **Zii & Zie**. Wrasse Records, 2009. 1 CD
- _____, Caetano; MUTANTES. **Ao Vivo**. Philips, 1968. 1 LP
- VIOLA, Paulinho da. Argumento. In: VIOLA, Paulinho da. **Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: EMI, 1975 1LP
- ZÉ, Tom. **Estudando o Pagode** – Na opereta Segregamulher e Amor. São Paulo: Trama, 2005. 1 CD
- _____. **Estudando o Samba**. São Paulo: Continental. 1976. 1 LP

Fontes impressas

- PLAYBOY. São Paulo: Abril, edição 304, novembro de 2000.
- _____. São Paulo: Abril, edição 271, fevereiro de 1998.

Fontes da internet

Acesse Bahia. Veja o antes e depois das principais dançarinas de Axé. (2015). Disponível em: <<http://www.acessebahia.com.br/veja-o-antes-e-depois-das-principais-dancarinas-de-axe/>>. Acesso em 08 de julho de 2016

Apresentação do grupo *É o Tchan* da música “Melô do Tchan” no programa Xuxa Park (Globo). Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XMOfbjF37fI>>. Acesso em 05 de outubro de 2015.

Dados sobre o Gera Samba disponíveis no site da Associação Brasileira de Produtores de Discos. Disponível em: <http://abpd.org.br/certificados_interna.asp?sArtista=Gera%20Samba>. Acesso em: 19 de maio de 2015.

É o Tchan – A dança do bumbum 1996 – Xuxa Hits. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a9ygJ48Ixy>>. Acesso em 20 de março de 2015

É o Tchan. **Bambotchan.** 1997b. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=glasslite+bambotchan&espv=2&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwih3YjJiIfTAhVEH5AKHVJsDYUQ_AUIBigB&biw=1366&bih=662#imgrc=Iypo1JaLas-2uM:>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015

Entrevista com Carla Perez à entrevistadora Marília Gabriela no programa *De Frente com Gabi*, exibido pela rede de televisão SBT, em 1998. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P5MtQvC95-k>>. Acesso em 05 de novembro de 2015.

Entrevista com Scheila Carvalho à entrevistadora Marília Gabriela no programa *De Frente com Gabi*, exibido pela rede de televisão SBT no dia 13 de abril de 2014. Informações sobre o programa disponível em: <<http://www.sbt.com.br/defrentecomgabi/noticias/14124/Eu-nao-chamo-de-traicao-chamo-de-fraqueza-diz-Scheila-Carvalho-para-Gabi.html#.VbbAkfIViko>>. Acesso em 27 de julho de 2015. Vídeo com a entrevista completa disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WNkqMs0ZteY>>. Acesso em 27 de julho de 2015

GERA SAMBA. **Programa Sílvio Santos.** São Paulo: SBT, 1994. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ca-2_YNYThM>. Acesso em 02 de fevereiro de 2015

MOSTAFA, Maria. Cabeça, tronco e membros. Site da Revista de História da Biblioteca Nacional, 13 de janeiro de 2009. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/cabeça-tronco-e-membros>>. Acesso em 11 de março de 2015

Publicidade da Botinha da Carla Perez. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zEmnPMg-MUc>>. Acesso em 25 de setembro de 2015.

Publicidade das bonecas Susi em homenagem às dançarinas Scheila Mello e Sheila Carvalho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xi66_OwhZKs>. Acesso em 05 de outubro de 2015.

Publicidade do decodificador de imagem para televisão Revolution Elecon protagonizado pela dançarina Carla Perez (1997). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=niwZxWQKbi4>>. Acesso em 05 de outubro de 2015

Publicidade da loja de tintas Politintas protagonizada pelas dançarinas Scheila Mello e Sheila Carvalho (2002). Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=LeWNNYvQV6g>>. Acesso em 05 de outubro de 2015.

Séries históricas e estatísticas IBGE – Domicílios particulares permanentes, por posse de televisão. Disponível em: <<http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?no=1&op=1&vcodigo=PD247&t=domicilios-particulares-permanentes-posse-televisao>>. Acesso em 19 de junho de 2015

Texto de Caetano Veloso sobre a “linha evolutiva da música popular brasileira” publicado na revista Civilização Brasileira, em 1966. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/en/eubioticamente-atraididos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>>. Acesso em 12 de outubro de 2015.

