



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS
MESTRADO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS – MEL

MISLENE CARVALHO DA PAIXÃO

**DE AMÉLIA À PIRIGUETE: A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA SOBRE A
MULHER NAS MÚSICAS DE MPB E PAGODE BAIANO**

Feira de Santana, BA

2018

MISLENE CARVALHO DA PAIXÃO

**DE AMÉLIA À PIRIGUETE: A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA SOBRE A
MULHER NAS MÚSICAS DE MPB E PAGODE BAIANO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Orientadora: Profa. Dra. Palmira Virgínia Bahia Heine Alvarez

Feira de Santana, BA

2018

Ficha Catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteado

P172a Paixão, Mislene Carvalho da
De Amélia à piriguete : a construção discursiva sobre a mulher nas músicas de MPB e pagode baiano / Mislene Carvalho da Paixão. - 2018.
115 f.: il.

Orientadora: Palmira Virgínia Bahia Heine Alvarez.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 2018.

1. Análise do discurso – Música. 2. Mulher – Ideologia. I. Alvarez, Palmira Virgínia Bahia Heine, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

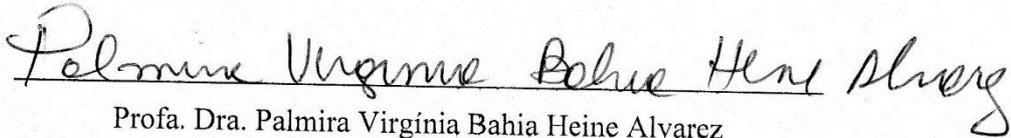
CDU: 801

MISLENE CARVALHO DA PAIXÃO

**DE AMÉLIA À PIRIGUETE: A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA
SOBRE A MULHER NAS MÚSICAS DE MPB E PAGODE BAIANO**

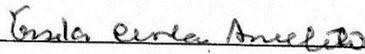
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Aprovada em 15 de março de 2018



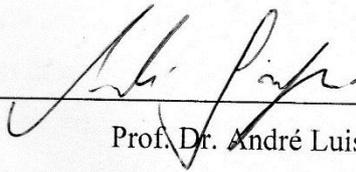
Profa. Dra. Palmira Virgínia Bahia Heine Alvarez

Orientador – UEFS



Profa. Dra. Úrsula Cunha

UEFS



Prof. Dr. André Luis Gaspari Madureira

UNEB

FEIRA DE SANTANA, BA

2018

Dedico este trabalho as pessoas que passaram por minha vida deixando muito delas em mim: minha avó Severina, meu pai Leonel e minha grande amiga Nathaly Pimenta.

AGRADECIMENTOS

É tempo de agradecer:

Ao meu grandioso Deus, por se fazer sempre presente em minha vida, por me dar forças para continuar, por cada conquista alcançada e, principalmente por me dar a capacidade de aprender mesmo nas adversidades da vida. Agradecer, também, pelas pessoas que colocou no trem da minha vida, permitindo que cada passagem se torne uma lembrança, experiência, partilha de vivências e convívios e, principalmente, partilha de amor.

Agradecer aos meus pais Antonia e Leonel e a minha avó Severina pela formação de caráter que tenho hoje, pois este veio não apenas de seus ensinamentos, mas especialmente, de seus exemplos. Agradecê-los por mais essa conquista em minha vida, fruto de toda luta que tiveram para que nunca me faltasse os estudos, por sempre acreditarem em minha capacidade e se alegrarem com minha alegria. As marcas que deixaram em mim serão eternas.

A minha família, irmãos e sobrinhos que estão sempre na torcida, acompanhando minha trajetória, sonhando meus sonhos e alegrando-se com minhas conquistas. Em especial, ao meu irmão Janilson e meus sobrinhos Carlos Leon e Grazielle que teceram comigo as linhas dessa escrita.

A minha amiga e companheira de todas as horas Renata Lopes, por acreditar em mim, pelas preocupações, e principalmente, pelo companheirismo, carinho e atenção que sei que são verdadeiros.

A minha orientadora Palmira Heine por me mostrar os caminhos a serem trilhados. Agradeço-te pela dedicação em orientar-me, por cada gesto de preocupação, e em especial, por acreditar em mim.

As minhas companheiras de jornada Ana Paula Fagundes e Jeany Carvalho e ao colega Helionardo Carvalho por partilharem comigo aflições, experiências e conhecimentos mas especialmente, por partilharem suas amizades comigo.

As minhas coorientadoras não oficiais, porém, não menos importantes Flágila Marinho e Jackeline Azevedo por tudo, pela amizade, carinho, respeito, confiança, companheirismo, e principalmente, por estarem sempre me incentivando a prosseguir, por nunca duvidarem da minha capacidade e por serem tão presentes em minha vida. Minha gratidão a vocês será eterna.

Aos amigos que entre o vai e vem da vida sempre se fazem presente de algum modo. Minhas eternas “ELÉTRONS” que mesmo nos desencontros não deixam de fazer parte minha história.

A vocês, Jacilene Souza e Paloma Rios por estarem comigo nessa “missão”. rrsr

Aos mestres que me inspiraram a seguir o caminho da docência, pessoas que levarei para vida como exemplos de profissionais, Fabíola Oliveira, Simirania Santana, Carla Cerqueira e muitos outros que trago na memória e no coração.

Ao GEPEAD, grupo de pesquisa do qual faço parte e sou grata pelas experiências e conhecimentos compartilhados.

Ao MEL e minha turma de mestrado pela oportunidade de agregar conhecimentos em minha vivência.

A CAPES pelo financiamento da pesquisa.

“Viver não cabe no lattes”

(Autor desconhecido)

RESUMO

Neste trabalho pretende-se analisar o modo como a música difunde ideologias sobre o ser mulher. Identificaremos para isso as formações discursivas sobre a mulher nas músicas de MPB e Pagode baiano. A relevância do tema se dá pela necessidade de problematizar o modo como a imagem da mulher construída, através de discursos reproduzidos/silenciados, atualmente, bem como o seu papel na sociedade. Para isso, foi feita a análise de dois gêneros musicais: o pagode e a MPB, e buscou-se discutir os modos como os discursos sobre a feminilidade circulam nessas canções e as formações discursivas e ideológicas, que permeiam a construção de sentidos. Também é pretendido identificar os já-ditos sobre a mulher materializados nas músicas analisadas à luz da Análise de Discurso (AD) de Linha Francesa, mais precisamente, de orientação pecheutiana. Na AD, o sujeito do discurso é social, determinado, historicamente e, por conseguinte, assujeitado ideologicamente e afetado pelo inconsciente, assim sujeito e sentido são/estão constituídos no discurso à medida que o sujeito assume em seu dizer/escrever as posições-sujeito próprias do discurso que articula, as quais carregam marcas do social, do ideológico e do histórico. Mas o sentido da palavra ou da imagem enunciada se apresenta como evidente e, por isso, apaga-se/desconsidera-se a necessidade do gesto de interpretação do sujeito. Logo, é preciso compreender as condições de produção (os sujeitos, a ideologia, a memória e as situações) desse texto. Desse modo música se transforma em interação, isto é, uma relação entre sujeitos que partilhem de um ponto de vista em comum que define um objeto a partir de uma perceptiva semelhante, no caso das letras analisadas, o ser feminino, constituindo um ponto necessário à leitura crítica com relação a imagem da mulher, em alguns gêneros musicais. Assim, os resultados obtidos no trabalho mostram que, embora a mulher tenha obtido várias conquistas na sociedade, esta é, ainda, discursivizada em muitas letras de músicas como submissa, vista como dona de casa, mãe de família, aquela deve ter seus cuidados voltados aos filhos, marido e com os afazeres domésticos ou ainda como objeto, que serve apenas para deleite e prazer do sexo masculino.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Amélia. Perigete.

ABSTRACT

This work aims to analyze how music spreads ideologies about being a woman. In order to do it we will identify the discursive formations about woman in Brazilian Popular Music (MPB) and Pagode from Bahia state. This subject is relevant because it is necessary to problematize the construction of stereotypes about women through discourses reproduced/silenced nowadays about women and their role in the society. For this, two musical genres were analyzed: pagode and MPB, aiming to discuss the way the discourses about femininity circulate in these songs as well as the discursive and ideological formations which permeate the construction of senses. The research also aims to identify the already-said about women materialized in the songs which were analyzed and discuss the notion of music and woman under French Discourse Analysis, especially Pêcheux's perspective. According to DA, the subject of the discourse is social, historically determined and, therefore, ideologically subjected and also affected by the unconscious, so, subject and sense are constituted in the discourse as the subject takes on in his/her saying/writing the subject-positions from the discourse he/she articulates, which carries marks of the social, historic and ideological. Although, the sense of the word or the image enunciated seems to be evident e, because of this, the necessity of the subject's interpretation gestures is erased/inconsiderate. So, it is necessary to comprehend the text's conditions of production (the subjects, the ideology, the memory and the situations). Thus, the music becomes interaction, meaning, a relation between subjects who share a common point of view which defines an object from a similar perspective, in the case of the analyzed song letters, being a woman constitutes a necessary point to a critical reading concerning the image of woman in some musical genres. So, the results of the analysis show that, although women have obtained many achievements in the society, they are still discursed in some song letters as submissive, they are seen as housewives, mothers, who have to take care about the children, husband and chores or even are seen as an object, which serves only for male delight and pleasure.

Keywords: Discourse Analysis, Amélia, Periguete.

ABREVIATURAS

AD - Análise de Discurso

FD - Formação Discursiva

FI – Formação Ideológica

MPB – Música Popular Brasileira

LISTA DE FIGURAS

| | |
|-----------------|----|
| IMAGEM 01-..... | 68 |
| IMAGEM 02-..... | 69 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|--|----|
| Quadro 01- Lista de músicas analisadas da MPB..... | 73 |
| Quadro 02- Lista de músicas analisadas do Pagode Baiano..... | 74 |
| Quadro 03- Lista das sequencias discursivas sobre a mulher..... | 74 |
| Quadro 4- Lista das sequencias discursivas sobre a mulher na música..... | 75 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|----|
| MÚSICA 01- MULHER (SEXO FRÁGIL) - ERASMO CARLOS..... | 78 |
| MÚSICA 02- ELA É BAMBA –ANA CAROLINA..... | 82 |
| MÚSICA 03- DESCONTRUINDO AMÉLIA –PITTY..... | 85 |
| MÚSICA 01- JUVENTUDE TRANSVIADA – LUIS MELODIA..... | 89 |
| MÚSICA 01- A LOIRINHA – É O TCHAN..... | 91 |
| MÚSICA 02- MULHER BRASILEIRA – PSIRICO..... | 93 |
| MÚSICA 03- MARAVILHOSA É ELA – LEO SANTANA..... | 96 |
| MÚSICA 01- ME DÁ A PATINHA – BLACK STALY..... | 98 |

LISTA DE EXEMPLOS E ESQUEMAS

| | |
|--|----|
| EXEMPLO 1- Ai que saudade da Amélia..... | 30 |
| ESQUEMA 02- Formações imaginárias..... | 34 |
| ESQUEMA 03- Meter meter..... | 36 |
| ESQUEMA 04- Etapas 1..... | 72 |
| ESQUEMA 05- Etapas 2..... | 73 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 18 |
| 1 CONHECENDO A ANÁLISE DO DISCURSO..... | 19 |
| 1.1 SUJEITO E PROCESSOS IDENTITÁRIOS..... | 22 |
| 1.2 CONTEMPLANDO OUTROS EMELENTOS DA AD..... | 25 |
| 1.2.1 Língua e Ideologia..... | 25 |
| 1.2.2 Interdiscurso e Memória discursiva..... | 29 |
| 1.2.3 Condições de Produção e Formação imaginárias..... | 33 |
| 1.2.4 Formação Ideológica (FI) e Formação (FD)..... | 35 |
| 1.2.5 Silêncio..... | 37 |
| 2 BREVE CONSIDERAÇÕES SOBRE MPB, PAGODE BAIANO E MULHER... | 39 |
| 2.1 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA A PARTIR DOS ANOS 60..... | 41 |
| 2.2 O PAGODE..... | 49 |
| 2.2.1 Pagode Baiano..... | 51 |
| 2.3 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A MULHER NA HISTÓRIA DA MÚSICA NO BRASIL..... | 54 |
| 2.3.1 A Sexualidade e o Corpo Feminino em evidência nas Letras de Músicas..... | 58 |
| 2.3.2 A mulher Enquanto "Amélia"..... | 62 |
| 2.3.3 Piriguetes, Cachorras e Metralhadas..... | 65 |
| 3 SOBRE A METODOLOGIA..... | 70 |
| 3.1 DESCRIÇÃO DE <i>CORPUS</i> | 73 |
| 3.2 TÉCNICAS DE ANÁLISE..... | 74 |
| 4 DE AMÉLIA À PIRIGUETE: UMA ANÁLISE DISCURSIVA..... | 76 |

| | |
|---|------------|
| 4.1 AMÉLIA OU DEUSA? | 76 |
| 4.1.1 Mulher exaltada/ Idealizada..... | 77 |
| 4.1.2 Mulher Ainda Amélia..... | 88 |
| 4.2 A Piriguete que é a Boa..... | 90 |
| 4.2.1 Mulher Exaltada/ Idealizada..... | 90 |
| 4.2.2 Mulher Depreciada..... | 98 |
| CONSIDERAÇÕES..... | 102 |
| REFERÊNCIAS..... | 104 |
| ANEXOS..... | 107 |

INTRODUÇÃO

Apesar de ser um instrumento de entretenimento, a música se consolida também como um veículo de difusão ideológica. Alguns pontos explorados pelas diversas canções são: o amor, a sedução, a desilusão amorosa, a saudade, temas que, em sua maioria giram em torno do papel da mulher e o que ela representa para o homem. Assim, neste trabalho pretende-se discutir o modo como a música difunde ideologias sobre o que é ser mulher em nossa sociedade; objetiva-se analisar a forma como a mulher é discursivizada nas letras de músicas da MPB e do Pagode baiano, tendo como base teórica a Análise de Discurso de Linha Francesa.

