

“Para ser bonita e bela não preciso andar ornada”: a construção da diva na música brasileira popular e de concerto entre 1950 e 1960

Isabel Porto Nogueira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
E-mail: isabel.isabelnogueira@gmail.com

Este artigo analisa imagens de mulheres intérpretes em programas de concerto e capas de discos da música brasileira popular e de concerto entre 1950 à 1960, observando os processos de construção da figura feminina como “diva”, seus elementos de representação e produção de sentido, com foco nas práticas e repertórios em circulação na cidade de Porto Alegre neste período. Abordamos estes documentos como fonte para uma história da interpretação e da iconografia musical, entendendo que as representações associadas a cada um destes repertórios podem produzir diferentes padrões de imagens, e compreendendo que tais características contribuem para o entendimento da construção de identidade em mulheres musicistas. Ao mesmo tempo em que ambas são imagens das intérpretes, podemos presumir que exista uma maior autonomia de escolha da musicista nas fotografias que eram enviadas para divulgação, ao passo que as capas de discos comporiam um produto direcionado à um mercado específico. Observamos a existência de padrões de corporeidade repetidos, apontando para a reiteração de um feminino contido, recatado, sem adornos excessivos, compondo um personagem socialmente aceito. Ao mesmo tempo, aparecem elementos diversos, que apontam para a figura de “Diva” no plural, apresentando, mesmo dentro de um âmbito estrito, uma diversidade de figuras femininas.

Palavras-chave Iconografia Musical, Música e Gênero, Mulheres intérpretes, Música popular, Capas de discos.

This paper analyzes women performers' images printed on concert programs and record sleeves of the Brazilian popular and classical music from 1950 to 1960, observing the processes that lead to the construction of the female figure as a “Diva”, its representation elements and meaning productions, focusing on the practices and repertoires that circulated in the city of Porto Alegre by this period. These documents are addressed as sources for a history on performance and musical iconography, understanding that the representations associated with each of these repertoires can produce different imagery patterns, and also realizing that such characteristics contribute to the understanding of identity construction in female musicians. While they're both the interpreters' images, we can assume that, on concert programs, the artist has a significantly wider space to make choices in relation to the images that

would go on disclosure, whilst record sleeves were products destined to a specific market. We observed the existence of repeated corporeity patterns, pointing to the reiteration of a restrained, modest and unornamented feminine, which composes a socially accepted character. Withal, several elements appear, pointing to the “Diva” figure in the plural, presenting, though in a strict scope, a diversity of female figures.

Keywords Musical Iconography, Gender and music, Women Performers, Popular Music, Record Sleeves.

Apresentação do projeto

Este projeto analisa imagens de mulheres intérpretes da música brasileira popular e de concerto entre 1950 à 1960, observando os processos de construção da figura feminina como “diva”, seus elementos de representação e produção de sentido, com foco nas práticas e repertórios em circulação na cidade de Porto Alegre neste período.

Para a realização do projeto, nos centraremos primeiramente nos programas de concerto do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS e capas de discos em circulação na cidade no período, mapeando repertórios e práticas da música popular e de concerto associados à figura feminina.

O escopo temporal da pesquisa abrange uma temática e um período que já vem sendo objeto de nossas pesquisas desde 2003, e que vem resultando em reflexões e trabalhos publicados sobre a construção da identidade feminina através da imagem na música de concerto e os sentidos a ela associados.

Nesta trajetória, temos trabalhado com fotografias de mulheres intérpretes e compositoras da música de concerto, que estiveram em tournée pelo sul do Brasil no período 1920–1960, observando continuidades e descontinuidade nas imagens e procedendo a uma análise iconográfico-íconológica.

Assim, abordamos as fotografias e os programas de concerto como fonte para a iconografia e para uma história da interpretação musical, compreendendo esta documentação no contexto das instituições e considerando os critérios de guarda e conservação ali adotados. Os acervos de instituições de ensino e performance musical constituem importante fonte para o estudo das práticas musicais e seus aspectos contextuais, e os estudos realizados pretendem discutir as fotografias e imagens de intérpretes como agenciadores de significado e representação dentro das redes do fazer musical.

