

## A BOSSA E O HIBRIDISMO DO GÊNERO

Tcharly Magalhães BRIGLIA<sup>1</sup>

Sandra Maria Pereira do SACRAMENTO<sup>2</sup>

### Hibridismo, cultura e gênero

*Nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do Eu com o Outro (HOMMI BHABHA).*

A identidade, seja de um indivíduo, seja de uma nação, não pode ser definida apenas por seus traços mais evidentes, dadas às influências dos discursos que constituem o *constructo* social. Logo, o *ser* individual é uma utopia generalizante com vistas à afirmação de um *logos* tido como verdadeiro e unânime. O gênero, por sua vez, é uma das construções discursivas mais eficientes na formação de ideologias de controle, por envolver, em seu bojo, a histórica relação de igualdade/desigualdade que existe entre o homem e a mulher.

No intuito de esmiuçar o debate concernente às identidades de gênero, o artigo, que ora se apresenta, utiliza como *corpora* a obra amadiana *Gabriela, cravo e canela* (1958) e as letras de canções da Bossa Nova, a fim de refletir sobre as representações identitárias de mulheres *presentes* num período de notória efervescência política e cultural para o Brasil: o fim da década de 1950 e o início do decênio seguinte, responsáveis por *deslocar*, em certa medida, algumas estruturas arcaicas que ainda se encontravam latentes no ideário nacional.

A perspectiva adotada por esta pesquisa é a do hibridismo cultural, conforme discute Hall (2008). A princípio, pode-se perguntar: o que é, afinal, o *hibridismo*? Como todo conceito ligado aos estudos de cultura, no âmbito pós-moderno, este também não pode ser reduzido à simples noção de *diferença*.

---

<sup>1</sup> Discente do Curso de Letras do DLA/UESC, bolsista de Iniciação Científica do programa Fapesb. E-mail: tcharlybriglia@gmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Letras Vernáculas - Literatura Brasileira pela UFRJ. Docente, orientadora da pesquisa, professora titular em Teoria da Literatura (UESC/DLA) e coordenadora do Mestrado em Linguagens e Representações. E-mail: sandramsacra@uesc.br

Um termo que tem sido cada vez mais usado para caracterizar as culturas cada vez mais mistas e diaspóricas dessas comunidades é “hibridismo”. Contudo, seu sentido tem sido comumente mal-interpretado. Hibridismo não é uma referência à composição racial mista de uma população. É realmente outro termo para a lógica cultural da tradução. Essa lógica se torna cada vez mais evidente nas diásporas multiculturais e em outras comunidades minoritárias e mistas do mundo pós-colonial. [...] Ela define a lógica cultural composta e irregular pela qual a chamada “modernidade” ocidental tem afetado o resto do mundo desde o início do projeto globalizante da Europa (HALL, 2008, p. 71).

Observa-se, por exemplo, a composição do imaginário da nação brasileira, muitas vezes, reduzido às contribuições específicas do branco, do negro e do índio, sem levar em consideração, o profundo diálogo sincrético e cultural existente. Tal construção de identidades *fixas* também encontra ressonâncias no ideal americano.

A América, quando compreendida como um ponto do globo, onde vários povos “se encontram”, dá a dimensão dessa impossibilidade das noções de “centro” e “unidade”. A colonização e a modernidade ocidental introduziram concepções de ordem global e desigual, promovendo a criação de uma zona de contato entre dominados e dominadores, colonizados e colonizadores. De tal relação, resultou uma associação de tipo transcultural, na qual o povo dominado recriou suas manifestações a partir da ideologia dominante, definindo as configurações da chamada “identidade híbrida”. Não foram poucas, entretanto, as ideologias criadas para relegar ao povo conquistado o nível da inferioridade e submissão, como, no caso da América, exoticamente revertida pela alegoria da mulher dominada pelo homem, detentor da razão, do poder, da ciência, da religião, enfim, de todas as formas de poder.

A diferença, desse modo, é essencial ao significado, assim como este é essencial à cultura. Sobre o hibridismo, Stuart Hall (2008, p. 34) retoma o romancista Salman Rushdie, para quem o hibridismo, “[...] ‘ a impureza, a mistura, a transformação que vêm de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, idéias, políticas, filmes, canções’, é ‘como a novidade entra no mundo’”. O binarismo tradição/modernidade tem sido progressivamente minado desde o século XV, o que tem gerado a busca por identidades delimitadas por um prisma maior de pluralidade. No entanto, a onda global de modernidade, a reconstrução de territórios antes coloniais e a influência do elemento europeu têm permitido uma chamada hibridização das ideias e comportamentos.

Um tópico colocado como relevante para a compreensão da teoria cultural diz respeito à rasura que se deve impor às concepções binárias que procuram manter um sistema de hegemonia cultural, capaz de manter firme a ideologia da classe dominante.

A lógica negadora de uma cultura multifacetada adquire respaldo por meio da noção de hegemonia. As ideias da classe dominante são interpretadas como as únicas verdadeiras e, como consequência, elaboram-se concepções de sociedade e de indivíduo completamente equivocadas. Num contexto no qual o público e o privado acabam por se hibridizarem, o particularismo ocidental foi escrito como um universalismo global. Destarte, a noção de compostos binários é uma das formações ideológicas responsáveis por construir uma história de oposições não complementares, na qual um termo se sobrepõe ao outro de modo *esmagador*. Sul e Norte, Ocidente e Oriente, e a mais presente e *antiga* de todas elas: as relações de gênero.

A discussão referente às prováveis distinções entre as esferas *sexo* e *gênero* encontra sustentação, entre outras, na teoria da filósofa estadunidense Judith Butler. Seu estudo, de viés pós-feminista, abre horizontes para a análise das vozes femininas que, ao longo da história, conseguiram romper a resistente fronteira entre os sexos, por meio da consolidação de *pontos de fuga*. Na obra *Problemas de gênero* (2008), Butler enfatiza a necessidade de uma compreensão não-errônea das imbricações entre *sexo* e *gênero*.

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo assexuado, não se pode dizer que ele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. [...] Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino (BUTLER, 2008, p. 24-5).