É sabido que durante muito tempo na história, a mulher foi colocada na sociedade como submissa e, atualmente, além de discursos como esse, tem-se também discursos que concebem as mulheres ora como seres idealizados ora como piriguetes.

Para realizar a pesquisa foram selecionadas músicas que se enquadram no que se chama de Música Popular Brasileira e no Pagode baiano, a fim de fazer analisar o modo como a mulher é caracterizada nas letras dessas canções.

Sabe-se que a história da MPB tem sua trajetória marcada pela necessidade de se encontrar uma música que representasse a produção cultural brasileira, diferenciando-a da música produzida em outros países. Assim, a MPB conta com estilos musicais diversos, fruto da diversidade cultural brasileira. No entanto, o estabelecimento do que viria a ser considerado MPB nos primórdios de seu surgimento não ocorreu de forma tão simples, uma vez que demandou uma separação entre o que pertencia e o que não pertencia ao rol de Música Popular Brasileira, havendo, no início uma separação entre o que poderia ou não configurar dentro do rótulo MPB e somente depois houve uma maior democratização e ampliação das músicas que se encaixavam dentro de tal conjunto de músicas.

No que diz respeito ao Pagode baiano, esse teve sua origem do samba e influências de ritmos já tocados na Bahia provenientes do estilo chamado axé music e de ritmos cariocas, como funk. Sua ascensão também foi marcada por mudanças, não só em sua estrutura, mas também em seu ritmo; isso porque houve uma separação do pagode em dois subestilos: o pagode originado exclusivamente do samba, o chamado pagode raiz, e o pagode baiano, advindo não só do samba, mas também da mistura de outros estilos.

No que tange à mulher na música, essa é discursivizada em aspectos como: o corpo, a beleza, a sensualidade, a sexualidade, a intelectualidade, entre outros. Há a construção de estereótipos através de discursos reproduzidos/silenciados, atualmente, sobre a mulher e seu papel na sociedade, discursos esses que são disseminados nas diversas letras de músicas que circulam e propagam ideologias do que é ser mulher na esfera social.

Esta dissertação está dividida em quatro seções. Em que na primeira seção, aborda-se sobre a Análise do Discurso, bem como alguns de seus elementos como os conceitos sujeito, discurso, interdiscurso e memória discursiva, silêncio, língua e ideologia além de apresentar exemplos relacionados à música. Ainda nesta primeira seção tem-se os processos identitários do sujeito que é de tamanha importância para se compreender a posição sujeito e suas filiações com a ideologia e suas formações discursivas e ideológicas.

Na segunda seção, fala-se sobre a história da música, focando na história da MPB e suas modificações com o passar dos tempos, desde a delimitação até o alargamento dos estilos que poderiam compor o gênero e na história do Pagode baiano mostrando sua origem e as misturas que caracterizou este ritmo musical. Discorre-se também sobre a mulher e como essa é vista no contexto da música no Brasil, bem como, a forma que a sexualidade e o corpo feminino são evidenciados nas letras de músicas, além dos conceitos de “Amélia” e “Perigete” trazidos no título do trabalho como foco para desenvolvimento da pesquisa.

A terceira seção traz a metodologia e toda projeção de como aconteceu a pesquisa e como esta foi executada apresentado desde a descrição do *corpus* até as técnicas de análises utilizadas, mostrar-se também nessa seção as letras de músicas que serão usadas para análise. As letras previamente selecionadas serão listadas em quadros nos quais constituirão as categorias escolhidas e as sequências discursivas que representam cada categoria.

Na quarta seção temos as análises das letras selecionadas fazendo relação com o a teoria e o que foi apresentado na seção histórica e, por fim, têm-se as considerações, onde são apresentados os resultados obtidos com a pesquisa.

1 CONHECENDO A ANÁLISE DO DISCURSO

A Análise de Discurso (doravante AD), mais precisamente de linha francesa, a qual é uma teoria que surge em 1960 com o filósofo Michel Pêcheux como principal representante, toma como objeto de estudo o próprio discurso. Não o discurso concebido com o que pressupõe o senso comum caracterizado como a fala, o ato de “falar bem”, a eloquência ou ainda a oratória da pessoa, relacionando o domínio que esta possui dos seus enunciados. Ao contrário, na AD, o discurso é concebido a partir de outro viés, implicando a mobilização de fatores relacionados à exterioridade da língua e elementos da ordem do histórico e do social.

De acordo com Pêcheux (2010, p.81), “O termo discurso implica que não se trata necessariamente, de uma transmissão de informação entre A e B”, mas de modo mais geral, de um “efeito de sentidos” entre os pontos A e B. Vale ressaltar que os pontos A e B, aqui apresentados, são compreendidos como a representação dos sujeitos no processo discursivo e não como os sujeitos empíricos envolvidos nessa atividade. Deste modo, para fazer análise de discurso é preciso recorrer ao sujeito enquanto ser de discurso; pois é em sua prática discursiva que damos significação aos seus enunciados. Logo, é preciso compreender o sujeito como um ser marcado pelo histórico, pelo social e ideológico e que é através do discurso que ele materializa a formação discursiva, com a qual está identificado. O sujeito na AD francesa é visto através de traços do sujeito psicanalítico (do inconsciente) somados a traços do sujeito do materialismo histórico (do ideológico), tão logo o sujeito do discurso é social, determinado, historicamente assujeitado a ideologias e afetado pelo inconsciente. Não é, portanto, o sujeito empírico, o ser no mundo, sujeito individual que se constitui fora da história.

Diferente de outras teorias da comunicação (como Estruturalismo), que entende a linguagem como simples transmissão de mensagens de um emissor para um receptor, para a AD no discurso não há linearidade no evento comunicativo, pois a língua não é apenas código e que, por sua vez, não é transparente, não existindo um sujeito intencional que controla os sentidos. O Discurso, na AD, é entendido como fenômeno sócio-historicamente produzido e ideologicamente marcado. Dessa forma, consideramos que os processos de significação são de grande importância para a AD, uma vez que os sentidos não estão prontos, acabados, transparentes no texto, mas são construídos nos gestos de interpretação dos sujeitos.

É preciso ressaltar, ainda, que a AD francesa não se detém apenas ao contexto imediato (momento da enunciação), mas leva em conta também a relação com a história e com a ideologia, pois, de acordo com Orlandi (2001, p. 27), “Para significar, insistimos, a língua se inscreve na história.” Para a AD, todo enunciado que, concretamente, se manifesta no discurso é construído a partir de um já dito e é, inevitavelmente, marcado pela alteridade.

A AD se constitui sobre as bases de três domínios disciplinares, quais sejam: a Linguística (Saussure), o Marxismo (Althusser) e Psicanálise (Lacan), tripé que ficou conhecido como tríplice aliança, os quais Pêcheux e Fuchs (2010, p.160) chamarão de regiões de conhecimento, sendo elas:

1.o materialismo histórico, como teorias das formações sociais e de suas transformações, compreendida aí a teoria das ideologias; 2.a linguística, como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação ao mesmo tempo; 3. a teoria do discurso, como teoria da determinação histórica dos processos semânticos.

Assim, a AD surge da influência de outras teorias. O materialismo histórico traz para a AD noção de formações sociais ou classes, nas quais os sujeitos se encaixam e ocupam posições; a partir dessas posições, eles são interpelados pelo que Althusser denominou ideologia e passam a agir com determinada regularidade, de acordo com seu grupo social. A linguística contribui na medida em que, para utilizar a língua, nos submetemos à sua estrutura sintática, morfológica e fonológica. Porém essa língua não é totalmente autônoma, pois esses elementos linguísticos também são constituídos por aspectos sócio-históricos, culturais e ideológicos (falar sobre teoria do discurso). Para Gregolin, são quatro os contribuintes para tal teoria:

Quatro nomes, fundamentalmente, estão no horizonte da AD derivada de Pêcheux e vão influenciar suas propostas: Althusser com sua releitura das teses marxistas; Foucault com a noção de formação discursiva, da qual derivam vários outros conceitos (interdiscurso; memória discursiva; práticas discursivas); Lacan e sua leitura das teses de Freud sobre o inconsciente, com a formulação de que ele é estruturado por uma linguagem; Bakhtin e o fundamento dialógico da linguagem, que leva a AD a tratar da heterogeneidade constitutiva do discurso (GREGOLIN, 2003, p.25).

Desse modo, entendemos que Pêcheux aproveitou os conceitos já estabelecidos pelos fundadores de outras ciências e os ampliou ou os modificou para constituir a sua teoria. Isso

não significa dizer que ele apenas se baseou nelas, mas ao contrário, ele as interrogou, questionando as lacunas que as mesmas deixaram para, enfim, criar seu próprio arcabouço teórico.

A Análise de Discurso passou por três diferentes fases: a primeira ligada à análise de corpos fechados; a máquina discursiva, em que os discursos que eram produzidos em condições de produção homogênea eram priorizados. Nessa fase, os discursos eram tidos como fechados com pouca variação polissêmica e o sujeito concebido como não autônomo, por estar preso a condições históricas, que sobrevivem o “seu” discurso. É ainda nessa fase que vai surgir a noção de condições de produção e de discurso dada por Pêcheux, como estáveis e homogêneas. Assim Pêcheux (1993 [1983]) diz que:

Um processo de produção discursiva é concebido como uma máquina autodeterminada e fechada sobre si mesma, de tal modo que um sujeito – estrutura determina os sujeitos como produtores de seus discursos: os sujeitos acreditam que “utilizam” seus discursos quando na verdade são seus “servos” assujeitados seus “suportes” (PÊCHEUX (1993 [1983], p.31)

Desse modo, as contribuições desse momento com relação ao modo de pensar a produção da linguagem não deram conta do que a AD propunha. Assim a AD-1 passa por críticas de estudiosos. Isso devido à noção de máquina discursiva, o que proporcionou a segunda fase da AD. Nessa segunda fase (AD-2), entra em questão a noção de Formação Discursiva (FD) (noção esta vinda de Foucault e modificada por Pêcheux na AD), constatando-se uma existência do *outro* no discurso, ou seja, todo discurso provém de outros discursos; de discursos anteriores que indicam embates ou alianças. O Outro com “o” maiúsculo é relacionado às vozes que são provenientes do inconsciente e que marcam e constituem o sujeito; já o outro (grafado com “o” minúsculo), por sua vez, faz referências ao sujeito com o qual o sujeito do discurso interage; é o outro do enunciado, com o qual se interage no processo discursivo. A relação de uma FD com outras FDs faz com que esta não possa mais ser considerada como espaço estrutural fechado. Sendo assim, passamos, dessa forma, de processos discursivos fechados e justapostos, em contrastes, para processos discursivos abertos e atravessados por outros processos discursivos de forma paradoxal e diferente, dando origem à próxima fase. Na terceira fase, a ideia de máquina discursiva fechada deixa de existir e entra em jogo a noção de interdiscurso e memória discursiva, indicando que um discurso é, inexoravelmente, constituído pela heterogeneidade. Quanto ao interdiscurso, Pêcheux (1993 [1983], p.314) afirma:

A noção de *interdiscurso* é introduzida para designar “o exterior específico” de uma FD enquanto este irrompe nesta FD para construí-la em lugar de evidência discursiva, submetida à lei da repetição estrutural fechada: o fechamento da maquinaria é, pois conservado, ao mesmo tempo em que é concebido então como o resultado paradoxal da irrupção de um “além” exterior.

E segue:

AD-2 senão em termos da ilusão do “ego-eu” [*moi-je*] como resultado do assujeitamento (cf. a problemática althusseriana dos Aparelhos Ideológicos de Estado) freqüentado pelo tema spinozista da *ilusão subjetiva* produzida pela “ignorância das causas que nos determinam”.

Assim, a terceira fase AD-3 é marcada pela ideia de heterogeneidade discursiva, que se opõe completamente à noção de máquina discursiva estrutural e fechada e do discurso como homogêneo, aprofundando assim a noção de interdiscurso que, neste momento, está em seu ponto alto, levando em consideração o que Pêcheux (1993, p.315) vai chamar de “o primado teórico do outro sobre o mesmo” e sobre isso ele afirma que:

discurso de um outro, colocado em cena pelo sujeito, ou discurso do sujeito se colocando em cena como um outro (cf.as diferentes formas de “heterogeneidade mostrada”). Assim ao enunciar, o sujeito traz consigo outras vozes um discurso- outro que será ressignificado podendo ser atribuídos novos sentidos (PÊCHEUX, 1993, p.315).