Uma vez que o acervo do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS não possui um contingente significativo de fotografias de intérpretes, os programas constituem uma das únicas possibilidades de análise da imagem por meio da qual estes músicos escolheram representar-se, dentro de uma teia de produção de sentidos que abordaremos no decorrer deste estudo.

Tendo em vista que as fotografias de intérpretes eram enviadas antes dos concertos como forma de divulgação, e eram publicadas nos jornais e nos programas, entendemos que configuram assim elementos importante para a compreensão de como estes artistas desejavam ser vistos, representando um reflexo de suas concepções artísticas.

Até o momento, os trabalhos desenvolvidos estiveram centrados em fotografias e programas de intérpretes da música de concerto, com foco principalmente em imagens de mulheres. Neste projeto, pretendemos ampliar o âmbito da análise e cotejar imagens de mulheres da música de concerto com imagens de mulheres da música popular, através das capas de discos, observando as permanências, similaridades e singularidades entre estes conjuntos de imagens. Entendemos que as representações associadas a cada um dos repertórios podem produzir diferentes padrões de imagens, e compreendemos que observar estas características traz elementos para o entendimento da construção de identidade em mulheres musicistas.

Para pensar as fotografias, utilizamos as reflexões de Nicholas Cook (1998), que analisa as capas de discos como parte da obra artística, tratando-as como elemento importante para a definição do produto musical. Cook observa as escolhas fotográficas de intérpretes e regentes nas capas de LPs e CDs de música de concerto, observando a ênfase em suas faces, mãos e expressividade, chamando a atenção para o fato de que ali os intérpretes se tornam o foco do investimento do mercado, em detrimento da obra ou do compositor que está sendo interpretado.

Poderia dizer, então, que as fotografias de intérpretes são antecedentes das capas de LPs e CDs, uma vez que eram enviadas para divul-

gação das tournées de virtuosos pelo Brasil e América do Sul. Se os LPs e CDs combinam a imagem do intérprete diretamente à música que está sendo interpretada, as fotografias que os intérpretes enviavam para a divulgação dos seus concertos antecediam a experiência musical, criando expectativas sobre o artista antes de sua chegada. Ao mesmo tempo, estas fotografias, quando utilizadas nas capas dos programas de concerto, combinavam-se com a música escutada e a visão da performance em tempo real, conferindo uma amplitude de possibilidades à leitura do signo. Logo, transformavam-se em signos memoriais, evocando a experiência da performance posteriormente. Os LPs, por outra parte, combinavam a escuta diretamente ao produto visual, compondo a obra como parte das escolhas estéticas do artista.

Se em relação às fotografias das capas dos CDs, Cook observa que estas criam ao mesmo tempo um movimento de proximidade e distanciamento entre intérprete e ouvinte, o mesmo pode-se dizer sobre as fotografias. A combinação estudada entre luz e pose nas fotografias feitas em estúdio nos discos de música de concerto, onde se buscava enfatizar a aura de estrela, de intelectualidade ou de entrega total à música, provoca o desejo de compartilhamento daquele produto ao mesmo tempo em que deixa clara a condição de sua inacessibilidade para o público médio.

Assim, sobressai-se um conceito de desejo combinado com distanciamento, configurando elementos importantes para a análise deste objeto.

Buscaremos aplicar estas ideias aos LPs de música popular, compreendendo de que forma agenciam-se neste repertório estes elementos e seus significados.

Nos valemos também das concepções de Marcadet (2007), que apresenta uma perspectiva de trabalho que coloca em diálogo fontes docu-

mentais como programas de espetáculos, catálogos de discos, notas da imprensa, revistas radiofônicas e televisivas, no sentido de observar os mecanismos do que denomina *fatos-canção*. Seu objetivo é compreender as canções enquanto objetos de conhecimento que ressoam processos socioculturais, mercadológicos e políticos envolvidos desde sua produção até sua recepção; e observar que a pesquisa em torno das canções relaciona-se com fontes documentais produzidas por diversos agentes e instituições.