Vídeo do concurso para a escolha da nova loira do Tchan no Programa Domingão do Faustão (Globo) no ano de 1998. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hWdPo6vm6CM>>. Acesso em 05 de outubro de 2015.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel: **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas-SP, ed. Papyrus, 2001.
- ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010
- ANDRADE, Sandra dos Santos. **Mídia impressa e educação dos corpos femininos**. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo**. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010
- BACCEGA, Maria Aparecida. Comunicação/Educação: aproximações. In: BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000
- BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2010
- BARBERO, Jesús Martin. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001
- BARBOSA, Lívia. **Sociedade de Consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa, 2005
- _____, Jean. **Da Sedução**. Campinas-SP: Papyrus, 1991.
- BORGES, Eliane Medeiros. Corpo, espetáculo e consumo: novas configurações midiáticas para a infância. In: **Media e Jornalismo**. n. 11. 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1997
- BOTTI, Mariana Meloni Vieira. Fotografia e Fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher. In: **Cadernos Pagu**, n. 21, 2003
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. Primeira edição, 1968
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: UNESP, 2015.
- CARDOSO, Ronnie Francisco. **Pornografia, um artefato plural**. In: **Revista (in)visível**. Edição zero. Setembro, 2011.
- CARVALHO, José Murilo de. **O Brasil, de Noel a Gabriel**. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (orgs.). *Decantando a República*

(v. II) Inventário Histórico e Político da Canção Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

CASTRO, Ana Lúcia de. Corpos ciborgues, identidade e cirurgia plástica como consumo cultural. In: CASTRO, Ana Lúcia de. (org.) **Cultura contemporânea, identidade e sociabilidades: olhares sobre o corpo, mídia e novas tecnologias** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Petrópolis-RJ, Vozes, 2013.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997

DUARTE, Rodrigo. **Indústria cultural: uma introdução**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

FELIPE, Jane. Erotização dos corpos infantis. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo**. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010

FELIPE, Jane; GUIZZO, Bianca Salazar. Erotização dos corpos infantis na sociedade de consumo. In: **Pro-Posições**, vol. 14, n. 3, 2003

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. 8 ed. Curitiba: Positivo, 2010

FINDLEN, Paula. O sentido político e cultural mais antigo. In: HUNT, Lynn. (org.) **A invenção da pornografia: A obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800**, São Paulo, Hedra, 1999

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia e Educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. In: **Revista de Estudos Feministas**, ano 9, 2º semestre de 2001.

_____. **Televisão e Educação: Fluir e pensar a TV**. Autêntica: Belo Horizonte, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2014

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo**. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010

GOLDEMBERG, Mirian. Gênero e corpo na cultura brasileira. In: **Revista de Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 17, 2005

GUERREIRO, Goli. Um mapa em preto e branco da música na Bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997). In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Josélio Teles (Orgs.). **Ritmos em trânsito: sócio-anthropologia da música baiana**. São Paulo: Dynamis; Salvador: Programa A cor da Bahia. Projeto S.A.M.B.A, 1997.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 11^a ed. São Paulo: Papyrus, 2007.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. Erotismo sob censura na imprensa brasileira (1985-1990). In: **TOPOI**, vol. 4, n. 26, 2013

_____, Luciana Rosar Fornazari. **Erotismo na cultura dos anos 1980: Censura e Televisão na Revista Veja**. In: Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2008

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o mundo moderno e o pós-moderno**. Bauru-SP: EDUSC, 2001.

LANDINI, Tatiana Savóia. **Pornografia infantil na Internet: proliferação e visibilidade**. Dissertação (Mestrado). FFLCH/USP - São Paulo, 2000.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

LEME, Mônica Neves. **Que Tchan é esse?: indústria e produção musical no Brasil dos anos 90**. São Paulo: Annablume, 2003

_____, Mônica. “Segure o Tchan”: identidade na “axé-music” dos anos 80 e 90. In: **Cadernos do Colóquio**. vol. 4, n. 1, 2001

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000

LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. “O pagode dos anos 80 e 90: centralidade e ambivalência na significação musical”. In: **Em Pauta**, v. 13, n. 21, dezembro, 2002

LOPES, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003

LOURO, Guacira Lopes. Marcas do corpo, marcas do poder. In: LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004

- MACHADO, Lia Zanotta. Masculinidades e violências: gênero e mal-estar na sociedade contemporânea. In: SCHPUN, Mônica Raisa (org.) **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004
- MARTIN, Emily. **A mulher no corpo: Uma análise cultural da reprodução**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006
- MATOS, Maria Izilda Santos de. **Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade**. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001
- _____, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997
- MATTERLLART, Michéle; MATTERLLART, Armand. **O carnaval das imagens: a ficção na TV**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998
- MEYER, Dogmar Estermann. **Gênero e educação: teoria e política**. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo**. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010
- MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. In: **Cadernos Pagu**, n.20, 2003
- MOREIRA, Talitha Couto. **Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes**. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (orgs.). **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas**. Goiânia, Porto Alegre: ANPPOM, 2013
- MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2005
- NAPOLITANO, Marcos. *A história depois do papel*. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008
- _____, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002
- _____, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001
- _____, Marcos; VILLACA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Revista brasileira de História**. São Paulo, v. 18, n. 35, p. 53-75, 1998.