A não aceitação dos dualismos, apoiada na perspectiva da multiplicidade e da resignificação, faz Butler contrariar os binarismos e propor identidades ambivalentes. No que compete ao papel histórico de submissão e exclusão reservado ao popularmente chamado *sexo frágil*, pode-se localizar na *Carta de Pero Vaz de Caminha*, considerado o primeiro documento escrito da literatura brasileira, indícios do ideal feminino que permaneceria vivo, ao longo de cinco séculos.

Entre eles, andavam três ou quatro moças, bem novas e graciosas, com cabelos muito pretos e compridos, pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas de cabeleiras que não tínhamos nenhuma vergonha de as olharmos muito bem. [...] E uma daquelas moças era toda pintada de baixo a cima daquela tintura; e de fato era tão bem-feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, sentiriam vergonha por não serem como ela (TUFANO, 1999, p. 36-7).

Predomina, no relato do escrivão luso, uma perspectiva que atribui à mulher da colônia a condição de objeto de desejo, *terreno* ainda pouco explorado. A despeito de se saber as verdadeiras intenções mercantilistas da viagem de Cabral ao novo continente, não se pode desconsiderar o modo que o colonizador refere-se aos habitantes da terra, sempre lhes atribuindo características inferiores ao ideal ocidental de homem branco. O índio e a índia, nesse sentido, eram o exótico, o divertido, o diferente. Predomina, nesse caso, uma visão etnocêntrica do colonizado.

Etnocentrismo é uma visão de mundo onde o nosso próprio grupo é tomado como centro de tudo e todos os outros são pensados e sentidos através dos nossos valores, nossos modelos, nossa definição do que é a existência (ROCHA, 1995, p. 7).

A dificuldade de pensar a diferença relaciona-se ao medo, à estranheza, à hostilidade. No caso de Caminha, a diferença é vista como o exótico e o paradisíaco, o objeto de satisfação e contemplação. “No discurso colonial, esse espaço do outro está sempre ocupado por uma *idee fixe*: déspota, pagão, bárbaro, caos, violência (BHABHA, 2007, p. 149)”. Não é por acaso que olhar as *vergonhas* das índias não lhe causa nenhum tipo de pudor, visto que as mulheres européias é que reuniam os atributos de um ser feminino *direito* e *digno*. Fica reservada, ao Brasil, a idéia de paraíso, espaço adequado para a exploração de capital financeiro e humano, bem como de propagação da fé cristã. Para o português dominador, o nativo era um ser sem história, sem religião e sem identidade. Ressalta Caminha: “Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal que a de Adão não seria maior, com respeito ao pudor” (TUFANO, 1999, p. 59).

Considerando que a ação híbrida, se assim podemos falar, deve atuar na articulação de diferenças e identificações culturais, reportemo-nos, nesse momento, para as obras que são objetos de estudo desse artigo. A publicação de *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, é vista como um “divisor de águas” na carreira do escritor baiano. Lidando como um público acostumado a vê-lo engajado ideologicamente numa questão social, Jorge optou por enfatizar, no referido romance, a força individual das personagens, muito

embora isso não tenha significado um distanciamento de sua posição política. A despeito das críticas que dão conta de certo *descompromisso* ideológico a partir de Gabriela, pode-se afirmar, também, uma reconfiguração na forma de trabalhar com tais questões. Os críticos que adotam tal postura desconsideram a entrada da categoria do humor, também vista como ironia. “[...] Mas todos vão operar com o romance privilegiando o contexto social, ressaltando que o romance trata das transformações sociais e políticas que operam na sociedade de Ilhéus” (ALVES, 2004, p. 240).

Cabe falar na própria relação de hibridismo existente no contexto social do romance, na medida em que o autor trabalha com a fase de transição de uma sociedade notadamente coronelista e com valores tradicionais arcaizados, paralelos à idéia de progresso, materializada, superficialmente, na engrenagem narrativa do romance, por meio do personagem de Mundinho Falcão. Sendo assim, os *vários tempos* do romance abarcam o tenentismo, em 1925, rumo à nova configuração política adotada por Getúlio, no longo mandato que se inicia na década seguinte; bem como, o tempo de publicação do romance, fim da década de 1950, próximo ao golpe militar que mudaria, para sempre, o sistema sociopolítico do país. A noção do progresso, nesse caso, emana por duas vias. No romance, encontram-se manifestações de vanguarda, marcadas pela presença do adultério, do triângulo amoroso e pela apresentação do ponto de vista feminino. Gabriela acaba por se configurar como um elemento catalisador no fluxo que vai dos grandes proprietários rurais ao sistema burguês.

Gabriela é um dos símbolos, o principal emblema, ícone de mudança no plano da narrativa amadiana. São principais conquistas do romance as figuras de Malvina e sua férrea vontade, outra, a diáspora de Gabriela em perseguir horizontes de determinação e sonho [...] (ARAUJO, 2003, p. 95).

A atuação de Gabriela, na obra, é interpretada de formas diferentes, sobretudo pelo fato de a personagem voltar para o *quarto de empregada*, ao término do romance, embora consiga uma relativa ascensão social, por meio do casamento, Tal travessia denota, inicialmente, a permanência do ideal de mulher-objeto, *útil* apenas como elemento de satisfação para o desejo masculino. Não se pode desconsiderar, entretanto, outras rupturas encontradas nas ações da personagem, como, por exemplo, sua inadequação ao casamento, algo inaceitável na sociedade das décadas de 1920 e 1950.

Gabriela é objeto de análise de muitos capítulos da obra *Dioniso & Cia. na moqueca de dendê: revolução e prazer* na obra de Jorge Amado (2003). A fim de discutir a

perspectiva dionisíaca da personagem, o autor elabora um estudo de compreensão das dimensões social e sexual de tão famosa criação amadiana. No que concerne à vida conjugal, Gabriela resiste à insígnia de Senhora Saad, optando por uma vida mais simples, sem as formalidades e proibições do matrimônio, que conferia todos os poderes ao *chefe* da família e relegava a mulher a um plano absolutamente inferior. Tal atitude de transgressão contrapõe-se à moral imposta, numa atitude de *afirmação erótica*, conforme aborda Araújo (2003, p. 87).