Ainda, para analisar as fotografias nas capas de discos, utilizamos o conceito de *pathosformeln*, de Warburg, observando os padrões de representação do corpo humano e a forma como estes carregam um forte potencial emotivo, o qual, do ponto de vista de Warburg, possui um fator significativo para a interpretação da relação entre a obra de arte e o contexto histórico. A teoria das formulas passionais, baseada na emoção humana, propõe analisar as expressões dos estados emocionais, ao mesmo tempo dando conta de pensar as permanências de motivos e padrões figurativos (GINZBURG, 2009, p. 53-54) como figuras psíquicas arraigadas na memória coletiva, cristalizadas como espectros em imagens; e suas modificações e transformações.

Como estamos tratando de mulheres artistas, observamos ainda que, segundo McClary (2002, p. 151,) “mulheres no palco são vistas como mercadorias sexuais independente de sua aparência ou seriedade”¹, apontando para a estreita ligação entre a prostituição e a vida artística. Assim, instala-se um jogo dual, onde esta concepção da mulher artista será confirmada ou negada, velada ou desvelada, parcial ou totalmente e irá adquirir contornos diferentes segundo o mundo musical a que se pretenda a pertença.

Observar estas nuances de representação, e o agenciamento destas concepções artísticas a partir das imagens é o objeto desta pesquisa.

¹ “Women on the stage are viewed as sexual commodities regardless of their appearance or seriousness”.

Pensamos, ao propor este estudo, que, no estudo das imagens de mulheres intérpretes, a representação fotográfica envolve um ethos construído centrado na figura da “diva”, seus agenciamentos e derivações. Na composição de sua fórmula performativa dramática, o sentido buscado é o distanciamento, a formulação do desejo. Mostrar e esconder, dar e negar. Aproximar o público da imagem do objeto artístico e ao mesmo desenhar as fronteiras entre este, inatingível, e o mundo real e cotidiano.

O projeto tem por objetivo geral estudar as imagens de mulheres intérpretes e compositoras nas fotografias, programas de concerto e discos em circulação na cidade de Porto Alegre entre as décadas de 1950 e 1960, com o objetivo de estudar as formas de representação destas mulheres e o engendramento do conceito da “diva”, identificando os padrões e significados do fazer musical feminino, bem como as fórmulas performativas dramáticas utilizadas. Ao mesmo tempo, desejamos discutir a presença e atuação de mulheres intérpretes e compositoras em Porto Alegre e Rio Grande do Sul, identificando dados biográficos e trajetória artística. Ao mesmo tempo, se pretende realizar um mapeamento das imagens de mulheres intérpretes e compositoras em programas de concerto do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS, e em capas de discos em circulação na cidade de Porto Alegre entre as décadas de 1950 e 1960. Por meio destas imagens, o estudo quer contribuir para a reflexão sobre a fotografia como importante documento iconográfico e para a discussão sobre a imagem e a corporeidade como agentes importantes na perpetuação de sentidos e formas de representação do feminino em intérpretes e compositoras.

Este estudo vem dar continuidade aos projetos que vem sendo desenvolvidos desde 2003 tendo programas de concerto, fotografias e periódicos como fonte primária (Projetos “Imagem e representação em mulheres musicistas”, “A Crítica Musical na cidade de Pelotas”, “A Música na Revista Ilustração Pelotense”, “A Música em O Corymbo”, “A Música em A Máscara”, “Negociações da Modernidade”), estudando mulheres in-

térpretes e as diferentes abordagens quanto à valorização e legitimidade de sua atuação como profissionais.

O trabalho com fotografias, programas de concerto e capas de disco pretende oferecer uma outra possibilidade de estudos dentro da trajetória dos estudos em musicologia, abordando documentos antes apenas relacionados ao cotidiano do fazer musical e às atividades de intérpretes, abrindo assim possibilidades de reflexão sobre a música e sua recepção, e indo além da concepção tradicional onde os compositores e sua produção direta são vistos como o centro da história da música.