- NASCIMENTO, Clebemilton Gomes do. **Entrelaçando corpos e letras: representações de gênero nos pagodes baianos**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2009
- NERY, Emília Saraiva. **A imprensa cantada de Tom Zé: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História, Uberlândia, 2014
- _____, Emília Saraiva. *Os sertões e os experimentalismos sonoros de Tom Zé na música popular brasileira*. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; MONTEIRO, Jaislan Honório (orgs.). **História, arte e invenção: narrativas da história**. São Paulo: Intermeios; Brasília: CNPq; Teresina: EDUFPI, 2012
- PASSETTI, Edson. O menor no Brasil Republicano. In: DEL PRIORI, Mary. **História das Crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1999.
- PEDRO, Joana Maria. Corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (orgs.). **Nova História das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012
- PELEGRINI, Sandra C. A. **A Teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor - a utopia da politização do cotidiano**. São Paulo: USP-Doutorado em História Social. Ano de obtenção, 2000.
- PERRONE, Charles A. **Letras e Letras da MPB**. Rio de Janeiro: Elo, 1988
- PERROT, Michele. *Os silêncios do corpo da mulher*. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003
- PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PINTO, Waldir de Amorim. **O estúdio não é o fundo de quintal: convergências na produção musical em meio às dicotomias do movimento do pagode nas décadas de 1980 e 1990**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2013
- PISCITELLI, Adriana. *“Sexo Tropical”*: comentários sobre gênero e “raça” em alguns textos da mídia brasileira. In: **Cadernos Pagu**. n. 6/7, 1996
- REIS, Clóvis. A evolução histórica da publicidade radiofônica no Brasil. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/2o-encontro-2004-1/A%20evolucao%20historica%20da%20publicidade%20radiofonica%20no%20Brasil%20-1922-1990.doc>>. Acesso em 07 de novembro de 2015.

- RIBEIRO, Jucélia Santos Bispo. *Brincadeiras de meninas e de meninos: socialização, sexualidade e gênero entre crianças e a construção social das diferenças*. In: **Cadernos Pagu**. n. 26, 2006
- SABAT, Ruth. *Pedagogia cultural, gênero e sexualidade*. In: **Revista de Estudos Feministas**, vol. 9, nº 1, Florianópolis, 2001
- SANDRONI, Carlos. *Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade*. In: **Estudos Avançados**. vol. 24, n. 69, São Paulo, USP, 2010
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da Beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014
- SANTOS, Daniela Vieira dos. *A formalização da derrota: sobre "Eles" e "A voz do morto", de Caetano Veloso*. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, nº 61, 2015.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. In: **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995
- SILVA, Denise Ferreira. *À brasileira: racialidade e escrita de um desejo destrutivo*. In: **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis. vol. 14, n 1, 2006
- SILVEIRA, Isabel Orestes; RABINOVICH, Nora Rosa. *A imagem da mulher na mídia impressa brasileira e sua idealização na cultura*. In: **Fazendo Gênero: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos (Anais do evento)**, ano 9, agosto de 2010
- SODRÉ, Muniz. **A máquina de Narciso**. São Paulo: Cortez, 1990
- SOIHET, Rachel. *A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX*. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003
- SOUZA-LOBO, Elisabeth. **O gênero da representação: Movimento de mulheres e representação política no Brasil (1980-1990)**. (1991). Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_17/rbcs17_01.htm>. Acesso em: 21 de abril de 2015
- VICENTE, Eduardo. **Segmentação e Consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965-1999**. In: **ArtCultura**. vol. 10, n. 16, Uberlândia, 2008
- WALKERDINE, Valerie. *A cultura popular e a erotização das garotinhas*. In: **Educação e realidade**. vol. 2, n. 24 1999
- WANDERLEY, Mayrinne Meira. *Corpo e poderes: a relação dialógica entre corpo e moda*. In: ARAÚJO, Edna Maria Nóbrega; NÓBREGA, Elisa Mariana de Medeiros;

- SANTOS NETO, Martinho Guedes dos; BARBOSA, Vilma de Lurdes (orgs.). **Historiografia e(m) diversidade: artes e artimanhas do fazer histórico**. João Pessoa: Editora da UFCG/ANPUH-PB, 2010.
- SORJ, Bernardo. **A nova sociedade brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2000.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 1997
- VARELLA, Flávia Florentino. **Reunindo o passado: contextos discursivos e linguagens historiográficas na *History of Brazil* de Robert Southey**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2015
- VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005
- WEEKS, Jeffrey. *O corpo e a sexualidade*. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010
- WELZER-LANG, Daniel. *Os homens e o masculino numa perspectiva das relações sociais de gênero*. In: SCHPUN, Mônica Raisa (org.) **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- _____, Daniel. *A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia*. In: **Revista de Estudos Feministas**. n.2, 2001.