Desse modo, o sujeito traz para a cena atual vozes de outro lugar, de FD's diversas que no discurso poderá ter mesmas ou outras acepções.

1.1 SUJEITO E PROCESSOS IDENTITÁRIOS

Diferentemente de outras teorias (como a Pragmática) que concebem o sujeito como livre, dono e origem do dizer, na AD este sujeito é social, portanto será sempre marcado por questões históricas e ideológicas. Ele não é livre para dizer o que quer, pois submete-se à história, ao processo histórico no qual é constituído. A partir das ideias do materialismo

histórico, concebiam-se o sujeito como ocupante de uma posição social que não pode ser desconsiderada frente ao discurso e, portanto, determinado, historicamente e, por conseguinte, assujeitado ideologicamente.

Segundo Pêcheux (1975), o ideológico e o inconsciente são elementos constitutivos de todo sujeito. No que diz respeito a essa noção de sujeito Possenti (2005, p. 386) afirma que: “O sujeito é clivado, ou seja, não é uno; o sujeito é assujeitado, isto é, não é livre e não está na origem do discurso -, sobre as quais há uma extensa literatura [...]”. Desse modo, estudar o sujeito discursivo é estudar as instâncias sócio-históricas e ideológicas que constituem esse sujeito.

Na AD, o sujeito é marcado, também, pelo simbólico, visto que imaginariamente se identifica com uma *forma-sujeito* de uma determinada formação discursiva a partir de elementos simbólicos. O sujeito também tem a impressão de ser o senhor do seu discurso, é o que Pêcheux (1975) chama de “ilusão discursiva do sujeito”. Mas na verdade, o sujeito recorre a essa memória discursiva que já se encontra esquecida e que é reativada pelo seu inconsciente, o que indica, portanto, que ele não é senhor do dizer e, por isso, não pode controlar os efeitos de sentido. Portanto, na AD não existe sujeito livre, todo e qualquer sujeito é assujeitado, uma vez que é interpelado pela ideologia e se submete à língua para se constituir como sujeito do discurso. Segundo Orlandi (2015, p. 48):

A forma-sujeito da história que corresponde à da sociedade atual representa bem a contradição: é um sujeito ao mesmo tempo livre e submisso. Ele é capaz de uma liberdade sem limites e uma submissão sem falhas: pode tudo dizer, contanto que se submeta à língua para sabe-la. Essa é a base do que chamamos assujeitamento.

Isso implica dizer que ele é livre e preso ao mesmo tempo; livre para escolher as suas filiações e preso no sentido de não existir sujeito sem ideologia.

Dentro da AD, é possível também falar em, segundo Coracini (2003), *processos identitários*, visto que falar em *identidade* pode remeter em alguns casos ao que é único, consolidado, acabado e pronto. Já ao falarmos em processos identitários é possível fazer referência a *momentos de identificação*. Para Coracini (2003, p. 203), o sujeito é “fruto de múltiplas identificações – imaginárias e/ou simbólicas – com traços do outro que, como fios que se tecem e se entrecruzam para formar outros fios, vão se entrelaçando e construindo a rede complexa e híbrida do inconsciente e, portanto, da subjetividade”.

Nessa última concepção, o sujeito é visto como um ser incompleto sempre em (trans) formação. Ele pode em determinado momento se identificar (identificação) com uma FD e em outro momento romper com essa FD (desidentificação) e, por conseguinte, se identificar com outra FD; eis, então, o “ciclo” dos processos identitários. Sobre essa movimentação feita pelo sujeito na atividade discursiva, que vai da identificação completa com a formação discursiva até a desidentificação com a mesma, Pêcheux (2009, p.199-201) afirma que ela se divide em três modalidades, quais sejam:

A primeira modalidade consiste numa superposição (um recobrimento) entre o *sujeito da enunciação* e o *sujeito universal*, essa superposição caracteriza o discurso do “bom sujeito” que reflete espontaneamente o Sujeito (em outros termos: o *interdiscurso* determina a formação discursiva com a qual o sujeito, em seu discurso, se identifica, sendo que o sujeito sofre cegamente essa determinação, isto é, ele realiza seus efeitos “em plena liberdade”) (Pêcheux, 2009, p.199-201).

Nessa primeira modalidade, tem-se o sujeito que se identifica, totalmente, com a forma-sujeito da FD, com a qual está filiado. Sendo assim, esse sujeito vai seguir a fíncio essa forma sujeito sem conflitos ou contradição em seu discurso.

A segunda modalidade caracteriza o discurso do “mau sujeito”, discurso no qual o *sujeito da enunciação* “se volta” contra o sujeito universal por meio de uma “tomada de posição” que consiste desta vez, em uma *separação* (distanciamento, dúvida, questionamento, contestação, revolta...) *com respeito ao que o “sujeito universal” lhe “dá a pensar”*.[...] Em suma, o sujeito, “mau sujeito”, “mau espírito”, se *contra-identifica* com a formação discursiva que lhe é imposta pelo “interdiscurso” como determinação exterior de sua interioridade subjetiva, o que produz as formas filosófica e políticas do *discurso-contra* (isto é, *contradiscurso*), que constitui o ponto central do humanismo (antinatureza, contranatureza etc.) sob suas diversas formas teóricas e políticas, reformistas e esquerdistas. PÊCHEUX (2009, p.199-201)

Na segunda modalidade ocorre um afastamento do sujeito do discurso com a forma-sujeito. Tem-se nessa modalidade o questionamento, a contestação por parte desse sujeito do discurso à Forma sujeito com a qual ele se filia; é o que Pêcheux vai chamar de contra-identificação, pois, embora haja esse distanciamento, o sujeito não deixa de filiar à FD.

A terceira modalidade subjetiva e discursiva, paradoxalmente, caracterizada pelo fato de que ela integra o efeito das ciências e da prática política do

proletariado sobre a forma sujeito, efeito que toma a forma de uma desidentificação, isto é, de uma tomada de posição não subjetiva: se estamos sendo bem compreendidos, essa desidentificação é correlativa do fato, já mencionado, de que os conceitos científicos não possuem “um sentido” apreensível no funcionamento de uma formação discursiva, o que acarreta, ao mesmo tempo, o fato de que, enquanto conceitos, não há nenhuma “representação” que lhes corresponda. PÉCHEUX (2009, p.199-201)

Nessa última modalidade, o sujeito do discurso desidentifica-se, completamente, da FD e, conseqüentemente, da forma-sujeito dessa FD passando a se identificar com outra FD e sua respectiva forma-sujeito

Desse modo, o sujeito é sempre heterogêneo, ocupando posições diversas na sociedade. Portando, percebe-se com a afirmativa de Fernandes (2005. p. 43) quando diz que “A identidade, assim como o sujeito, não é fixa, ela está sempre em produção, encontra-se em um processo ininterrupto de construção e é caracterizada por mutações”, que o sujeito não tem uma identidade única no que diz respeito às suas filiações, mas momentos dentro desse processo identitário.

1.2 CONTEMPLANDO OUTROS ELEMENTOS DA AD

1.2.1 Língua e Ideologia

A noção de língua para AD vai além da postulada pela Linguística, tanto na vertente formal quanto na funcional. Assim, dentro do formalismo, por exemplo, encontra-se o estruturalismo que concebe língua como um sistema homogêneo e entende que, como uma estrutura formada por uma rede, esta língua possui em cada elemento uma importância funcional fundamental. Além disso, no estruturalismo, a língua é vista como sistema autônomo, sujeito a regras internas e sem levar em conta o contexto histórico e social. A linguagem, nesta teoria é vista, então, a partir da dicotomia língua (*langue*) / fala (*parole*), em que Saussure traz a *langue* como social e exterior ao indivíduo, sendo que este não pode alterá-la e a fala como algo individual e, por esse motivo, não seria possível estudá-la.

A AD, ao contrário das teorias linguísticas tradicionais, trabalha com o real da língua a partir da produção de sentido, e este último, por sua vez, será construído a partir do contexto histórico e/ou imediato e ligado a uma dada formação discursiva. Nessa teoria, a língua é vista

como um sistema, relativamente autônomo, já que seu funcionamento está ancorado em questões históricas e ideológicas, das quais não se pode desvencilhar.

A língua é para a AD a materialização do discurso, deixando de ser apenas uma estrutura, passando, assim, a ser acontecimento, pois através dela, juntamente com a história, tem-se a produção de sentido. Dessa forma Pêcheux (2010, p.171) considera a língua como “*lugar material* onde se realizam os sentidos”. Segundo ele:

A perspectiva de conjunto é a seguinte: estando os processos discursivos na fonte da produção dos efeitos de sentido, a língua constitui o lugar material onde se realizam estes efeitos de sentido. Esta materialidade específica da língua remete a ideia de “funcionamento” (no sentido saussuriano), por oposição à ideia de “função”.

Assim, o sujeito não tem total domínio dos efeitos de sentidos dos seus enunciados. E, portanto, todo dizer pode tornar-se outro, resgatado a partir da falha e do equívoco; dessa tensão que permeia o processo de produção de sentidos. Por ocorrer essa falha, pode-se considerar a opacidade da língua, uma vez que esta é marcada pela ideologia com a qual os sujeitos se identificam, não existindo ligação direta entre palavra e objeto do mundo, mas, ao contrário, essa relação é permeada desde sempre pela ideologia que interpela o indivíduo em sujeito. Segundo Heine (2012, p.119): “não se pode considerar a língua como exterior ao indivíduo, um mero instrumento que ele usa para se comunicar. Ao contrário: o sujeito é constituído pela língua, não há sujeito sem língua. Ele se submete a ela para se constituir como tal”. Sendo assim, por ser a língua sujeita à falha e equívocos, é nesse “deslize” que o sujeito, como afirma Orlandi (2015, p.35) ao significar, se significa. E é nesse assujeitamento do sujeito à língua e à ideologia que teremos os sentidos possíveis para o discurso. Com relação ao conceito de ideologia, para Althusser, será “o sistema das ideias, das representações, que domina o espírito de um homem ou de um grupo social”. Segundo Souza (2006, p.47):

A palavra ideologia foi utilizada pela primeira vez por Destruitt de Tracy, filósofo francês, líder dos ideólogos. Tracy em seu livro de 1801, *Éléments d'ideologie*, afirma que as ações dependem do conhecimento para serem levadas a efeito. O conhecimento seria feito de idéias, sendo necessário, portanto, decompor essas idéias para poder entendê-las e assim agir. A ideologia seria essa ciência das idéias.

Depois de muitas discussões e evolução acerca do conceito de ideologia, Marx traz esse termo como a relação de opressão da classe dominante (*grupo A*) sobre a classe dominada (*grupo B*), através de um conjunto de práticas que disseminam ideias da classe dominante, ideias essas usadas para manter inalterada as relações de poder. Desse modo, para Marx, a ideologia nada mais é senão a distorção da realidade para que assim o grupo *A* tenha um controle sobre os demais grupos, sem que estes mostrem reação adversa, uma vez que o grupo dominado estaria permitindo, inconscientemente, ser dominado, mas acreditando ser livre e, por isso, “aceitando” tal dominação. No entanto, Althusser faz uma releitura da obra de Marx, ampliando o conceito de ideologia, considerando-a como uma prática que tem existência material. Segundo o referido pensador, a ideologia é difundida através do que se denominou de *Aparelhos Ideológicos de Estado* ou *Instituições de Estado*, dentre as quais destacam-se: a igreja, a escola e o exército. Como assegura Althusser (1970, p 22) em releitura de Marx:

A Escola (mas também outras instituições de Estado como a Igreja ou outros aparelhos como o Exército) ensinam saberes práticos mas em moldes que asseguram a *sujeição à ideologia dominante* ou o manejo da prática desta. Todos os agentes da produção, da exploração e da repressão não falando dos profissionais da ideologia (Marx) devem estar de uma maneira ou de outra penetrados desta ideologia para desempenharem conscientemente a sua tarefa, quer de explorado (os proletários), quer de exploradores (os capitalistas), quer de papas da ideologia dominante (os seus << funcionários >>), etc.

Assim, a ideologia dominante é difundida através dos Aparelhos Ideológicos do Estado e faz com que o sujeito se submeta a ela sem que o sujeito se dê conta disso. Mais tarde, em seus estudos, Althusser vai trazer a distinção entre *Aparelhos Ideológicos de Estado* e *Aparelhos Repressivos do Estado*, sendo que os primeiros funcionam através da difusão da ideologia, enquanto os segundos funcionam através da repressão. Os aparelhos repressivos do Estado envolvem o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as Prisões etc., os quais (exceto a administração) funcionam pela violência.

Já os Aparelhos Ideológicos, segundo Althusser, são: a Escola, a Igreja, a Família etc, ou seja, aqueles que funcionam pela ideologia, sendo este funcionamento de caráter massivo e unificado, apesar das suas contradições e de sua diversidade na *ideologia dominante* que, por sua vez, é a da classe dominante.