Ao mesmo tempo, estes podem ser considerados como novos documentos para municiar um outro olhar dentro deste movimento de abertura do campo de possibilidades de estudo em musicologia. O questionamento sobre a validade e pertinência dos documentos tradicionais é parte essencial do processo que pretende desconstruir criticamente os padrões normativos presentes no pensamento e no discurso da musicologia, trazendo e apropriando elementos para o desafio de uma escuta fora das margens.

Sobre o caso específico das imagens de intérpretes, as fotografias trazem de forma muito direta uma dualidade de proposições, o desejo de aproximação do artista com o público, onde este, no entanto, permanece distante da possibilidade de compartilhamento efetivo do sentido estético.

No estudo das imagens de intérpretes, a representação elaborada para a fotografia envolve uma construção de personagem plasmado nas escolhas da pose para a câmera, com seus elementos técnicos, e mediado pelas negociações entre fotógrafo e fotografado, que em níveis diversos refletem e reforçam as escolhas e concepções estéticas do artista. Ao mesmo tempo, para a mulher musicista envolve ainda a criação de uma aura de distinção e contenção corporal, marcando um distanciamento do universo da música de cena e de sua conseqüente aproximação ao universo da prostituição, segundo o que observa McClary (1991).

A partir do estudo das fotografias, capas de disco e programas de concerto, pretende-se contribuir para uma reflexão sobre a importância destes documentos para a musicologia, considerando-os como parte de uma rede de formação de sentido do fazer musical, que estabelece e determina os parâmetros válidos para estruturar o pensamento sobre música.

Assim, a proposta musicológica de uma escuta fora das margens requer, possibilita e mesmo impõe a criação de um novo paradigma epistemológico. Para além da mera repetição do cânone herdado, e entendido como verdadeiro, racional e científico, a escuta pós colonial contemporânea coloca em questão suas premissas mais essenciais. Nesta discussão, pretendemos que se inclua este trabalho.

Construções do feminino: a concepção da diva

Markendorf (2010) observa que o epíteto de diva aparece principalmente com a ópera, que elege seus ídolos em personagens de carne e osso, quando o teatro musical passa a ser um elegante local de encontro da sociedade burguesa. Diferente da star cinematográfica, imagem sedutora do sucesso, a palavra “diva”, de origem italiana e significando “deusa”, “evocava menos uma qualidade do que uma condição, pois, além de um excepcional talento artístico, era indispensável uma magnética personalidade” (MARKENDORF, 2010, p. 325).

Sobre este tema, Valente (2007) oferece uma genealogia das divas, com enfoque principalmente nas cantoras de ópera, considerando Maria Malibram como uma iniciadora, com uma imagem abnegada e uma vida de sofrimentos; e logo com Adelina Patti, precursora do estrelismo hollywoodiano antes mesmo da existência de Hollywood, e dona de um comportamento extravagante. Ao final do século XIX as obras musicais revelam uma certa decadência do glamour do gênero lírico, o papel feminino torna-se mais pálido e a opereta ganha popularidade – a diva traveste-se na pele de mulher sedutora, segundo a autora, e a cantora

lírca aprenderá a linguagem do star system, com cuidados especiais à aparência e ao vestuário. Logo, Maria Callas recupera um estilo de canto e combina qualidades vocais, musicais e talento dramático, encarnando novamente o papel de diva.

A associação da música com a ideia de divindade e transcendência está presente na ideia de virtuosidade. A partir da intensificação da vida de concertos, o músico deveria investir na sua própria personalidade, criando seus traços distintivos para obter prestígio e sucesso nesta sociedade (Valente, 2007). Segundo a autora, a figura do virtuoso pode alimentar-se do imaginário do semi-deus herói ou do artista que faz a conexão entre o mundo divino e o terreno. No entanto, mesmo com a aproximação do artista com o público através dos cds e outras formas, a mídia irá lançar mão de todos os seus recursos para reforçar o caráter sobre humano do artista e associar maciçamente ator e personagem.

Entendemos que o estudo das capas de discos constitui aporte importante para o estudo e análise das representações sobre construção de gênero em práticas de performance na música popular, oferecendo elementos que devem ser cotejados com outros documentos para a compreensão de seus processos.