Aí se centra a essência do desvio transformador proposto por Gabriela. Ela não entende (e por isso não sucumbe) a identidade da norma que lhe impõe os pilares de um prazer apenas associado ao útil e benfazejo socialmente, nem ao rigor de Eros para fins de reprodução, muito menos à desestruturação do ego erótico com que alimenta seu mundo psíquico.

Compreender a obra como sinal da falta de compromisso social de Jorge Amado é desconsiderar outra possibilidade de contestação, Pode-se dizer que o romancista encerra o teor proselitista de sua literatura, sem abandonar, contudo, o caráter idealista de caráter revolucionário. “A utopia discursivo-literária deixa de fundar-se no texto-fim para fundar-se no texto-meio” (ARAÚJO, 2003, p. 125). As personagens femininas são marcadas, nas obras amadianas, por traços líricos, sensuais e complexos. No caso de Gabriela, seu espírito de rebeldia e de não conformismo, provoca inquietações na sociedade, à medida que seus expedientes transgressores mexem com a moral urbana da época. Enfim, se se desloca o olhar para o papel da personagem, no contexto geral da obra, e seus efeitos sobre as publicações do escritor baiano, podemos visualizar o efeito de ruptura.

O romancista descentra o sistema literário supervalorizado dos materiais maiores e reconvoca a margem, transformando-a em ‘sujeito do processo’. É através da sátira, da paródia, que Amado, em Gabriela..., exorciza o melodrama e troca o estável lugar do herói pelo do pícaro, construindo “na outra margem do rio”, na margem aberta, festiva e carnavalesca, este espírito de festa, indispensável para a sobrevivência de uma cultura igualitária e pluralista. [...] (ALVES, 2004, p. 30-1).

É a presença de Gabriela, na história, que indicia os ecos libertários numa sociedade notadamente falocrática, que atribui à moral e à honra masculina condições de prioridade. Qualquer possibilidade de *quebra* da situação hegemônica, advinda das mulheres, é embargada pela cegueira dos ilheenses, que optam pelas *máscaras sociais* como melhor garantia para uma moral já abalada. É possível associar à transgressão de Gabriela e Malvina ao progresso urbano que se aproximava, propiciador da revisão do

imaginário social. Para uma cidade que, brevemente, teria uma vida política, econômica e cultural bem mais movimentada, não se podiam admitir arcaísmos, resolvidos sempre pelas mãos dos coronéis de cacau. Quando um marido traído assassinava o amante de sua esposa, por exemplo, o crime era muito maior da parte da esposa. Identificar o homem como culpado, nessas situações, é uma *novidade* que o romance só manifesta nas páginas finais.

Enfim, a partir de Gabriela, a obra de Jorge Amado reorienta-se no sentido de produzir identidades de leitura extra a leitura dominante das classes privilegiadas, novas maneiras de ler o mundo a fim de dissolver hegemonias (ARAÚJO, 2003, p. 136).

Considerando o gênero como um elemento discursivo e a linguagem como instrumento, por meio do qual o indivíduo compreende o mundo que o cerca, uma proposta de ruptura com as narrativas tradicionais deve pautar-se em operações de ressignificação. Entre as considerações da teoria discursiva que Butler apela, destaca-se a forma como se modelam as identidades, ao longo do tempo; como as condições de igualdade e desigualdade, entre os grupos sociais, se integram e desintegram; como a hegemonia confronta-se com as propostas contra-hegemônicas; como lidar com as perspectivas sociais de cunho emancipatório. Para a autora, os discursos são vistos como práticas sociais específicas e institucionalizadas. A hegemonia, nesse caso, é vista como um ponto de intercessão do poder, do discurso e da concepção de desigualdade.

Nessa dissolução de hegemonias, encontra-se também a possibilidade de o progresso urbano romper com o conservadorismo latente naquela sociedade. O romance torna-se, nesse sentido, uma crônica de costumes, na qual a cidade do interior se reveste com a capa da ironia do escritor, que, ao tornar seu romance apolítico, usou da sátira e da ironia para discutir questões sociais, tais como o casamento e a moral urbana. Discutir aspectos de teor aparentemente individual, com vistas a atingir feições mais abrangentes da cultura, é uma das aberturas possibilitadas pelos estudos culturais, ao debater as identidades pós-coloniais.

Desde os anos 1980, um vasto campo de estudos se constitui em torno das culturas chamadas subalternas ou pós-coloniais (as dos grupos 'minoritários', dos colonizadores de outrora). Elas deslocam o olhar da nacionalidade da razão para um outro nível de racionalidade, o das ações efetivas, das emoções e das sensibilidades. Elas contribuem para subtrair as visões do mundo ao domínio do universalismo do logos ocidental. Esse descentramento se deu simultaneamente à reabilitação das

sensibilidades indissociáveis dos lugares, das situações geoculturais onde se dá a tensão entre o nacional e a esfera transnacional (MATTELART, 2006, p. 173).

A tensão entre o nacional e o transnacional reverbera em outro ponto do território brasileiro, contemporâneo à publicação de *Gabriela...* No ano de 1958, o debate sobre a urbanização também estaria presente em nível político. Já era tempo de se construir uma nação mais moderna e industrializada, que atendesse aos anseios de uma população cada vez maior. A classe média começava a ascender socialmente e as manifestações culturais de outrora não eram mais suficientes para caracterizar o território verde e amarelo.

A estética da bossa nova, com seu aspecto solar, harmonizava-se com o otimismo que marcou o governo Juscelino Kubitschek e sua utopia desenvolvimentista representada pela construção de Brasília, a “capital do futuro”. A arquitetura de Oscar Niemeyer era informada pela mesma concepção construtivista que orientava o concretismo e o neoconcretismo nas artes plásticas e na poesia, no sentido de buscar uma integração estética com o mundo da indústria e da comunicação de massa (NAVES, 2001, p. 30).

Progresso era a palavra de ordem e nada mais adequado a esse clima do que a construção de uma capital no Centro-Oeste brasileiro. Se Brasília é o símbolo político dessa fase, a Bossa Nova é estilo musical que vai tentar representar, de modo mais incisivo, a sociedade do período. Com claras influências do *jazz* americano, o novo som vinha compor o cenário cultural da época, este também com ares de ruptura.