Embora faça essa separação, Althusser não anula o fato de ambos aparelhos funcionarem ao mesmo tempo pela violência e pela ideologia; o que os difere é que os

Aparelhos Repressivos de Estado têm seu funcionamento, primordialmente, pela repressão e, secundariamente, pela ideologia, enquanto os segundos, os Aparelhos Ideológicos, funcionarão de modo massivamente pela ideologia e secundariamente pela repressão, ainda que no limite, mas de forma branda, dissimulada ou até peculiar.

Em outra parte de seus estudos, Althusser apresenta algumas teses as quais considerou um conceito importante para ideologia. Para o filósofo, a ideologia é representada como a relação do indivíduo com sua real condição de existência através do seu imaginário, ou seja, a ideologia religiosa, moral, jurídica, política etc. é vista, pois, como concepção de mundo, sendo essa ideologia chamada pelo autor de ilusão/ alusão, já que, embora esta não corresponda à realidade, constituída assim como ilusão, faz alusão a ela, sendo que basta “interpretá-la” para reencontrar, sob a sua representação imaginária do mundo, a própria realidade desse mundo. Como afirma Althusser (1970, p.81):

Ora, retomo aqui uma tese que já formulei: não são as condições de existência reais, o seu mundo real, que os homens se representam na ideologia, mas é a relação dos homens com estas condições de existência que lhes é representada na ideologia. É esta relação que está no centro de toda a representação ideológica, portanto imaginária, do mundo real. É nesta relação que está contida a <<causa>> que deve dar conta da deformação imaginária da representação ideológica do mundo real. Ou melhor, para deixar em suspenso a linguagem da causa, convém formular a tese segundo a qual *é a natureza imaginária desta relação* que fundamenta toda a deformação imaginária que se pode observar em toda ideologia (se não se vive na verdade desta).

Assim, podemos asseverar, de acordo com Althusser, que todo indivíduo é interpelado em sujeito por uma ou mais ideologias e é nessa perspectiva que a abordagem desse pensador terá grande importância para a AD, pois para esta corrente não há outro sujeito senão o da ideologia. Na AD, a ideologia e inconsciente são vistos como estruturas-funcionamentos, como função da relação indispensável entre linguagem e mundo. É através dessa relação que se tem os sentidos do discurso. Assim, Orlandi (2015, p. 46) diz que:

Enquanto prática significante, a ideologia aparece como efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história para que haja sentido. E como não há uma relação termo-a-termo entre linguagem/mundo/pensamento essa relação torna-se possível porque a ideologia intervém com seu modo de funcionamento imaginário. São assim as imagens que permitem que as palavras “colem” com as coisas. Por outro lado, como dissemos, é também a ideologia que faz com que haja sujeito.

Desse modo, como já foi dito, em outro momento, não há sujeito sem ideologia e esta dependerá da história para que assim se tenha o sentido.

1.2.2 Interdiscurso e Memória discursiva

As reflexões atreladas às noções de discurso, sentido e sujeito nos levam a refletir sobre o fato de que os sentidos são historicamente construídos. Assim, têm-se as noções de interdiscurso e memória discursiva, as quais não se refere a uma memória psicológica, mas a um conjunto de enunciados que foram ditos e esquecidos, ficando assim circunscritos na história e que, ao serem utilizados novamente, poderão ser ressignificados, atribuindo-se dessa forma, novos sentidos. Segundo Heine (2012, p.122), “O que já foi dito se repete e pode ser ressignificado no discurso do sujeito enunciator”. Essa memória discursiva pode, também, ser compreendida como interdiscurso. Como afirma Orlandi (2005, p.30), “o interdiscurso, se pensado como a rede de já ditos que marca a constituição de qualquer discurso, pode ser entendido como a própria memória discursiva”. Quanto a memória discursiva Pêcheux (1999, p.52) afirma que:

A memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ser lido, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível.

Já Indursky (2009, p.8) concebe a memória discursiva como:

Se a memória discursiva se refere à existência histórica do enunciado no seio de práticas discursivas reguladas pelos aparelhos ideológicos, isto significa que ela diz respeito aos enunciados que se inscrevem nas FD, no interior das quais eles recebem seu sentido. E mais: se a memória discursiva se refere aos enunciados que se inscrevem em uma FD, isto significa que ela não cobre todos os sentidos, como é o caso do interdiscurso, mas apenas os sentidos autorizados pela Forma-Sujeito no âmbito de uma formação discursiva. Mas não só: a memória discursiva também diz respeito aos sentidos que devem se refutados. Ou seja: ao ser refutado um sentido, ele o é a partir da memória discursiva que aponta para o que não pode ser dito na

referida FD. A memória discursiva ainda tem um outro funcionamento: é em função dela que certos sentidos são “esquecidos”, ou seja, certos sentidos que em um determinado momento podiam ser produzidos no seio de uma FD, em função de mudanças conjunturais, não podem mais ser ditos, atualizados, lembrados.

Para melhor explicitar os conceitos de memória discursiva e interdiscurso, apresentar-se-á o exemplo seguinte:

Texto 1: Ai que saudade da Amélia

Nunca vi fazer tanta exigência
 Nem fazer o que você me faz
 Você não sabe o que é consciência
 Não vê que eu sou um pobre rapaz
 Você só pensa em luxo e riqueza
 Tudo o que você vê, você quer
 Ai meu Deus que saudade da Amélia
 Aquilo sim que era mulher
 As vezes passava fome ao meu lado
 E achava bonito não ter o que comer
 E quando me via contrariado dizia
 Meu filho o que se há de fazer
 Amélia não tinha a menor vaidade
 Amélia que era a mulher de verdade

Ataulfo Alves / Mário Lago

(<https://www.vagalume.com.br/mario-lago/ai-que-saudades-da-amelia.html>)

Na letra da música acima, é possível notar a retomada de já ditos (interdiscurso) sobre a mulher, uma vez que a música retoma enunciados que já foram ditos em momentos históricos passados. Assim, a partir da música, pode haver a inscrição dos sujeitos em determinadas formações discursivas e ideológicas e a interpelação dos sujeitos ouvintes das músicas, que podem se identificar ou se contra-identificar com essas formações discursivas, se constituindo, assim, como sujeitos do discurso. Esses já ditos constitutivos do interdiscurso relacionam-se à formação discursiva do patriarcado, e o sujeito utiliza-se dessa memória para formar seus enunciados.

O autor se refere a Amélia como mulher de verdade, uma vez que esta não fazia exigências, não pensava em luxo nem em riquezas e aceitava passar fome sem reclamar. Além disso, a “mulher de verdade” não tinha vaidade e aparece em oposição à mulher a qual o autor

da letra se dirige. Esta última “faz exigências” e “só pensa em luxo e riqueza”, além de ser tratada como consumista “tudo o que você vê, você quer”.

Há, nesse caso, dois polos opostos de caracterização da mulher; de um lado, a “mulher de verdade”, de outro a mulher “que não seria de verdade”. Ocorre, nesses enunciados, a retomada de já ditos de que a mulher tem que se submeter e aceitar tudo ao lado do seu marido, sem reclamar ou exigir muito dele, além da retomada de outros enunciados como “toda mulher é consumista”, a “mulher não pode ser muito vaidosa”, dentre outros enunciados que podem gerar esses sentidos. Tais enunciados fazem parte do interdiscurso e se ligam à FD machista e patriarcal.

Essa retomada dos já ditos se dá porque o sujeito resgata discursos já esquecidos como afirma Orlandi (2012, p.29): “todos os sentidos já ditos por alguém, em algum lugar, em outros momentos, mesmo distantes, tem efeito sobre o que aquela faixa diz”. Assim, ao mostrar a mulher como ser submisso, os sentidos atribuídos a tais enunciados podem estar ligados ao papel da mulher na sociedade que há muito tempo era colocada com um papel totalmente secundário e de completa submissão ao sexo masculino.

Nesse jogo entre a redefinição e o retorno do discurso no processo de significação, tem a rede de já ditos constituintes do interdiscurso. Sobre interdiscurso, segundo Courtine (1981, p.49):

O interdiscurso está, portanto, em constante processo de reconfiguração, através do qual o saber de uma FD é conduzido, em função das posições ideológicas que esta FD representa numa conjuntura determinada: a de incorporar elementos pré-construídos produzidos no exterior dela mesma, imprimindo-lhes uma redefinição, e também suscitando-lhes seus próprios elementos, seja sob a forma de repetição do esquecimento ou mesmo da denegação. O interdiscurso de uma FD é constitutivamente contraditório e, enquanto instância de “formação” repetição e transformação dos elementos do saber de FD, pode ser entendido como o que regula o deslocamento de suas fronteiras.

Dessa forma, considera-se que os processos de significação são de grande importância para a AD, uma vez que os sentidos não estão prontos, acabados, transparentes no texto, mas são construídos nos gestos de interpretação dos sujeitos. É preciso lembrar ainda que a AD francesa não se detém apenas ao contexto imediato (momento da enunciação), mas leva em conta, também, a relação com a história e com a ideologia. Nesse sentido, tem-se as condições de produção que, segundo Orlandi (2007), podem ser entendidas como “a relação

entre os sujeitos e a situação, ou seja, os elementos sociais, históricos e ideológicos que os interpelam em uma dada construção discursiva e que são possíveis de serem identificados por meio das marcas linguísticas”.

Ao apresentar Amélia como a mulher de verdade, pode o sujeito leitor/ ouvinte da música citada gerar um sentido de que essa era a mulher ideal, pois é “de verdade”; porém, se levarmos em conta o contexto histórico em que foi produzida, em 1941, notamos que o modelo “Amélia” é comum na sociedade nesta época, pois nesse período a mulher não tinha ainda muita participação social quanto ao mercado de trabalho, quanto à política, entre outros, ficando restrito a ela apenas o trabalho doméstico. Sendo assim, é possível asseverar que dentro dessas condições de produção, esse era o perfil de mulher adotado como modelo pela sociedade do período e, assim, é possível, através da letra, entender o que ocorria e como a mulher era vista na ocasião em que esse texto foi produzido. Com isso, tem-se a relação desta letra de música com a posição social da mulher durante muito tempo na história.

Vale ressaltar que, além da concepção de memória discursiva e interdiscurso apresentada até aqui, há outros autores, como Indursky e Brandão, que defendem a noção de interdiscurso como algo além da memória discursiva; ou seja, esse interdiscurso será assim o conjunto de todos os enunciados ditos e esquecidos e que, por sua vez, não podem ser resgatados em sua totalidade; já a memória discursiva, esta é colocada como a parte recuperável do interdiscurso, a partir de uma formação discursiva. Para Brandão, (2004 p.76).

É a memória discursiva que torna possível a toda formação discursiva fazer circular formulações anteriores, já anunciadas. É ela que permite, na rede de formulações que constitui o interdiscurso de uma FD, o aparecimento, a rejeição ou a transformação de enunciados pertencentes a formações discursivas historicamente contíguas.

Já para Indursky (2009, p. 8-9): “memória discursiva está circunscrita a uma FD específica, enquanto o interdiscurso representa a memória social referente a todas as FD que compõem o complexo com dominante”.

Na música ‘Ai que saudade da Amélia’, ao resgatar a mulher como boa esposa sendo aquela que lava, passa, cozinha e sofre sem reclamar, há nesse discurso outros que foram resgatados, mas que o sujeito autor não é capaz de identificar em que momento da história isso foi dito e por quem foi dito, pois houve a recuperação de tais enunciados, a partir da sua memória discursiva.

1.2.3 Condições de Produção e Formações Imaginárias

Como já foi dito anteriormente, ao enunciar, o sujeito se inscreve na história. Nesse sentido, tem-se as condições de produção do discurso. O discurso tem seu sentido produzido a partir de dois tipos de contextos: o primeiro, que Orlandi (2015) vai chamar de circunstâncias da enunciação, ou seja, o contexto imediato, e o segundo que é o contexto sócio-histórico, ideológico, o qual a AD vai chamar de condições de produção. Como assevera Heine (2012, p.121):

Na Análise do Discurso, o contexto, entendido como as condições de produção do discurso e não apenas como o entorno que envolve um determinado ato de fala, liga-se, principalmente, à configuração histórico/ideológica dos sujeitos, à memória discursiva que é o primado de todo e qualquer discurso e a aspectos sociais que marcam a interação entre sujeitos. Não se trata, portanto, de um contexto imediato, mas sim de um contexto amplo, baseado nas relações histórico-ideológicas que constituem os sujeitos, e, com eles, os sentidos.

Assim, os aspectos históricos, sociais e ideológicos que envolvem o discurso possibilitam ao sujeito ressignificar (ou não) os discursos, dando a eles novos sentidos.

Outro ponto de grande importância para a AD é o que se entende por formação imaginária. A formação imaginária diz respeito às imagens que o sujeito faz de si, do outro e do objeto do discurso, como explica Pêcheux (1993[1969], p. 82):

O que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles fazem do seu próprio lugar e do lugar do outro. Se assim ocorre, existem nos mecanismos de qualquer formação social regras de projeção, que estabelecem as relações entre as *situações* (objetivamente definíveis) e as *posições* (representações dessa situações).