Dentro da compreensão proposta por Cook para os discos como obras de arte total, onde a capa é parte das escolhas artísticas do intérprete, analisaremos as escolhas de visualidade de duas artistas, que mantêm em comum o fato de seus discos terem circulado pelo Rio Grande do Sul e pertencerem ao acervo do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, em Porto Alegre.

A compreensão da existência de modelos para a participação das mulheres no mundo da música, e de que as capas de discos terão necessariamente relações com este imaginário, articulando, reafirmando, contrapondo, sugerindo, é necessária para o desenvolvimento desta pesquisa. Por isto, a identificação da existência de alguns modelos, se faz importante para o entendimento do material.

Diferente dos programas de concerto, estudados anteriormente, as imagens das capas de disco não terão apenas uma relação com os espaços do ensino musical formal dos conservatórios, ou com os lugares da música de concerto, mas são produtos feitos para o mercado, com intenção de promover a comercialização, onde os intérpretes assumem lugares construídos não apenas por sua intenção artística, mas motivados pelos interesses das gravadoras. Além disto, os discos e suas imagens de capa movimentam um mercado cultural que vai além deles mesmos, mas se estende por programas de televisão e de rádio, festivais, revistas e periódicos, que contribuem para formar a imagem desejada do artista. Ao mesmo tempo, formam um movimento que se retroalimenta, uma vez que a figura construída da mulher artista busca ter uma recepção satisfatória por parte do público principalmente feminino, que, por sua vez, tomam estas intérpretes como modelo e buscam com elas identificar-se.

Por isto, a construção de personagem agenciada nas figuras femininas que iremos analisar é parte de uma teia complexa, que vai além da artista, dentro da qual pretendemos oferecer elementos de análise sobre recorrências e particularidades que contribuam para pensar a formação de modelos para as mulheres artistas e sua representação.

A primeira imagem que iremos analisar é de Amália Rodrigues, da capa de seu disco chamado “Amália Canta”, de 1967.



Figura 1. Capa do disco Amália Canta, de 1967. Acervo Museu Hipólito José da Costa.

No repertório do disco em 33 1/3 RPM lançado pela Odeon, estão os fados Antigamente, Grão de arroz, Falaste coração, Lisboa antiga, Tendinha, Solidão, Interior triste, Marcha de Lisboa, Por um amor, Sabe-se lá, Amália e a canção brasileira Barco negro.

A imagem de Amália combina elementos da diva, mulher forte e intencionalmente dramática, com algumas convenções recorrentes nas imagens de mulheres em programas de concerto no período. O rosto levemente erguido e os olhos voltados para o alto, o cabelo curto (ou recolhido), os grandes brincos, e o rosto levemente maquiado, com destaque para a boca avermelhada, compõe uma aura de enlevo, serenidade, conexão com um mundo além do real e cotidiano apontando para a constituição da figura da diva, conforme aponta Valente.

A identificação de Amália com a interpretação do fado é evidenciada no texto da contracapa do disco, assinado por Joagus, quando observa que assim como a origem do fado, não se tem certeza sobre quando Amália teria começado a cantar, se fora cantando para vender as mercadorias que eram negociadas por seu pai, se como cantora na escola, em seu tempo de estudante, ou se em uma procissão em Lisboa, em louvor a Santo Antônio. A inquietação a respeito da origem do canto na vida de Amália, levantada pelo autor do texto, cumpre a função de aproximá-la do fado, também visto como de origem incerta, o que, assim como a situação de Amália, é visto pelo autor como uma questão de menor importância, sendo mais importante do que isto a extrema identificação da cantora com este gênero.

O disco de Clara Petraglia, de 1958, tem como título “Canções do Brasil”, e o repertório interpretado é Coco da minha terra, Batuque, Amor, Esconde esses seus olhos, Maringá, Pregões cariocas, Prenda minha, Rolinha, Regina, Destino de areia, Meu barco é veleiro, Morena, morena, Pingo d’água, Azulão, O que eu queria dizer ao teu ouvido.



Figura 2. Capa do disco “Canções do Brasil”, de Clara Petraglia, de 1958. Acervo Museu Hipólito José da Costa.