A grande orquestra é substituída por um conjunto menor, mais camerístico: violão, piano, percussão e baixo. Também a voz segue esse parâmetro intimista, passando a se colocar de outra maneira: é uma voz pequena, que dialoga com o instrumento musical em vez de exibir sua própria potência. Os músicos que viveram esse momento são unânimes em relatar que havia “algo no ar”, como se, coincidentemente, todos procurassem por novidade em termos musicais (NAVES, 2001, p. 130).

A Bossa Nova, nesse sentido, representa uma manifestação do *novo*, categoria necessária para a reafirmação identitária de uma nação construída sobre caráter colonialista e redutor. Não se tratava apenas de uma ruptura com os padrões culturais antes vigentes.

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o ‘novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural (BHABHA, 2007, p. 27).

O novo estilo musical, inclusive, não seria visto como um *movimento* na arte brasileira, já que tal noção vem impregnada com a idéia de que todo movimento, seja

cultural, seja político, parte da manifestação de um projeto coletivo a fim de romper com alguma concepção anterior. Embora o desejo de mudança existisse, não havia, pelo menos nos primeiros ecos bossanovistas, nenhum projeto de conscientização política e/ou social. Os músicos adeptos ao projeto da Bossa Nova, inclusive, eram tachados, muitas vezes, como *alienados*. Pode-se afirmar, entretanto, que a vontade dos artistas realizarem um *som* diferente já era um prelúdio para a *mistura* tropicalista da década seguinte e, conseqüentemente, para a posterior afirmação da Música Popular Brasileira (MPB).

A segunda grande fase da música popular brasileira vai de 1958 a 1972. Fase de renovação e modernização, que introduziu uma mudança na linha evolutiva da canção brasileira, é, nesse cenário de tentativas, acertos e mudanças que a Bossa Nova ganharia tom. O artigo opta por fazer um recorte das canções gravadas entre 1954 e 1963, precursoras ou representativas do estilo, cujo limite demarcatório compreende o período entre 1958 e 1965, anos de gravação de *Chega de Saudade* e *Arrastão*, respectivamente. A última seria o “divisor de águas” para, a partir de então, chamada Música Popular Brasileira.

### **Diálogo literatura e música**

*[...] qual a influência exercida pelo meio sobre a obra de arte? Digamos que ela [a pergunta] deve ser imediatamente completada: qual a influência exercida sobre a obra de arte no meio? Assim poderemos chegar mais perto de uma interpretação dialética, superando o caráter mecanicista das que geralmente predominam (ANTONIO CANDIDO, 1967).*

A distinção entre as índias e as portuguesas, discutidas anteriormente na análise de trechos da *Carta de Caminha*, pode ser relacionada com a divisão entre *mulheres direitas* e *mulheres levianas*, algo marcante na sociedade brasileira das décadas de 1920 e de 1950. Assim como o europeu não hesita em invadir o espaço da intimidade autóctone – o corpo é objeto de desejo e a razão do povo é desconsiderada – os personagens masculinos de *Gabriela* lutam por manter a supremacia do homem sobre a mulher, cujo espaço mais característico deveria ser a cozinha da casa. Manter a hegemonia é um desejo de quem controla e, no romance, os grandes *donos* da situação são os *herdeiros* e os representantes da sociedade de ouro do cacau. Quando o Coronel Jesuíno matou Dona Sinhazinha e

Doutor Osmundo, ao flagrá-los no ato de adultério, era mais que uma vingança que estava sendo concretizada. Era a *honra de macho* que não podia ser *manchada*.

Nenhuma aposta se aceitava, porém, quando o júri se reunia para decidir sobre o crime de morte em razão do adultério: sabiam todos ser a absolvição do marido ultrajado o resultado final e justo. [...] Condenação do assassino, isso jamais!, era contra a lei da terra mandando lavar com sangue honra manchada do marido (AMADO, 2004, p. 93).

O que acontece, no romance, por sua vez, é uma ruptura com este paradigma de inferiorização e injustiça em relação à mulher. Observa-se uma gradativa mudança de ideologia, em decorrência dos novos ideais urbanos que passariam a compor a sociedade brasileira. Em 1920, tempo da narrativa, Jorge Amado já projeta uma noção de progresso que estava se consolidando na década de 1950, embora com suas restrições.

[...] as ideologias não são transformadas ou alteradas pela substituição de uma concepção de mundo inteira, já formada, por outra, mas pela “renovação crítica de uma atividade já existente”. O caráter multienfático e interdiscursivo do campo ideológico é explicitamente reconhecido por Gramsci quando, por exemplo, ele descreve como uma velha concepção de mundo é gradualmente deslocada por outro modo de pensamento e internamente retrabalhada e transformada (HALL, 2008, p. 307).

O *novo*, dessa forma, não é simplesmente aquilo que se diferencia do anteriormente vigente, mas o resultado de um deslocamento gradativo de uma ideologia para outra. Não era possível, numa sociedade que caminhava rumo ao progresso – econômico, cultural, arquitetônico, social, artístico – a manutenção de um ideal conservador e arcaico. Algo semelhante acontece na música brasileira dos *anos dourados*. Os músicos estavam à procura de uma *batida* perfeita, que traduzisse a música de um *novo* país. Assim como a condenação dos maridos que mataram as mulheres adúlteras foi um processo árduo de redefinição judicial, a delineação do estilo que já queria ser novo no nome foi resultado do diálogo entre o *jazz* e as novas manifestações musicais encontradas no país, sobretudo na área carioca, centro irradiador do estilo.

Mas, e a mulher descrita pelos artistas da Bossa Nova? Será que ela acompanhou o tão intentado progresso musical e político? Entre 1920 e 1958, a sociedade brasileira passaria por inúmeras transformações, entre elas, o direito feminino ao voto, concedido na gestão getulista. Certos valores ainda estavam impregnados no imaginário da nação.

A moça de família manteve-se como um modelo das garotas dos anos 50 e seus limites fundamentais eram bem conhecidos, ainda que algumas das atitudes condenáveis pudessem variar um pouco entre as cidades grandes e menores, cariocas e paulistas, diferentes grupos e camadas sociais. A moral sexual dominante nos anos 50 exigia das mulheres solteiras a virtude, muitas vezes confundida com a ignorância sexual e, sempre, relacionada à contenção sexual e à virgindade (DEL PRIORE, 2007, p. 613).