As imagens que se trabalham na AD como diz Pêcheux (1993[1969]), não dizem respeito à presença física de organismos humanos individuais, mas à posição que esse sujeito ocupa na esfera discursiva. Ou seja, essas imagens, chamadas de formações imaginárias, não dizem respeito a sujeitos físicos ou lugares empíricos; mas às imagens resultantes de suas

projeções no discurso. Aqui, temos o jogo de imagem entre *A* e *B* que Pêcheux (1993[1969], p 83) traz no quadro a seguir:

Quadro 1: Formações imaginárias

| Expressão que designa as formações imaginárias | Significação da expressão | Questão implícita cuja “resposta” subentende a formação imaginária correspondente |
|--|---|---|
| A { $I_A (A)$ | Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em A | “Quem eu sou para lhe falar assim?” |
| | $I_A (B)$ | Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em A |
| B { $I_B (B)$ | Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em B | “Quem sou eu para que ele me fale assim?” |
| | $I_B (A)$ | Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em B |

Fonte: Pêcheux, 1993, p.83

Assim, na música ‘Ai que saudade da Amélia’, analisada anteriormente, tem-se também esse jogo de imagens, pois existe aí a imagem que o sujeito autor tem da mulher (mulher sem vaidade, que não reclamava, etc. imagem do Referente (*R.*)); a imagem que o autor (*A*) faz do ouvinte (*B*), a imagem que o sujeito ouvinte (*B*) faz desse sujeito autor (*A*) e a imagem que o sujeito ouvinte (*B*) por sua vez faz da mulher (*R*) cantada na música. Desse modo, temos as regras de projeções que os sujeitos utilizam para assim serem deslocados ao lugar do outro e, portanto, desse lugar poderem gerar tais imagens e antecipar possíveis respostas. “São essas projeções que permitem passar das situações empíricas – os lugares dos sujeitos - para as posições dos sujeitos no discurso. Essa é a distinção entre lugar e posição”. (ORLANDI, 2015, p. 38).

Essas formações imaginárias são, também, resultantes de processos discursivos anteriores, os quais se concretizam no discurso através da antecipação e das relações de força e de sentido, sendo essa relação de força referente à construção do lugar de onde o sujeito enuncia. No caso de seu objeto, *A* corresponde ao autor da música, *B* ao ouvinte e a mulher corresponde à *R*, o referente, o objeto do qual se fala.

1.2.4 Formação Ideológica (FI) e Formação Discursiva (FD)

A formação ideológica (FI) que interpela o sujeito remete ao modo como este é constituído ideologicamente. Essa FI se manifesta por posições de classe (nas formas religiosas, moral, jurídica ou política). Flôres (2006, p.134) diz que: “ O ser humano, segundo Marx e Engels, é um ser social, ou seja, um ser inserido numa classe com certas condições de existência, ou condições de produção, as quais determinam sua consciência ou ideologia”. É interessante perceber que essa mesma condição age nesse sujeito de forma inconsciente sem que o sujeito perceba que é dominado por ela.

A FI como um de seus componentes a formação discursiva (FD), elemento esse que, por sua vez, está ligado à produção do discurso. São as FD's que, segundo Pêcheux e Fuchs (2010, p. 164):

[...] determinam o que pode e dever ser dito articulado sob a forma de uma arenga, um sermão, um panfleto, uma exposição, um programa etc.) a partir de uma posição dada numa conjuntura”, isto é, numa certa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico, e inscrita numa relação de classes.

Assim sendo, as FDs determinam como um sujeito pertencente a uma conjuntura social pode e como não pode se posicionar. Isso porque são governadas por formações ideológicas, as quais refletem as diferentes posições sociais que os sujeitos ocupam. Como bem cita Heine (2012), as formações discursivas se inscrevem em determinadas formações ideológicas e estas se relacionam com a posição social que o sujeito ocupa. Assim, dentro de uma dada FD será possível encontrar elementos de outras FDs pertencentes a ideologias diversas, que se confrontam, ideologicamente. Tomando como exemplo a música citada na página 29:

[...]

Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer

E quando me via contrariado dizia

Meu filho o que se há de fazer
 Amélia não tinha a menor vaidade
 Amélia que era a mulher de verdade.

É possível perceber na letra determinados sentidos para o que seja “mulher de verdade”. Essas características se opõem no discurso à ideia de que há mulheres que não são de verdade. Assim, para ser mulher de verdade é preciso ser conformista (não reclamar porque não se tem dinheiro, porque se passa fome, e não ter a menor vaidade). Todas essas atribuições à mulher trazem consigo marcas das formações ideológicas (FIs) predominantes na sociedade brasileira na década de 1940. No entanto, tais ideias ainda podem ser encontradas nos dias atuais. Há ainda outras ideias que trazem novos sentidos para a mulher que não circulavam facilmente na década de 40, tais como os colocados na música a seguir:

Texto 2: Meter Meter

Diz pra o que o bonde vai fazer
 Meter, meter, meter, meter
 Até o dia amanhecer

Chama a Juliana, Rafaela, e Paulinha
 As novinha do Fg que derrete camisinha
 Chama a Juliana, Rafaela, e Paulinha
 As novinha do Fg que derrete camisinha
 Mete trava, mete trava, mete trava, mete trava

O bagulho ficou louco, quero ver se você aguenta
 Fazer o quadrado em câmera lenta
 Mete trava, mete trava, mete trava, mete trava

Diz pra o que o bonde vai fazer
 Meter, meter, meter, meter
 Até o dia amanhecer

(<https://www.vagalume.com.br/bailao-do-robysao/meter-meter.html>)

No texto 2, intitulado como “*Meter meter*”, trata de uma música composta no ano de 2015 em que há a discursivização do homem como “garanhão”, “poderoso” que pega todas e

tem uma necessidade extrema de sexo. Ao citar nomes de mulheres, e estas como as “novinhas que derrete camisinha”, existi aí marcas linguísticas que denunciam que mulher é colocada como algo usado apenas para satisfação do desejo sexual masculino, ou seja, tem-se a objetificação da mulher. Tais sentidos não poderiam circular abertamente na década de 40, quando a música “Ai que saudade de Amélia” foi composta, devido ao fato de que, naquela época, a imagem feminina não podia estar ligada ao comportamento sexual. Por outro lado, a música citada no exemplo 2 não ressalta a condição sexual feminina; mas objetifica o corpo da mulher que será usado para satisfazer os desejos do homem. A repetição do termo “mete” enfatiza o discurso desse uso e abuso sexual do ser feminino, trazendo aí construções discursivas do homem como aquele que deseja e necessita de sexo e da mulher como aquela que deve estar pronta a satisfazê-lo e que tem que ceder aos desejos masculino, ora permitindo ora não permitindo, mas que tem que servir a esses desejos para que assim possa ser considerada mulher.

É possível perceber a partir daí a reafirmação da construção discursiva do que é ser homem e do que é ser mulher, a partir de uma dada caracterização que perpassa a letra das músicas. Ou seja, para ser homem, este precisa fazer sexo, não importando a quantidade de mulheres ou a permissão delas para tal ato, mostrando que o ser masculino precisa da prática sexual para auto afirmar sua masculinidade, não passando de uma necessidade, distanciando do que é encontrado no discurso em relação à mulher como aquela que faz sexo porque ama ou está apaixonada e, não apenas, para satisfação do desejo.

1.2.5 Silêncio

O ato de silenciar pode ser visto para alguns como passividade; para outros, como a ausência de sons. Na AD, no entanto, o silêncio gera efeitos de sentidos. As palavras são cheias de sentidos a não dizer e, além disso, colocamos no silêncio muitas palavras. Segundo Orlandi (2007, p 14), isso implica considerarmos que o silêncio é em si, essencialmente, carregado de sentidos. Sendo assim, o silêncio não fala, mas significa. Não se pode separar, portanto, o silêncio da história e ideologia, uma vez que é através delas que se têm a produção de sentidos. Nessa perspectiva, temos o silêncio como fundante como especifica Orlandi (2007, p.14):

Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é “fundante”. Isso porque é matéria significante, estando os sujeitos sempre condenados a interpretar.

O silêncio fundante tem relação com o não dito da historicidade, o real da significação, aquilo que a torna possível. Para Orlandi (2007, p.23):

é assim que podemos compreender o silêncio fundador como o não dito que é história e que, dada a necessária relação do sentido com o imaginário, é também função da relação (necessária) entre língua e ideologia. O silêncio trabalha então essa necessidade estando sempre marcado em qualquer texto/discurso.

Por isso, a noção de completude, em se tratando da linguagem, é ilusória, sendo o silêncio o manifesto e alicerce da produção e da composição das bases significantes. Para tanto, Orlandi (2007, p.101) lembra alguns princípios sobre o silêncio:

- 1- O silêncio não fala, ele significa. É, pois, inútil traduzir o silêncio em palavras; é possível, no entanto, compreender o sentido do silêncio por métodos de observação discursivos.
- 2- Considero pelo menos duas grandes divisões nas formas do silêncio: a) o silêncio fundador; b) a política do silêncio. O fundador é aquele que torna toda significação possível, e a política do silêncio dispõe as cisões entre o dizer e o não-dizer. A política do silêncio distingue por sua vez duas subdivisões: a) o constitutivo (todo dizer cala algum sentido necessariamente); e b) o local (a censura).
- 3- O silêncio não é ausência de palavras. Impor o silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso. Em condições dadas, fala-se para não dizer (ou não permitir que se digam) coisas que podem causar rupturas significativas na relação de sentidos. As palavras vêm carregadas de silêncio (s).
- 4- O silêncio e o implícito não são a mesma coisa.

Assim, em um enunciado, há sempre silêncios, pois, ao escolher uma palavra, silencia-se outra. Tomemos como exemplo mais uma vez a música “Ai que saudade da Amélia”, ao colocar Amélia; como a mulher de verdade, o sujeito autor silencia que outras mulheres que não se adequam às características citadas por ele (da mulher de verdade) são colocadas no rol das falsas, em oposição às mulheres de verdade.

É possível perceber, também, na sequência discursiva “Amélia não tinha a menor vaidade” que está silenciado que a mulher não pode ser vaidosa, pois a mulher vaidosa era ruim e indesejada. Desse modo, temos a não transparência do silêncio.

Para a autora, existe o silêncio constitutivo, ou seja, ao dizer algo, há o apagamento de outros possíveis sentidos em uma dada conjuntura discursiva. Esse silêncio trabalha a fronteira e a construção das formações discursivas, limitando o dizer. Enquanto no silêncio constitutivo os sentidos são instituídos pela inclusão do sujeito em determinadas formações discursivas, no silêncio local esse sujeito é impedido pela censura, sendo, assim, “proibido” de dizer o que pode ser dito, gerando um enfraquecimento de sentidos.

O silêncio local é aquele que está no espaço do que é proibido, na censura, no que não pode ser dito em um dado momento. Ele é o colocar em silêncio porque não se pode enunciar.

É preciso ressaltar que o fato de haver essa interdição no discurso através do silenciamento não implica dizer que esse sentido silenciado em um dado local não vá surgir em outras condições de produção. Sobre isso assevera Orlandi (2007, p. 104):

A censura tal como a definimos é a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas, isto é, proíbem-se certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições. Se se considera que o dizível se define pelo conjunto de formações discursivas em suas relações, a censura intervém a cada vez que se impede o sujeito de circular em certas regiões determinadas pelas suas diferentes posições. Como a identidade é um movimento, afeta-se assim esse movimento. Desse modo, impede-se que o sujeito, na relação como o dizível, identifique-se com certas regiões do dizer pelas quais ele se representa como (socialmente) responsável, como autor.

Desse modo, consideremos a fundamental importância do silêncio enquanto componente na relação do sujeito com as formações discursivas, pois ele permite a construção da história não apenas como mera reprodução, mas como modificador dos sentidos.

2 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE MPB, PAGODE BAIANO E MULHER

Pretende-se nessa seção, falar sobre a música trazendo a etimologia da palavra e um pouco de sua história no Brasil, a partir do século XIX. Nas subseções seguintes, trabalharemos com a noção de *música popular brasileira*, bem como o conceito geral do que vem a ser *pagode* e *pagode baiano*. Falaremos, também, sobre a mulher na música, fazendo

um enfoque sobre como essa é vista como *Amélia* e como *Piriguete*, e por fim, sobre corpo e sexualidade.

Palavra originada do grego *mousikê*, a música tem sua história perpassada entre séculos e espaços. A importância da música na sociedade deve-se a uma grande circulação e principalmente, ao seu grande poder enquanto difusor de valores sócio-culturais, uma vez que, além de ser um elemento de diversão e entretenimento, a música pode construir estereótipos e difundir ideologias sobre diversos grupos sociais.