A contracapa do LP traz o seguinte texto:

Clara Petraglia é paulista. Educada em ambiente musical, estudou piano desde a infância chegando a dar recitais na sua juventude. Dedicou-se também ao estudo do violino e da harpa. Aos 12 anos interessou-se pelo canto tendo estudado violão para se acompanhar.

Desde muito jovem, Clara dedica-se ao nosso folclore. Sua curiosidade por este gênero de música começou após uma excursão pelo norte do país onde arrecadou vasto material que lhe serviu mais tarde para ilustrar suas conferências, estendendo-se por todo Brasil e pela Europa. Nos Estados Unidos fez uma apresentação para os professores do Departamento de Música da Universidade de Columbia e apresentou-se em outros recitais, quando foi convidada pela Westminster para fazer algumas gravações.

Licenciada em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia do Instituto Sapientiae da Universidade Católica de São Paulo, ganhou uma bolsa de estudo para a Universidade de Santiago del Chile. Paralelamente às cadeiras de Psicologia, Clara fez os cursos de música folclórica chilena: Bayles y Canciones de mi Tierra e Danzas y Canciones Folcloricas Chilenas. Dominando com perfeição vários

idiomas, Clara não se restringe à nossa música, dedicando-se igualmente ao estudo do folclore francês, alemão, sueco e italiano.

Clara Petraglia faz parte de uma linha de artistas que cantam acompanhando-se ao violão, interpretando repertório brasileiro. O ar brejeiro de Clara, sorridente e olhando diretamente para a câmera, abraçada ao violão, a torna próxima de quem contempla a imagem, diferente da figura dramática de Amália Rodrigues. Ao mesmo tempo, o rosto livre de ornamentos, mostra-se por inteiro, trazendo uma impressão de algo natural e singelo, livre de dramas ou construções complexas de personagens. O meio sorriso de Clara, as sobrancelhas levantadas, e principalmente a presença do colo, ombros e braços nus da artista conferem sensualidade à imagem, o que, combinado ao sorriso e olhar direto para a câmera, enfatizam a ideia de estabelecer laços de proximidade com quem contempla a imagem. Além desta empatia, a imagem mostra uma ligação estreita de Clara com o violão, testemunhada também pelo repertório, onde ela canta e se acompanha ao instrumento, aproximando a intérprete do universo da música popular. Parte não apenas de uma associação com um instrumento de malandro, o violão fez parte de uma prática feminina do cantar e acompanhar-se, interpretando gêneros da música popular, conforme aponta Taborda (2013).

Conclusões

Estudando os programas de concerto, observa-se que o elemento de contenção corporal que articula-se como marca de distinção é recorrente e definidor de uma identidade desejada. No entanto, existem diferenças sutis, porém marcantes, entre as imagens de compositoras e de intérpretes: a aproximação da mulher ao mundo da composição marca o pertencimento a um universo reconhecido como mais intelectualizado, permitindo portanto um maior grau de autonomia na tomada de decisões artísticas quanto à sua visualidade. Nesta situação, percebe-se a

presença do sorriso, o olhar diretamente voltado para a lente, e uma presença levemente mais marcante do corpo, com o desnudar de colo e ombros.

Ao contrário da música popular, na música de concerto a imagem não é aparentemente o requisito mais importante neste processo de construção do artista como produto. No entanto, como destaca Cook, ali também a imagem é fundamental, e seu processo de construção é mais sutil, mas não menos efetivo.

Em se tratando da música popular, a visualidade configura-se como um elemento muito direto à quem busca o produto: a capa é onde o ouvinte irá confirmar ou não suas expectativas sobre o músico. Ao mesmo tempo, a capa é elemento atrativo para quem não conhece o artista, estabelecendo relações de identificação diretamente vinculadas à visualidade.

Neste contexto, destaca-se a imagem da mulher artista, intérprete e compositora, que ilustra com sua imagem as capas de discos. As imagens estudadas, de discos lançados em 1958 e 1967, trabalham diretamente com duas versões diferentes do imaginário sobre o feminino: a diva dramática e a mulher brejeira e sorridente.