A mudança definitiva, na música, viria pelas mãos do baiano João Gilberto, com a gravação, em 1958, de *Chega de saudade*. Marco da Bossa Nova, a canção relacionou a batida diferente de João Gilberto com a letra de Tom e Vinícius. A canção já é, por si só, um discurso contra a tristeza e a saudade, um hino ao amor, talvez.

Vai minha tristeza,  
e diz a ela que sem ela não pode ser,  
diz-lhe, numa prece  
Que ela regresse, porque eu não posso Mais sofrer.  
Chega, de saudade  
a realidade, É que sem ela não há paz,  
não há beleza  
É só tristeza e a melancolia  
Que não sai de mim, não sai de mim, não sai  
Mas se ela voltar, se ela voltar  
Que coisa linda, que coisa louca  
Pois há menos peixinhos a nadar no mar  
Do que os beijinhos que eu darei  
Na sua boca,  
dentro dos meus braços  
Os abraços hão de ser milhões de abraços  
Apertado assim, colado assim, calado assim  
Abraços e beijinhos, e carinhos sem ter fim  
Que é pra acabar com esse negócio de você viver sem mim.  
Não quero mais esse negócio de você longe de mim...

O poeta pede à própria tristeza o favor de avisar à sua amada, que, sem ela a vida se torna impossível. O sofrimento, nesse caso, está relacionado à falta que o objeto desejado faz na vida do eu - lírico. A idéia que se pode inferir é a de uma provável separação do casal, cujas conseqüências mais evidentes estão presentes na solidão e na tristeza que recaem sobre o poeta. A musa é tida como responsável pelos principais momentos de beleza e paz; sem ela, só há melancolia.

O retorno da amada, no entanto, é visto como a condição indispensável para que o poeta recupere seu estado de plena felicidade. Caso ela volte, não se pode esperar nada menos do que muitas demonstrações de amor, concretizados nos abraços e

beijinhos. Embora marcado por um imperativo sutil (v.19-20), a canção não exagera no sentimentalismo de outras letras contemporâneas. A mulher está, certamente, sendo vista como a satisfação dos desejos masculinos, mas, nesse caso, sua ausência, num primeiro instante, já sinaliza certo tom de ruptura. Parte-se do pressuposto que a referida mulher, seja lá qual for o motivo, partiu, deixando seu parceiro só. Desse modo, ele clama pelo seu retorno a fim de ter restituídos, em sua vida, os sentimentos indispensáveis para fazer qualquer homem feliz.

Logo, conclui-se que a representação feminina da canção é marcada por traços metafóricos e antitéticos. O par felicidade/tristeza está para o par casal/separação, pois a ausência do amor, para o poeta, o inunda de saudade, enchendo-o de tristeza.

Com a canção *Teresa da Praia*, de 1954, ocorre o encontro entre dois grandes nomes da década de 1950: Dick Farney e Lucio Alves. O “diálogo” empreendido pelos dois versa sobre um amor em comum: Teresa da praia. A tal Teresa é encontrada no Leblon, praia carioca que ainda era tida como um lugar nada decente para as *moças de família*. Havia uma conotação sexual muito forte ligada ao bairro, de um modo geral.

- Lúcio!  
Arranjei novo amor no Leblon  
Que corpo bonito, que pele morena  
Que amor de pequena, amar é tão bom!  
- O Dick!  
Ela tem um nariz levantado?  
Os olhos verdinhos bastante puxados,  
Cabelo castanho e uma pinta do lado?  
- É a minha Teresa da praia!  
- Se ela é tua é minha também  
- O verão passou todo comigo  
- O inverno pergunta com quem  
- Então vamos a Teresa na praia deixar  
Aos beijos do sol e abraços do mar  
Teresa é da praia, não é de ninguém  
- Não pode ser tua,  
- Nem tua também  
- Teresa é da praia,  
Não é de ninguém

Já no início, Dick inicia a conversa, enumerando as características físicas do objeto de amor compartilhado (v. 1-8). Teresa, numa adequação ao modelo de mulher brasileira, “corpo bonito, pele morena” é um amor de pequena, como a ela se refere o próprio eu - lírico. O secular objeto de desejo e maldição dos homens (o corpo da mulher) é disputado,

ou talvez, compartilhado pelos dois parceiros da canção. Além de propriedade dos dois, Teresa é volúvel, a ponto de se entregar a homens diferentes, conforme, a estação. Sua função é oferecer prazer aos *sortudos e marmanjos*, que a apreciam nas ondas e areias da Leblon. É quase que uma propriedade coletiva daqueles que freqüentam a praia, afinal, “Teresa é da praia, não é de ninguém”. Enfim, Teresa não de é ninguém até o momento, em que se encontra com o “macho divinizado”, detentor da razão. É ele quem renasce em Teresa sua eterna condição de “mulher de todos e de ninguém ao mesmo tempo”.

No mesmo ano, a canção *Menina*, de Carlos Lyra, tem a peculiaridade de descrever uma situação nada incomum dos anos dourados brasileiros: a importância do social nas relações entre homens e mulheres. Ambos os gêneros precisavam corresponder a um modelo previamente estabelecido, repleto de distinções para os dois. Enquanto que à mulher cabia a pureza, submissão e não-violação da virgindade, o homem *precisava* de aventuras sexuais pré-matrimônio, a fim de satisfazer sua *natureza de macho*. Mulheres não condizentes com o regime imposto eram discriminadas. Os homens também não escapavam de certo grau de censura, principalmente no caso dos aproveitadores. Na referida canção, tal situação se exemplifica.