De acordo com estudos sobre a história da música, há que se observar que, no Brasil, a música tem sua originalidade formada a partir de elementos que foram provenientes da mistura entre aspectos culturais dos portugueses, dos negros trazidos da África e dos índios. Segundo Caldas (1985, p.25)

A nossa música, de acordo com seus estudiosos, aparece, juntamente com os primeiros centros urbanos, no Brasil colonial do século XVIII [...] Mas é só a partir do final do século XIX que se configura a síntese da nossa expressão musical urbana através do hibridismo de sons indígenas, negros e portugueses"

Essa ideia de que a música surgida no Brasil era um elemento de construção da identidade nacional, proveniente da mistura entre elementos culturais dos povos que formaram o país, foi partilhada por alguns teóricos do início do século XIX, como Guilherme T. P. de Mello (1908), Renato Almeida (1926) e Luciano Gallet (1928 e 1936). Esses autores, de modo geral, procuraram mostrar que a música aqui produzida representava uma identidade nacional. A partir do esforço desses pesquisadores, começou a haver uma preocupação em reconhecer a música produzida no Brasil, como um produto cultural que representava essa identidade nacional. Assim, a partir das décadas de 30 e 40 do século XX houve um empenho em valorizar o que se considerava como “música popular”, essa música que representava os elementos identitários da brasilidade. O termo música popular, nessa época surgiu como forma de diferenciar a música produzida pelo povo (aquela que trazia influências dos elementos formadores da cultura brasileira), em oposição à música erudita (muitas vezes, importada, sem ligação com os elementos culturais brasileiros). Napolitano (2005, p.15) classifica a música popular como “filha direta da “música ligeira” (música leve) do século XIX, mas sem *status* coadjuvante que esta adquiriu no campo musical erudito”, sendo essa música popular fruto da mestiçagem racial e homogeneização cultural.

Com relação a esta música popular, sabe-se que no seu nascedouro ela foi alvo de muitas críticas e preconceito, pois, como representante de uma identidade nacional, era produzida pelo povo abrindo espaço para que “qualquer pessoa” (de qualquer camada social) viesse a ser considerada cantor ou compositor, desvalorizando, dessa forma, os critérios rigorosos que os críticos da música erudita acreditavam ser importantes para a composição. Como afirma Napolitano (2002, p. 11):

A música popular nasceu bastarda e rejeitada por todos os campos que lhe emprestaram seus elementos formais: para os adeptos da música erudita e seus críticos especializados, a música popular expressava uma dupla decadência: a do compositor, permitindo que qualquer compositor medíocre fizesse sucesso junto ao público, e do próprio ouvinte, que se submetia a fórmulas impostas por interesses comerciais, cada vez mais restritas à liberdade de criação dos verdadeiros compositores. Além de tudo, conforme os críticos eruditos, a música popular trabalhava com os restos da música erudita e, sobretudo no plano harmônico-melódico, era simplória e repetitiva.

Desse modo, a música popular ficou por um período à margem da sociedade, pois esse tipo de música, como o próprio nome sugere, era direcionada a classes sociais consideradas como reles e só a partir dos anos 60, depois de sofrer algumas modificações, houve uma melhor aceitação desse gênero musical, passando a ser levada a sério, visto que, para além de um movimento artístico, agora também era considerado como uma manifestação acadêmica.

2.1 A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA A PARTIR DOS ANOS 60

“Considero que todos os movimentos que antecederam as décadas de 50 e 60 fazem parte da pré-história da música brasileira.” (SUZIGAN 1990, p. 7)

É somente na década de 60, diante da efervescência cultural do período e da necessidade de se fortalecer os símbolos nacionais, que surge a denominação Música Popular Brasileira (MPB), como uma forma de marcar uma produção musical realizada no Brasil.

A Música Popular Brasileira seria, então, um modo de representação da brasilidade, da identidade nacional. A partir dela, os artistas pretendiam criar uma imagem de Brasil, construir uma identidade brasileira, que caracterizaria de modo específico a produção musical do país. O próprio nome Música Popular Brasileiras, agregava a necessidade de demarcação

de uma especificidade: se tratava de uma música popular e de uma música brasileira. Assim, ao criar essa marca identitária nacional, se estabelece o que de fato seria essa música popular brasileira e quais elementos e símbolos fariam parte dessa identidade.

Na década de 60, o país passava por uma efervescência cultural, por um lado, e, por outro, a censura se impunha através da ditadura militar que se estendeu durante anos no país. Assim, o pensamento nacional popular resistia e se construía fortemente como um campo de enfrentamento do golpe de 64. A produção musical feita no período terminou por ganhar um caráter revolucionário e de resistência que ia de encontro ao conservadorismo, pretendendo resgatar elementos da cultura popular brasileira. Para isso, nomes da Bossa Nova, do Samba e de outros gêneros musicais foram agregados dentro da sigla MPB, que passou a buscar elementos bastante populares como a música produzida nos morros, no sertão, para, assim, mostrar a riqueza da música do Brasil. De acordo com Napolitano (2005, p.64):

[...] por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar “toda” a tradição musical popular brasileira. A MPB incorporou nomes oriundos da Bossa Nova (Vinicius e Baden Powell, Sergio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo) e agregou novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros), se apropriando e se confundindo com a própria memória musical “nacional-popular”. A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os seguimentos mais jovens e intelectualizados da classe média. A “ida ao povo”, a busca do “morro” e do “sertão”, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo “reserva cultural” da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna. Nessa perspectiva é que se deve entender as canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folclórico (esquerdizando-o”) e a ideia de “ruptura moderna” da Bossa Nova (“nacionalizando-a”).

Desse modo, quando institucionalizada, a MPB foi marcada por uma transformação, pois sua criação partiu de gêneros que já circulavam e que tinham uma marca social, como a Bossa Nova, juntamente com aquelas que até então não tinha uma particularidade marcante sendo o caso da música folclórica. De acordo com Suzigan (1990, p.20): “Em sintonia com outros países americanos a música brasileira começa a ter forma, conteúdo, escolas estilísticas, instrumentos novos e um conceito de elaboração”. Esse “novo” modo de se fazer música trouxe uma roupagem diferente ao que já era produzido.

Durante muitos anos, a música popular brasileira foi caracterizada como toda aquela produzida em solo nacional porém, esse conceito que por muito tempo assim foi visto, a partir dos anos 60 passou por uma modificação, tornando-se um conjunto complexo de diversos gêneros musicais e ficando conhecido pela sigla MPB. Segundo Napolitano (2002, p.44):

A MPB foi pensada a partir da estratégia de “nacionalização” da Bossa Nova que traduzia uma busca de “comunicabilidade e popularidade”, sem abandonar as “conquistas” e o novo lugar social da canção. Por outro lado, os novos intérpretes não só traziam a memória da “bossa” recente (Edu Lobo, por exemplo), mas também da bossa renegada do bolero e do *hot-jazz* (como Elis Regina). Chico Buarque, por sua vez, trazia de volta à cena musical a memória do samba urbano dos anos 30 (Noel), marcando sua obra inicial (1966-1970) como conjunto heterogêneo de expressão do samba, com predominância de elementos da “velha” e da “nova” bossa. [...] A origem do movimento da “MPB” fora anunciada por vários LPs (discos *long playings*) e eventos musicais que apontavam para uma nova postura diante do dilema “tradição – ruptura” que se colocou no começo dos anos 60. Entre estes produtos destacamos o primeiro LP de Nara Leão pelo Elenco (*Nara* 1963), o primeiro LP de Elis pela Philips (*samba eu canto assim*, 1965), o espetáculo Opinião (1964) e os Festivais de canção (entre 1965 e 1967) NAPOLITANO (2002, P.44).

A constituição da Música Popular Brasileira, em gênero, aconteceu de forma lenta e gradual. “Essa construção não se deu de forma passiva, havendo embates simbólicos entre diversas correntes que levaram o gênero por um caminho que hoje podemos reconhecer, configurando-o como uma expressão única de nosso povo” (Sandroni, 2004, p.53.). A restrição da música da massa em um estilo mais fechado, cabendo a este apenas alguns ritmos e gêneros, fez com que a música popular brasileira tivesse sua ascensão tornando-se aos olhos da elite um tipo musical de qualidade, mais refinada, o modelo ideal para representar a cultura sonora nacional. De acordo com Baia (2010, p. 39): “[...] a partir da institucionalização da MPB no final dos anos de 1960, constituiu uma linha formativa que articula três gêneros- samba, bossa nova e MPB, com a tradição da música popular brasileira “de qualidade””. Para ele:

A ideia desta linhagem como articuladora da tradição da música popular brasileira foi dominante no pensamento sobre esta música até por volta de 1980 e, mesmo que perdendo força, até hoje constitui um dos parâmetros para o debate sobre a produção e recepção da música no Brasil. Um conjunto de mediadores culturais- entre intelectuais produtores musicais, músicos, jornalistas e aficionados- foi determinante para a construção desta

noção de MPB à qual se agrega a defesa de uma tradição musical que deve ser preservada como símbolo da brasilidade. (BAIA, 2010, p. 39):

No entanto, para ser aceita por setores da elite, a Música Popular Brasileira foi moldada no seu início de maneira que ganhasse cada vez mais, características brasileiras em sua letra com base nos gostos e costumes da burguesia. Percebe-se que, além do molde, também houve uma opressão da parte da elite, retirando muitos ritmos do contexto de “popular brasileira” como forma de levar ao auge apenas o que eles caracterizavam conveniente. Vale ressaltar que há pesquisadores que concebem a MPB de modo mais restritivo e outros de modo mais abrangente, considerando que todos os ritmos produzidos no Brasil constituem a chamada MPB.

Nos anos 60, além de uma limitação no que diz respeito ao gênero que surgia na ocasião, houve também a opressão de muitos artistas que sofreram perseguição e censura durante períodos como o da ditadura militar. A utilização de letras com críticas sociopolíticas levou à tentativa de extinguir algumas composições. A ideologia militar predominante na época não permitia que se propagassem canções que viessem de encontro e que pudessem conscientizar a população a respeito da realidade. E foi nesse cenário que surgiram os festivais que lançaram a música popular brasileira nacionalmente com canções abertamente direcionadas a condição política do país. Segundo Napolitano, (2004, p. 176)

Foi neste momento que apesar do grito fundo de dor e revolta, também com o olhar atualizado e quase profético das possibilidades reais de ser e sentir, com o aumento dos movimentos estudantis, o aumento das multidões nas ruas e o aumento da produção cultural que cantores através do seu jeito próprio decidiram dar soluções aos problemas políticos, ideológicos e culturais inovando desta forma a arte musical e inaugurando um novo ciclo de estruturação modernista.

A partir dessa revolta social e da nova estruturação modernista, os movimentos tomaram força e constituíram uma rede de protestos que foi se alastrando até que se alcançasse o objetivo de mudar a realidade da época e toda essa luta teve como principal meio difusor a música.

Os protestos nos festivais, feitos através das músicas, tornaram-se também alvo da censura militar, sendo proibidos em espaços como, televisão, teatro e até mesmo nas universidades na tentativa de impedir a propagação de ideias que não condiziam com aquelas impostas pela militância.

O período militar ficou marcado na música pelas perseguições e prisões de compositores, como Caetano Veloso e Gilberto Gil e outros cânones da então Música Popular Brasileira, muitos desses precisaram ser exilados e nesse período foi recorrente o uso de figuras de linguagem para a produção de suas composições. É o exemplo da música “Cálice” do compositor Chico Buarque, a qual foi escrita como forma de protesto ao silenciamento imposto através da censura de algumas canções, assim como tortura e mortes daqueles que se opuseram a tal regime. Esses cantores, por meio das suas composições, buscavam passar aos jovens a mensagem de modo a tentar driblar os preceitos do opressor, o que muitas vezes não funcionava, pois tais manobras já eram notórias por aqueles que os perseguiram. Conforme Tinhorão (1998, p. 318):

A sociedade brasileira vivia desde 1964 o peso de uma ditadura militar imposta para consolidar a integração forçada do país na divisão internacional da economia, sob a égide dos Estados Unidos e controle do FMI, essa gratuidade da resistência em cutucar o Poder com a vara curta das canções de protesto acabou determinando em 1968 a reação das autoridades sob a forma de maior repressão e reforçamento da censura (levando compositores como Chico Buarque e Geraldo Vandré a sair do país, e outros serem presos e expulsos como Gilberto Gil e Caetano Veloso). [...] Do ponto de vista musical - e levando em conta a chegada de novas gerações de jovens da classe média, massificadas pela música de consumo internacional produzida pelas multinacionais do disco -, a interrupção do processo de criação que por aqueles fins da década de 1960 entrava em nova fase sob o nome de tropicalismo serviu para desorganizar de vez o quadro cultural ao nível universitário, e a alienação voltou sob o império do rock.

Sendo assim, a música popular brasileira, neste momento de afirmação e resistência, tem suas composições não mais voltadas apenas para o folclore, mas também debates que causem impactos. Nesse sentido, tem-se o seu papel de difusora ideológica, pois através dela momentos históricos, como o período militar, pode ter outras versões contadas e cantadas, divulgando outras realidades e despertando novos olhares para o momento.

Conforme a citação apresentada, apesar das perseguições e controles, muitos nomes da música passaram seu recado através de suas canções, ainda que para isso tivessem que abrir mão de seu país de origem, buscando exílios para fugir da ditadura militar sem serem presos ou ainda torturados. Assim, a música passou a ter maior destaque e expansão, possibilitando que milhares de brasileiros passassem a ter acesso às críticas sociais transmitidas pelas canções que, por muito tempo, ficaram impedidas de circular. Assim, como afirma Nercolini:

Dispostos a dar sua contribuição na revolução que se vislumbrava, os cantores e compositores da MPB se propunham a produzir uma música que, valorizando as conquistas inovadoras e modernas da Bossa Nova, resgatasse os elementos da cultura popular, reafirmando, assim, sua condição de brasileiros e disposição a criar a partir do contexto em que viviam. (NERCOLINI, 2006, p. 127)

Nesse sentido de se criar a partir do contexto em que viviam, tem-se as canções de protesto que, embora algumas tivessem uma melodia harmoniosa com traços da bossa nova, traziam em suas letras declarações que contavam o que acontecia na sociedade na década de 60.