As imagens de mulheres anteriormente estudadas em programas de música de concerto, onde a maioria das fotografias de intérpretes exibem figuras em $\frac{3}{4}$ de perfil, que olham ao longe e desviam seu olhar da câmera, trazem cabelos recolhidos e colo coberto.

No entanto, sutis diferenças aparecem, em imagens de mulheres compositoras: o olhar voltado diretamente para a lente, o colo desnudo, uma postura de recolhimento quase espiritual são elementos que marcam e identificam estas fotografias (Nogueira, 2014).

Nas imagens de mulheres da música popular, o imaginário se confirma mas também se diversifica, trazendo a imagem da diva dramática em $\frac{3}{4}$ de perfil que dirige seu olhar para a sua direita, mas abre passo para a imagem da jovem mulher que sorri olhando para a câmera, abraçada sensualmente ao seu violão. O próprio elemento do cantar acom-

panhando-se ao violão já remete a um imaginário diferente, visitado por intérpretes conhecidas como folcloristas, como Olga Prager Coelho, por ter-se dedicado a temas brasileiros.

Assim, os modelos da representação de mulheres em música ganham contornos diversos, negociando seu significado para algumas vezes concordar com os modelos dominantes, e por outras vezes subverte-los.

A representação da diva visita e revisita e composição das imagens, trazendo elementos dramáticos, nuances de intensidade ou introspecção, olhar ao longe, compondo uma personalidade artística que vai muito além do que se apresenta no palco.

Se o imaginário ao redor da diva atribui à ela uma personalidade magnética, onde seus personagens dramáticos contaminam sua vida pessoal, a trama tecida ao redor delas contribui para intensificar a imagem veiculada através da fotografia. Revistas, programas de rádio e televisão, entrevistas, campanhas promocionais reiteram o sentido das imagens, seja da diva dramática, como Amália Rodrigues, seja da moça brejeira, como Clara Petraglia.

Presentes em veículos midiáticos de maior diversidade e alcance, as cantoras e intérpretes da música popular acrescentam elementos importantes ao mosaico de representações das mulheres na música, apondo para uma construção de personagem que é negociada entre personalidade artística e intenções diversas agregadas à definição de um produto cultural.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

COOK, Nicholas. The Domestic Gesamtkunstwerk, or record sleeves and reception. In: THOMAS, Wyndham (Ed.) *Composition, performance, reception: studies in the creative process in music*. Aldershot: Ashgate, p. 105-117, 1998.

_____. *De Madonna al canto gregoriano: una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

- CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.
- ENCICLOPEDIA DE MUSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Marcondes, 1977.
- GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, p. 41-94, 2009.
- GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.
- GOULART, Medianeira Pereira. *Revitalização do Acervo Fotográfico do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Monografia apresentada no Curso de Especialização *Latu Sensu* em Gestão de Arquivos do Centro de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Santa Maria. 2010.
- MARCADET, Christian. Fontes e recursos para a análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa. In: VALENTE, Heloísa (Org.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- MARKENDORF, Marcio. *Da star à escritora-diva: a dinâmica dos objetos na sociedade de consumo*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 18(2): 352, maio-agosto de 2010.
- McCLARY, Susan. *Feminine Endings: music, gender, sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- NOGUEIRA, Isabel. A construção das divas: uma análise iconográfica de fotografias de mulheres intérpretes em programas de concerto. In: ROCHA, Luzia (ed.) *Iconografia Musical – Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas*. Lisboa: CESEM/ Universidade Nova de Lisboa, 2014 (no prelo).
- TABORDA, Márcia. As senhoritas e o violão: os anos 20 na “Capital Irradiante”. In: NOGUEIRA, Isabel e CAMPOS FONSECA, Susan (Org. e Introd.). *Estudos de Género, Corpo e Música*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.
- VALENTE, Heloísa. Madonna, *madonnas* e prime-donne: da *diva assoluta* às divas pop. BAITELLO JUNIOR, Norval; GUIMARÃES, Luciano; MENEZES, José Eugenio de Oliveira; PAIERO, Denise. *Os símbolos vivem mais que os homens: ensaios de comunicação, cultura e mídia*. São Paulo: Annablume, 2007.