O que é que seu pai vai dizer  
Menina eu não presto não  
Pra você  
Eu sou coisa ruim  
Será que você quer  
Que falem de você também  
Do jeito que falam de mim  
Com tanto rapaz direito

Você foi cismar logo com quem  
Só se eu nascesse de novo  
Vivesse outra vida e não fosse um ninguém  
Mas qual!  
Menina eu não presto não  
Menina você não vê afinal  
Que por eu ser assim eu tenho que dizer  
Adeus, não quero mais lhe ver  
Vou sentir muita falta de você

A letra já começa com uma alusão ao pai da menina, ou seja, antes de se pensar nos laços sentimentais, lembra-se das amarras da moral que condicionava a escolha matrimonial. Logo, será o pai o primeiro a reclamar da índole do rapaz, que não cumpre bem o tipo ideal para casar com a filha.

O rapaz (coisa ruim) alerta a moça que uma possível união só vai complicá-la moralmente. Se já falam dele, o que falarão dela? Com certeza, algo bem pior. Com tantos rapazes ideais para a menina, ela resolveu cismar logo com quem não deveria. A solução é a renúncia, a razão em nome do sentimentalismo piegas. Como é impossível para o rapaz e para o meio social aceitar uma mudança de caráter, não há outro desenlace que não a separação.

Não se pode negar que o texto faz referência, implicitamente, a uma mulher tida como *direita*, obviamente. Só a ela caberia o privilégio de rejeitar um partido. Aliás, só ela poderia almejar um marido direito. As *moças levianas* compartilhavam do mesmo caráter que o personagem da canção. Só nascendo de novo para serem aceitas.

Já a canção *Maria Ninguém*, de 1956, utiliza-se de um recurso ousado, na medida em que trabalha com um termo bem conhecido em diferentes conotações. “Maria”, além de se referir a um tipo de mulher comum, se relaciona com outra Maria, cuja identidade também soa polivalente (não se pode esquecer, diga-se de passagem, a conotação religiosa encontrada no nome). O pronome “ninguém”, associado ao substantivo próprio “Maria”, causa um efeito de identificação e anulação. Embora seja ninguém, Maria também não se compara a nenhuma outra.

Pode ser que haja uma melhor, pode ser  
Pode ser que haja uma pior, muito bem  
Mas igual à Maria que eu tenho  
No mundo inteirinho igualzinha não tem

Maria Ninguém, é Maria e é Maria meu bem  
Se eu não sou João de nada  
Maria que é minha é Maria Ninguém  
Maria Ninguém é Maria como as outras também

Só que tem que ainda é melhor do que muita Maria que há por aí  
Marias tão frias cheias de manias, Marias vazias pro nome que têm.

Maria Ninguém é um dom que muito homem não tem  
Haja visto quanta gente que chama Maria e Maria não vem

Maria Ninguém, é Maria e é Maria meu bem  
Se eu não sou João de Nada  
Maria que é minha é Maria Ninguém

O “João de nada”, que ama e venera Maria, vê que a sua companheira se aproxima das outras, chega a dizer que é igual a elas, mas acaba por listar algumas peculiaridades que lhes são exclusivas. Maria Ninguém valoriza a missão de ser “Maria”, longe da frieza

e das manias das outras com as quais divide o quase *título* de Maria. É possível, nesse sentido, associar Maria à força, personalidade e presença marcante.

Embora utilize uma negação para se referir à Maria, o poeta manifesta uma admiração menos idealizada do que outros autores da Bossa Nova. Não foi preciso recorrer às metáforas do mar e Sol; a mulher não serviu de pano de fundo, um simples caminhar simbólico em direção ao homem dominador e racional. Maria chega a ser um “dom” que muito homem não tem. Só essa passagem já mostra certa ruptura, numa época em que a mulher na música, muitas vezes, se resumia a um mote de cunho excessivamente sentimentalista ou sexual. Manifesta-se, na canção, uma tentativa de ruptura, o que nos faz retomar o pensamento butleriano, que discute:

[...] a possibilidade de subverter e deslocar as noções naturalizadas e reificadas do gênero que dão suporte à hegemonia masculina e ao poder heterossexista, para criar problemas de gênero, não por meio de estratégias que representem um além utópico, mas da mobilização da confusão subversiva e da proliferação precisamente daquelas categorias constitutivas que buscam manter o gênero em seu lugar, a posar como ilusões fundadoras da identidade (BUTLER, 2008, p. 60).

Em outra canção da Bossa, *Desafinado*, há a relação, curiosa, entre o amor brasileiro dos anos dourados e o efeito do novo estilo musical. Sem dúvida, há uma mulher participando de toda essa história.

Quando eu vou cantar, você não deixa  
E sempre vem a mesma queixa  
Diz que eu desafino, que eu não sei cantar  
Você é tão bonita, mas tua beleza também pode se enganar  
Se você disser que eu desafino amor  
Saiba que isto em mim provoca imensa dor  
Só privilegiados têm o ouvido igual ao seu  
Eu possuo apenas o que Deus me deu  
Se você insiste em classificar  
Meu comportamento de anti-musical  
Eu mesmo mentindo devo argumentar  
Que isto é Bossa Nova, isto é muito natural.  
O que você não sabe nem sequer pressente  
É que os desafinados também têm um coração  
Fotografei você na minha Rolley-Flex  
Revelou-se a sua enorme ingratidão  
Só não poderá falar assim do meu amor  
Este é o maior que você pode encontrar  
Você com a sua música esqueceu o principal  
Que no peito dos desafinados  
No fundo do peito bate calado  
Que no peito dos desafinados também bate um coração

Relevante se faz observar o início da letra, ausente em boa parte das gravações. O homem reclama com a sua amada pelo fato de ela desconsiderar seus dotes de cantor. O argumento dado por ele, todavia, retoma ideais femininos absolutamente arcaicos. Ela é bonita, mas pode se enganar, como se a percepção das coisas fosse algo característico das mulheres bonitas. Nesse caso, beleza está para inteligência.

Desafinado é um título pejorativo com o qual muitos dos grandes cantores da Bossa Nova tiveram que lidar, no início das suas carreiras. Com arranjos diferentes para um país que venerava os vozeirões do bolero, a Bossa Nova surge com foros de inferioridade, com voz baixa e tom notadamente influenciado pelo *jazz* americano. E caso a alcunha de não afinado viesse da amada, a situação era ainda pior. É por essa experiência que passa o eu - lírico da canção.