Ainda, nesse período, surge o Tropicalismo (movimento cultural liderado pelo cantor Caetano Veloso, entre os anos de 1967 e 1980), o qual foi um movimento que pretendia se incorporar socialmente por meio da identificação da cultura de massa, usando, dessa forma, algo mais próximo daquilo que, ao mesmo tempo em que fosse uma representação social, pudesse, também, ser consumido. Essa idealização vista como uma ruptura de tudo que, até então, a música popular vivia, teve seu desenvolvimento, concomitantemente, com a Bossa Nova de João Gilberto e Nara Leão. No entanto, a nova modalidade musical teve seu nascimento sendo alvo de críticas por aqueles que defendiam a música engajada, o que não impossibilitou que o Tropicalismo recebesse apoio de artistas que eram contra o tradicional visto como “careta”. Napolitano (2005, p. 66) apresenta alguns pontos ditos como principais mitos negativos disseminados, especialmente pelos simpatizantes do Tropicalismo, quais sejam:

- A MPB nacionalista e engajada privilegiava o conteúdo e não a forma.
- A MPB “folclorizava” o subdesenvolvimento e a era xenófoba.
- A MPB constituía um bloco estético e ideológico monolítico, marcado pelo populismo e pelo nacionalismo, sem matizes e nuances entre os diversos artistas e a ela identificados.
- A MPB era mistificadora, pois prometia conscientização “para o povo” mas oferecia apenas uma catarse escapista (marcada pelo culto do “dia que virá” nos libertar), sobretudo para os estratos intelectuais da classe média, sem espaço político após o golpe de 1964.

O autor apresenta ainda, no mesmo seguimento, alguns pontos positivos que, segundo ele, foram cristalizados e até hoje são idealizado por uma certa memória de esquerda. São eles:

- A MPB nacionalista e engajada ocupava uma faixa de circulação social, nos anos 60, que não se confundia nem era determinada pelo mercado fonográfico (ao menos até 1968).
- A MPB nacionalista e engajada era a expressão autêntica da brasilidade e foi um movimento legítimo e espontâneo de “socialização da cultura” e de busca de “conscientização política” das classes médias e populares.
- A MPB tinha uma inspiração revolucionária e, se não fosse a repressão política e a cooptação da indústria cultural, teria desempenhado sua tarefa de ser a trilha sonora da revolução brasileira.

Assim, temos pontos negativos considerados por Napolitano como mitos, os quais representam o ponto de vista daqueles que eram a favor do movimento tropicalista e em contrapartida têm-se os pontos positivos, estes apreciados por grande parte da sociedade e que ainda hoje são disseminados socialmente.

A partir do final dos anos 80, a música popular brasileira teve sua mudança marcada por três regras: econômica, semiótica e as regras de técnica e formais. Foi a partir desses princípios que surgiu a expressão “Nova MPB”, atualizando desse modo o conceito do gênero musical que até então tinha um formato mais generalizado. Como assevera Gonçalves (2014, p.69):

Agora estilos como o rock, o reggae, o funk, o dub, o samba, a eletrônica como fortes elementos que se misturam para adquirir novos sentidos com a Nova MPB do que aquele representado pelo discurso nacionalista da MPB tradicional ou mesmo posteriormente com o BRock durante década de 1980, ao absorver elementos do rock estrangeiro numa atitude de rebeldia ao discurso nacionalista. Dentro desse cenário, as parcerias são firmadas uns com os outros sem que isso signifique atender a estratégias de mercado propostas pelas gravadoras.

Essa fusão de ritmos, citada acima, possibilita uma nova designação para uma nova forma de caracterização dessa música. Assim, passa-se a chamar essa nova tendência de nova música popular brasileira. Muda-se, dessa forma, o discurso antes classificado como tradicional e, conseqüentemente, as relações comerciais no mundo da discografia também são alteradas, já que novas parcerias são firmadas para atender a todos os ouvintes.

Com o nascimento dessa nova designação, a finalidade era de restringir esse formato, mas isso só seria possível com a contraposição entre a “Nova” e a “velha” MPB. A nova modalidade musical difundiu uma ideologia que fosse facilmente compreendida por diversos grupos sociais. A música brasileira moderna é, em parte, o produto desta apropriação e desse encontro de classes e grupos socioculturais heterogêneos (Napolitano 2005, p. 48). Essa nova estética formatou o que seria “música brasileira” usando a música como estratégia de

comércio e produto cultural através da divulgação na TV e no rádio, abrangendo diferentes expressões musicais, simultaneamente ou não.

Com a nova sigla e formação, a música ganhou novos nomes em seu elenco, ficando sua estrutura baseada não apenas nos clássicos; o samba e a bossa nova, foram incluídos, também, nesse novo estilo; a tropicália e as influências do rock. Surgem então, nomes como Rita Lee, além de Ana Carolina, Marisa Monte entre outros. A Nova MPB vem tornando-se cada vez mais próximo ao gosto musical nacional independente de classe social, desde as classes menos favorecidas até a mais alta sociedade.

E, essa Nova MPB, reflete um Brasil plural, Conforme Nercolini (2006, p. 131), essa pluralidade já se apresentava desde o início, quando se discutia a brasilidade não como algo fixo, mas como:

Uma brasilidade, porém, não baseada no consenso, no ideário do “todos como um”, mas no dissenso de uma nação que são muitas, de um Brasil formado por culturas diversas, não mais querendo forçar uma igualdade utópica construída a partir de padrões que estabeleciam o “bem” a ser seguido e valorizado, demonizando o restante como cópia, lixo cultural, o não-Brasil. Uma brasilidade aberta e construída no diálogo e no embate, não fixa e imutável. (NERCOLINI, 2006, p131)

Desse modo, podemos considerar que a constituição da música se deu com os seguintes gêneros: a música folclórica mais voltada para o espaço do campo, a música popular brasileira voltada para os centros urbanos e a MPB, oriunda da fusão da música folclórica com a Bossa Nova (composta de gêneros restritos), havendo mais tarde uma abertura maior para novos ritmos, passando o gênero a ser chamado de Nova MPB. A história da música no Brasil perpassa por momentos de lutas e transformações sociais e, nessa trajetória, se tem a música como difusor ideológico e um dos principais elementos cultural e histórico.

Ressalta-se que, enquanto alguns autores consideram toda a música produzida no Brasil como MPB, independente do gênero, neste trabalho vamos enfatizar separadamente nas análises a MPB e o Pagode baiano, por considerarmos que esse último tem uma especificidade que é a de trazer questões de expressão identitária da música produzida na Bahia pelas classes populares.

A seguir, falaremos sobre o Pagode baiano, gênero musical que se tornou conhecido nacionalmente a partir de alguns grupos como *Gera Samba*, atual *É o Tchan*. No entanto, para

falarmos do Pagode baiano, iremos iniciar de modo geral, e posteriormente chegaremos ao que se convencionou chamar de Pagode Baiano.

2.2 O Pagode

Na década de 1970, o samba carioca deu formato a um estilo musical nascido do movimento entre artistas pouco conhecidos pela mídia e que tornou-se uma novidade muito difundida nos meios de comunicação. Surge então o pagode. Esse estilo musical teve sua origem ligada diretamente às classes subdesenvolvidas e mais tarde tornou-se um dos maiores estilos populares já conhecido. Lima (2002, p. 93) afirma que:

O movimento do pagode cresceu lenta e gradativamente nos subúrbios do Rio durante a década de setenta, até que, em 1978, a cantora Beth Carvalho usou em um de seus discos alguns músicos que costumavam participar do pagode do Cacique de Ramos (Carvalho, Beth, 1978), o que marcou o começo da integração do pagode no circuito da produção fonográfica em larga escala.

Essa iniciativa da cantora Beth Carvalho tirou o pagode do espaço das quadras de samba para o chamado gosto popular, marcado por ter letras de refrão apelativo e com grande facilidade de memorização. O pagode foi se instalando, socialmente, primeiro em encontros informais com cunho festivo e só mais tarde transformou-se em um elemento importante para a música.

No ano de 1979, o grupo Fundo de Quintal trouxe inovações importantes para o samba com a introdução de instrumentos tocados a mão, como o pandeiro e o repique de mão, além de uma estrutura musical mais harmônica. Com o passar do tempo, o grupo ficou visto como um modelo para aquele estilo que surgia no momento. Dessa forma, o pagode teve sua transformação, tornando-se diferente daquele modelo tocado nas quadras de escolas de samba.

O chamado pagode de raiz, também conhecido como pagode de mesa, tem até hoje uma aproximação com o samba no que diz respeito a sua estrutura, pois em sua formação nomes como Zeca Pagodinho entre outros, aparecem como ícones desse novo modo de “cantar o mundo”. Segundo Lima (2002, p. 96):

A principal diferença entre, de um lado, Almir Guineto, Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal, Jovelina Pérola Negra, junto com outros artistas do

pagode que apareceram neste momento e, de outro lado, os cantores de samba que já tinham sucesso anteriormente- como Martinho da Vila, Beth Carvalho, Agepê e Paulinho da Viola – era a relação com a indústria, já que estes artistas eram projetados dentro do contexto da MPB e da fabricação de ídolos, enquanto os pagodeiros, seus elementos musicais e simbólicos eram apresentados de maneira mais próxima à de sua veiculação nos pagodes informais e ao vivo.

Assim, temos o samba para um contexto mais elitizado, enquanto o pagode aparece como música corriqueira e por muito tempo sem muito prestígio para a indústria fonográfica. Mas essa realidade foi mudada depois que alguns grupos criaram uma versão mais romântica para o pagode, sendo o grupo Raça Negra considerado o que mais caracterizou essa nova vertente, tornando-se deste modo um dos estilos favoritos do público, permanecendo assim no auge do sucesso durante muitos anos. Consoante Lima (2002p.96):

Em 1990, Raça Negra aparecia com um perfil romântico- contrastante com o do disco Raça brasileira- que misturava elementos de baladas *pop* internacionais, música sertaneja e ritmos de samba (Raça Negra, 1990). Além disso, Raça Negra usava bateria, baixo elétrico, saxofone e sintetizadores, fugindo ao padrão “fundo de quintal” estabelecido anteriormente, apresentando também canções com poucas características da tradição do samba e alguns *covers* de sucessos de *rock/pop* e de músicas sertanejas. A partir desse momento, o “novo” pagode iria se tornar um novo modelo, mais “profissional” e adaptado do que seu predecessor ao ambiente midiático, o que se confirmou com números de vendas muito superiores aos já satisfatórios números do pagode 1986-87. (LIMA, 2002, p.97)

Com essa versão mais romanesca dos novos grupos de pagode, esse estilo musical teve uma rápida ascensão social, descontraindo o ritmo anterior, a nova forma de samba e pagode transformou a plataforma musical da categoria. Sem revisão de preceitos, o samba moderno foi modificando o cenário, atraindo apaixonados pela música e traduzindo uma nova forma melódica de se cantar.

A partir dos anos 2000, o pagode passou a ter uma influência maior da indústria fonográfica e também da cultura eletrônica e de massa, o que contribuiu para a mudança estrutural do estilo. Dessa forma, temos a transição do gênero que Lima (2002, p.12) vai considerar como única possibilidade de tratar a *competência* do pagode como campo de significação aberto e inclusivo. Para ele:

Os planos de estrutura social afetados por esse estilo eram variados em medida proporcional às possibilidades de arranjo entre os níveis de organização e significação da música. Por essa variedade a cultura midiática assemelhava-se a um “mundo inacabado, com grande relativização das classes sociais”, como na sociedade do final da idade média e da renascença referida na obra de François Rabelais, segundo Bakhtin (1965). (LIMA 2002, p.12).

Destarte, essa mudança do tradicional para o moderno se deu à medida que a sociedade foi mudando o jeito de ver a nova categoria musical com base na variação que mídia assemelha a um “mundo inacabado” em que cada coisa muda ou surge, de acordo com a necessidade social; ou seja, o pagode atual é uma mistura do pagode raiz advindo do samba, porém, foge daquilo que até então era considerado clássico.

2.2.1 Pagode Baiano

Nascido do samba, o pagode baiano surgiu nos anos 90, com um estilo mais agitado do chamado pagode raiz ou pagode de mesa, citado anteriormente. Essa nova maneira de se fazer música é característica marcante na Bahia e tem critérios específicos que o constituem, mas que muitas vezes não são estimados pela crítica especializada. “A pouca presença dessa produção na crítica musical especializada ou mesmo discursos que afirmam o pagode enquanto distorção da cultura tradicional são estratégias discursivas de cunho estético” (BARBOSA, 2004, p.33).