Embora provoque imensa dor, o cantor apresenta argumentos para aquilo que a mulher chama de comportamento anti-musical. Ora, isso era a própria Bossa Nova: ruptura no estilo e no jeito de cantar. Nada mais natural, para ele, é claro, não para todos os outros ouvidos não muito interessados no novo gênero musical.

Paralelo à discussão sobre a qualidade do seu trabalho, o “desafinado” traz à cena a discussão sobre o amor, informando que “no peito dos desafinados também bate um coração”. A música acaba por relatar uma espécie de desabafo do namorado, que reclama que a amada, com a música, esqueceu o principal: o amor. Tema universal, o amor também é o mote principal das canções bossanovistas. O desafinado, nessa história toda, só quer mostrar que seu amor é maior que tudo, inclusive se comparado ao grau de afinação da sua voz.

*Desafinado* também estava Jorge Amado, em 1958, com os *ritmos sociais* do Brasil. Mas como os músicos da Bossa Nova, o escritor não abriu mão de seu *título*. Gabriela, enquanto mulher da sociedade ilheense da década de 1920 e enquanto personagem *desafinada* da literatura brasileira dos anos 50, é a *linha imaginária* que separa o progresso do tradicionalismo patriarcal. É o próprio *entre-lugar* da cultura.

[...] o reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir o caminho à conceitualização de uma cultura internacional, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na diversidade de culturas, mas na inscrição e articulação do hibridismo da cultura. Para esse fim, deveríamos lembrar que é o “inter” – o fio cortante da tradução e da

negociação, o entre-lugar – que carrega o fardo do significado da cultura (BHABHA, 2007, p. 69).

Para o já citado Jorge Araujo, Gabriela tem o gozo inocente, que não distingue bem e mal. Ela busca a felicidade, a ultrapassagem do pecado original. Para ela, o adultério é natural, pois desejar um homem é simplesmente algo humano, sem maiores entraves. A personagem desconsidera toda uma moral social em vigor. Seus suspiros de mulher casada vão sempre caminhar em direção à insatisfação com os ditames do matrimônio.

Quando pensava num moço, para ele se ria, Tônico ou Josué, Epaminondas, Ari, só pensava em tê-lo na cama, em seus braços gemer, morder sua boca, seu corpo fruir. Por seu Nacib sentia tudo isso também e mais do que isso: dele gostava, de ficar junto, de ouvi-lo falar, de cozinhar comida picante para ele comer, de sentir sua perna pesada, na anca, de noite. Dele gostava na cama para aquilo que na cama se faz em vez de dormir. [...] Para ela seu Nacib era tudo: marido e patrão, família que nunca tivera, o pai e a mãe [...] Ruim ser casada. Besteira casar. Bem melhor fora antes. A aliança no dedo e nada mudara seus sentimentos por seu Nacib. [...] Gostava não, de ofendê-lo. Mas, como evitar? Tudo quanto Gabriela amava, ah! era proibido à senhora Saad. [...] se não podia ser Gabriela? Não gostava de ser a senhora Saad (AMADO, 2005, p. 293-4).

A longa citação do romance sintetiza bem quem é Gabriela: mais amoral, que imoral, a personagem não se encontrava naquela sociedade formalizada e monogâmica. Gabriela queria o prazer pelo prazer e isso não se resumia a uma certidão de casamento assinada. Com essa ruptura instalada, pode-se dizer que o romance ganha características de uma narrativa carnavalizada, na qual os traços da sensualidade brasileira eclodem de modo idiossincrático. “*Gabriela* representa um mosaico de grupos sociais avançando do interior de suas contradições” (ARAÚJO, 2003, p. 140). Nessa manifestação de certa *polifonia social*, para lembrar Bakhtin, observa-se o carnaval de costumes, ideias e representações. Logo, Gabriela não é nem recuo político, nem involução estética, é política social e paixão, por meio do prazer, algo proibido às mulheres, desde o *crime* da primeira *impura* da história: Eva. Mas será que Gabriela chegou a provar da maçã de sua *companheira*? Se utilizarmos o princípio da inocência e do descompromisso como critérios de avaliação, é muito provável que não.

Na verdade, o que é surpreendente e original a respeito do “carnavalesco” de Bakhtin enquanto metáfora da transformação cultural e simbólica é que esta não é simplesmente uma metáfora de inversão [...]. No carnaval de Bakhtin, é precisamente a pureza dessa distinção binária que é mantida. O baixo invade o alto, ofuscando a imposição da ordem

hierárquica; criando, não simplesmente o triunfo de uma estética sobre outra, mas aquelas formas impuras e híbridas do “grotesco”; revelando a interdependência do baixo com o alto e vice-versa, a natureza inextricavelmente mista e ambivalente de toda vida cultural, a reversibilidade das formas, símbolos, linguagens e significados culturais [...] (HALL, 2008, p. 213).

É exatamente nessa mistura, esse carnaval cultural, que Gabriela se insere. E ela não estava sozinha naquela sociedade. As mulheres cantadas pelos artistas da Bossa Nova, não iam muito longe da transgressão intentada pela personagem amadiana. Em termos de repercussão internacional, a *Gabriela* da Bossa Nova foi, com certeza, a *Garota de Ipanema*. Uma das canções brasileiras mais tocadas e regravadas no mundo todo, é um dos destaques da história da nossa música.

Olha que coisa mais linda  
Mais cheia de graça  
É ela menina  
Que vem e que passa  
Num doce balanço, a caminho do mar.

Moça do corpo dourado  
Do sol de Ipanema  
O seu balançado é mais que um poema  
É a coisa mais linda que eu já vi passar.

Ah, porque estou tão sozinho  
Ah, porque tudo é tão triste  
Ah, a beleza que existe  
A beleza que não é só minha  
E também passa sozinha.

Ah, se ela soubesse  
Que quando ela passa  
O mundo inteirinho se enche de graça  
E fica mais lindo  
Por causa do amor

*Garota de Ipanema* foi cantada, pela 1ª vez, no show-encontro, de 1963, na boate *Au Bon Gourmet*, em Copacabana. Lá, se reuniram, pela primeira e única vez, Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto. De letra não muito longa, como todas as outras canções da Bossa Nova, a letra descreve as várias emoções emanadas pela garota, todas elas capazes de revolucionar os sentimentos do poeta. Uma *coisa* linda e graciosa a caminho da elitizada praia carioca, a garota de Ipanema é mais que um corpo a desfilar

pelas ruas do Rio de Janeiro. Sua presença vale mais que um poema e é “a coisa mais linda” do mundo.

Diferente de outras canções bossa-novistas, essa não exagera na valorização dos dotes físicos, nem nas implícitas intenções sexuais. Embora se refira ao corpo da mulher que admira, o poeta se atém a outras de suas qualidades. É a beleza que vigora, mas o homem agora está mais distanciado. Os extraordinários encantos da Garota de Ipanema chegam a deixá-lo triste. Ela não pertence a ele, nem a ninguém. E não é porque ela seja uma *parceira* de Tereza da Praia, de fato, ela parece nem sentir ser o alvo de tantos desejos. Ela passa sozinha, enche o mundo de graça, mas não está ao alcance do eu - lírico.

[...] o compositor deu a “Garota de Ipanema” uma de suas mais originais melodias, igualmente alegre e triste, bem de acordo com a letra que exalta a beleza radiante da moça que passa, ao mesmo tempo em que lamenta a solidão do poeta, condenado a admirá-la à distância (MELLO; SEVERIANO, 2006, p. 65).

A mulher que se desenha na canção é um objeto de admiração e idealização (numa versão século vinte da virgem romântica). O homem se contenta em apreciá-la, associando-a ao amor verdadeiro, embora este não possa ser concretizado com ela.

Interessante ressalva: uma análise superficial vai mostrar a ausência de voz feminina nas letras da Bossa Nova. É sempre o homem quem a venera, pontuando suas qualidades e idiossincrasias, no entanto, sem possibilidade de contraponto, pois só há a voz masculina.

### **Considerações finais**

Ao se comparar as representações femininas presentes no romance e nas canções analisadas, observa-se, no texto de Jorge Amado, que a ruptura se instaura em duas instâncias: na punição dos assassinos das esposas adúlteras, como acontece com o coronel Jesuino Mendonça: “Pela primeira vez, na história de Ilhéus, um coronel do cacau viu-se condenado à prisão por haver assassinado esposa adúltera e seu amante” (AMADO, 2004, p. 363); e no comportamento transgressor de Gabriela, que, como discute Araújo (2003), chega a objetivos revolucionários por meio da revolução interior dos costumes. Gabriela não compreende o estatuto matrimonial e monogâmico da burguesia. Trai Nacib, inclusive, mas não é punida com a morte; recebe um polêmico *perdão* que vai além das intenções desse artigo.

O olhar de Butler, que se volta para a transformação social das relações de gênero, encontra-se, nessa perspectiva, a favor de uma forma *coerente e normativa* para viver a identidade de gênero, forma essa que se associa às manifestações de ruptura com as identidades pré-estabelecidas, tais como a rejeição ao matrimônio e à não-opção pela maternidade. A ênfase recai sobre a negação de toda e qualquer forma de violência de gênero.

Não é a ruptura total, no entanto, que se manifesta, mas sim, o *hibridismo*, a mistura, o *entre* que se localiza na transição entre uma concepção cultural e outra. Nesse percurso, as canções da Bossa Nova ora ensaiam rupturas, ora mantêm o ideal ocidental, redutor e *essencialista* do feminino. Essa aparente contradição é reflexo do caráter híbrido que caracteriza a própria nação brasileira. Progresso e atraso, as oposições sociopolíticas do país daquela década; música originalmente brasileira e influência americana, eram os paradoxos da canção do período; *mulheres direitas* e *mulheres fáceis* eram as concepções de mulher; longe de ocuparem posições extremas, esses pares foram *misturados* na descoberta e concretização de uma identidade absolutamente *híbrida*, autêntica e brasileira, um verdadeiro *ebó sincrético de sincronias textuais* (ARAÚJO, 2003, p. 179). É nesse trânsito que a identidade feminina e nacional tem se encontrado na história dessa ex-colônia em formação, na qual a perspectiva híbrida atua de modo substancial.

## **THE BOSSA AND THE GENDER HYBRIDISM**

**Abstract:** This paper aims to do an analysis upon female representations from the work *Gabriela, cravo e canela* (1958), by Jorge Amado, and in the contemporary songs of Bossa Nova. The perspective adopted by this research refers to cultural hybridism, as it is discussed by Hall (2008). Therefore, the studying of hybrid identities will emphasize the relation with gender studies. The goal is to identify whether there is a trend of hybrid features that concern to national identity in both texts that represent a progress period to Brazilian nation. Finding out how the woman is represented in literature and in the song marks the course of this paper.

**Keywords:** Hybridism; Gender; *Gabriela*; Bossa Nova.

### **Referências bibliográficas**

- ALVES, Ivya (Org). *Em torno de Gabriela e Dona Flor: ensaios*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2004.
- AMADO, J. *Gabriela, cravo e canela*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ARAUJO, Jorge de Souza. *Dioniso & Cia. na moqueca de dendê: revolução e prazer na obra de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Salvador: Academia de letras da Bahia, 2003.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. 2 reimpressão. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BUTLER, J. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 2. ed São Paulo: Ed. Nacional, 1967.

DEL PRIORE, Mary. (org.). BASSANEZI, C. (coord.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik; Adelaine La Guardia Resende et all. (trad.). Belo Horizonte: UFMG, Brasília: UNESCO, 2003.

MATTELART, A. *Introdução aos Estudos Culturais*. Trad.: Armand Mattelar, Érik Neveau, Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial: 2006.

MELLO, Z.H.; SEVERIANO, J. *A canção no tempo*. Vol. 2 (1958-1985). Editora 34, 2006.

NAVES, S. C. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ROCHA, E. P. G. *O que é etnocentrismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

TUFANO, D. *A carta de Pero Vaz de Caminha: comentada e ilustrada*. São Paulo: Moderna, 1999.

## **Bibliografia**

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CASTRO, R. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FEMENIAS, M. L. *Judith Butler: intoduccion a su lectura*. Buenos Aires: Catálogos, 2003.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

SOUZA, E. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

Recebido em 01/07/2010.

Aceito em 31/07/2010.