Segundo Nascimento (2012, p. 55): “O termo pagode baiano ocupa um lugar específico dentro do contexto da música baiana contemporânea denominada axé music, expressão forjada pela mídia na década de 1980”. O Pagode baiano tem suas especificidades que o diferencia do pagode vindo do Rio de Janeiro. Desse modo, o pagode baiano é, pois, um gênero musical híbrido que mescla elementos oriundos dos sambas de roda do Recôncavo, elementos da música eletrônica e até mesmo do funk carioca. Assim, é um gênero que possui uma especificidade, pois traz elementos típicos da produção cultural baiana como o samba de roda e a chula (dança típica do Recôncavo Baiano caracterizada por ter passos curtos e movimento em círculos), mas os mescla com outros gêneros, tornando o Pagode Baiano diferente do Pagode de raiz ou tradicional. Segundo Nascimento (2012, p. 55):

No atual contexto, o pagode baiano – aqui compreendido como uma das expressões da “música baiana” – é um gênero híbrido oriundo do samba que mescla a tradição do samba do Recôncavo baiano com algumas intervenções e inovações tecnológicas, incorpora novas experimentações da música eletrônica a partir de tecnologias como o sampler bem como agrega o funk e dialoga com outras tradições regionais, como a chula.

Assim, o pagode baiano, embora possua a aceitação de boa parte da sociedade, agregando pessoas desde as classes menos favorecidas até a chamada classe alta. É, até os dias atuais, visto como um estilo musical de baixa qualidade. Isso por causa da maioria de suas letras possuírem um conteúdo sexual e geralmente, com ambiguidades. No entanto, esse gênero musical tem ampla aceitação dentre as classes populares por ter letras de fácil memorização e melodias que facilitam performances de danças que atraem o interesse de parte do público.

Do ponto de vista da indústria cultural, essas músicas se apresentam como um produto cultural de forte apelo junto ao público consumidor, pelo ritmo e pelas letras carregadas de refrões que, de fácil memorização, são repetidos exaustivamente, e, aliados às performances, mobilizam melodia, ritmo, dança e teatralidade (NASCIMENTO, 2012 p. 58).

Até mesmo dentro do grupo artístico baiano, há posições diferentes sobre o gênero pagode baiano e sobre a importância de sua difusão. Exemplo disso, percebemos em declarações dadas pelos cantores Caetano Veloso e Margareth Menezes, em 2009, em que o primeiro enalteceu o pagode baiano e valorizou esse gênero, o que rendeu a ele críticas por grupos elitizados, enquanto a segunda fez uma crítica ferrenha, principalmente aos compositores e músicos do pagode que circula na Bahia como está descrito a seguir:

[...] Eu já tive oportunidade de fazer um show em um lugar, aqui mesmo em Salvador onde tinha outra banda de pagode que tocava depois de mim. Eu cantei samba reggae, eu cantei reggae, aliás o meu repertório é assim, eu cantei MPB e o povo não reagia. O povo só reagia à quebradeira, aquela coisa ridícula. Desculpe, mas eu acho aquilo ridículo essa exposição, a falta de postura, mesmo quando você mobiliza uma comunidade para consumir porcaria. Eu já fui adolescente, mas eu nunca deixei a minha mente cantar para subir com merda, porque eu me dou ao valor. A comunidade, a população devia expressar seu desejo melhor, de querer ver uma música melhor, de querer ver sua comunidade melhor representada [...] (GALDEA, 2009).

Até mesmo na mídia nacional, o Pagode Baiano é, muitas vezes, considerado como um *subgênero* musical, uma música de pouca relevância e de menor status do que as músicas

baianas, nacionalmente reconhecidas como fazendo parte do *axé music* (é o caso das músicas produzidas a partir de grandes gravadoras, que têm apelo comercial, e que possuem projeção nacional nas vozes de Ivete Sangalo, Cláudia Leite e outros cantores que fazem parte do circuito do carnaval baiano). Isso acontece, segundo Nascimento (2012), muitas vezes, devido à produção musical do Pagode Baiano ser feita por pessoas da periferia, com pouco conhecimento e quase nenhuma projeção social.

O pagode baiano teve uma maior ascensão e projeção nacional na mídia, se espalhando assim pelo Brasil, através do grupo “É o Tchan” e, posteriormente, bandas como Harmonia do samba, Cia do Pagode, Terra Samba entre outros, foram surgindo, trazendo nova roupagem para o estilo musical que se espalhava pelo país. Antes de se tornar grupo ‘É o Tchan’, esse conjunto era denominado de *Gera Samba* e tinha sua influência mais próxima do samba e do batuque de origem africana, sendo sua formação apenas de músicos sem a presença de dançarinos, no final dos anos 80, pois no início dos anos 90, quando ocorreu a troca de nome do grupo de ‘Gera Samba’ para o então ‘É o Tchan’ e a entrada de dançarinos, houve uma maior divulgação do estilo musical, propagação esta que, talvez, o grupo não tivesse a noção que aconteceria. Atualmente, com traços também do funk carioca o pagode baiano traz consigo uma versão mais “apimentada”, com letras mais sensualizadas e termos diretos ligados às partes do corpo feminino como algo naturalizado e banal.

Embora oriundo desse misto de tradições, o pagode baiano, atualmente, está mais engajado no chamado pagofunk, ou seja, sua estrutura no que diz respeito à composição musical e dança está mais próxima do funk, o que não implica dizer que não existam mais músicas com características do samba. Esse tipo de composição, hoje, encontra-se em um número menor de que quando surgiu o pagode baiano.

O pagode, hoje, é muito escutado por apreciadores, mas em contrapartida é criticado por aqueles que não se identificam e consideram que esse estilo trata da sexualidade e expõe o corpo das mulheres, além de apresentá-las, em sua maioria, de forma pejorativa. No entanto, que o pagode baiano não é escutado apenas pelos baianos; ele hoje é ouvido por vários tipos de pessoas fora da Bahia. E, mesmo com essa propagação nacional, ainda é um ritmo alvo de preconceito, pois há pessoas que o caracteriza como música para suburbano. Isso porque quando surgiu, o pagode baiano era tocado, principalmente, nas periferias de Salvador e ainda hoje o subúrbio baiano é o espaço de maior público desse estilo musical.

2.3 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A MULHER NA HISTÓRIA DA MÚSICA NO BRASIL

Escrever foi difícil. Pintar, esculpir, compor música, criar arte foi ainda mais difícil. Isso por questões de princípio: a imagem e a música são formas de criação do mundo. Principalmente a música, linguagem dos deuses. As mulheres são impróprias para isso. Como poderiam participar dessa colocação em forma, dessa orquestração do universo? As mulheres podem apenas copiar, traduzir, interpretar. (PERROT, 2007, p.98)

A imagem da mulher vem sendo, cada vez mais, um alvo para o mercado publicitário, a música, também, é um recurso que faz uso da imagem feminina, representando a mulher através de padrões sociais e estereótipos diversos. Isto ocorre porque a figura feminina, muitas vezes, é apresentada como o sexo frágil, a dona de casa, do lar, o objeto de consumo etc. Deste modo, tanto a tradicional MPB como o Pagode baiano difundem determinadas ideias do que é ser mulher, a partir de regularidades discursivas que se ligam aos momentos históricos nos quais essas músicas são produzidas.

Segundo Costa (2006, p.17), a Música Popular tem sido no Brasil uma “trilha sonora de gerações, uma discursividade peculiar que reflete o cotidiano da vida social”. Sendo assim, a música é, como qualquer outro discurso, um elemento marcado por posições daqueles que enunciam. Segundo a referida pesquisadora:

O discurso do Sujeito do canto, tomado na condição de um lugar vazio, de onde todos podem falar, é um murmúrio anônimo que percorre a formação social, mas no qual se podem ouvir distintas concepções sobre a vida, os anseios e declarações de amor, apreciações morais e estéticas que percorrem a cultura brasileira. (COSTA, 2006, p.17)

Esse lugar vazio no discurso do Sujeito do canto é o espaço que possibilita qualquer ouvinte que se identifique com a canção, ocupar esse espaço, colocando como aquele que cita o Outro, ou ainda, como esse outro que é apresentado na letra.

Partindo desse pressuposto, nessa seção, é pretendido trabalhar a construção discursiva da imagem da mulher, os modos de constituição do corpo e sexualidade feminina e sua relação com a música brasileira, tendo como foco a MPB tradicional e o chamado pagode baiano, já definidos e caracterizados na seção anterior.

Sendo um dos artifícios que tem o poder de descentralizar o lugar da mulher, a música permite a apresentação do ser feminino, além da sua identidade, sendo esta colocada ora como angelical ou prostituta, amada ou desprezada, ignorada ou desejada, frágil ou forte, fiel ou traída e ainda como submissa ou descarada, como afirma Perrot (2007, p.17): “as mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas. Eis aí outra razão para o silêncio e a obscuridade: a dissimetria sexual das fontes, variável e desigual.” Assim, a concepção do termo mulher como sujeito pode ser entendida como um componente para dissolver as questões conservadoras que por muito tempo a própria história pôs às margens. Ninguém nasce mulher, torna-se mulher (BEAUVOIR, 1967, p. 9). E a música é, também, um veículo construtor de identidades. Assim, nas letras de músicas essas mulheres passam a ser interpretadas ou reinterpretadas com mais criatividade, muitas vezes, sendo caracterizadas apenas a partir de seus corpos e sua sensualidade. Para Nascimento (2012, p.157):

A representação idealizada da mulher brasileira na música produzida no Brasil ultrapassa os limites de estilos e marcos históricos. Esteve presente no samba, em toda a sua trajetória e nas mais variadas vertentes, especialmente nas décadas de 1930 e 1940, em meio ao período do Estado Novo, quando vigorava uma atmosfera político-cultural marcada pelo nacionalismo. Trata-se, portanto, de um tema recorrente que é, também, revisitado na atual conjuntura pelos grupos baianos de pagode.

Desse modo, pode-se asseverar que a presença da imagem feminina é algo marcante nas letras de música independente do estilo musical. A mulher é cantada desde as letras que a enaltecem até as que a depreciam ou, ainda, aquelas que a coloca em um espaço de inferioridade com relação ao sexo oposto.

A maioria das letras de músicas que cantam as mulheres através de vozes masculinas trazem uma construção julgada acerca do que vem a ser mulher em nossa sociedade. Assim, enquanto é comum no pagode baiano a mulher ser erotizada, sensualizada e ao mesmo tempo desvalorizada, na MPB tradicional essa representação feminina se dá de maneira mais enaltecida, colocando a mulher em lugares naturalizados, como o lar e a maternidade. No entanto, ainda é possível encontrar nesse estilo musical músicas que depreciam a mulher; algumas que estimulam a violência contra a amada, outras que reproduzem estereótipos da mulher frágil, submissa etc. Da mesma forma que há letras de pagode baiano que as enaltecem, porém, essa exaltação é mais frequente na MPB do que no pagode baiano. Neste a

erotização se faz mais forte, uma vez que a própria letra incita a subversão do corpo e a envolvimento com o ritmo ou melodia.

O ser feminino é visto na MPB como fonte de inspiração e seu corpo, a sexualidade e a sensualidade na maioria das vezes não são expostos aqui de forma exacerbada, mas como algo que encanta, inspira ou ainda como diz Carlos Gualhardo: “um poema divino cheio de esplendor”. Já no Pagode Baiano, a exposição do corpo e sexualidade feminina é feita de forma mais explícita, recorrendo-se, inclusive a termos como: mete, enfia etc, que trazem elementos explícitos do ato sexual. O mesmo ocorre no funk em que elementos explícitos da sexualidade são colocados nas produções musicais: “Só não vem àquela que fala demais. Tá ligado? Aquela que fala demais pode ficar lá. Fica lá e minha filha: Saia da janela; vê se tu se toca: mulher de verdade gosta mesmo é de piroca” (Música Vem todo Mundo – Mr. Catra). Beauvoir (1970, p.170) diz que:

A mulher é então o principal pólo da poesia, a substância da obra de arte: os lazes de que dispõe permitem-lhe consagrar-se aos prazeres do espírito: inspiradora, juiz, público do escritor, ela torna-se seu êmulo. É ela muitas vezes que faz prevalecer um modo de sensibilidade, uma ética que alimenta os corações masculinos.

Essa poesia, dita por Beauvoir, coloca a mulher em uma posição além do físico, do tocável, transcendendo-a para além do imaginário masculino. A poesia, também, relata a mulher como aquela que enche de vigor aqueles que a admira, e isso a torna especial em todos os seus momentos, sejam eles prazerosos, cansativos e até sensíveis.

A mulher, na música brasileira, é descrita, ainda como interesseira e oportunista que dá maior valor a bens materiais de alto custo. É perceptível, em diversas músicas, o intuito do cantor em subjugar as mulheres como usurpadoras em que o único propósito é usufruir do dinheiro de homens com boas cifras para manter uma boa vida a custo masculino. Como podemos perceber em um trecho da música de pagode baiano “*joga as nota de cem que elas vem*” do cantor Robyssão, a mulher é colocada como aquela que é atraída pelo dinheiro, só isso importando para que o sexo oposto a “tenha”; ou seja, o homem só precisa ter dinheiro (nesse caso, notas de cem reais) para que tenha qualquer mulher que desejar. A expressão “joga” deixa entre linhas a ideia de mendigarem, e que essa mulher por sua vez, gosta de ser tratada dessa maneira. Isso pode ser percebido no fragmento “*que elas vem*” do enunciado, pois mostra que “as mulheres só irão se os homens jogarem o dinheiro para elas”.

Na MPB, a mulher também é vista em algumas letras, como submissa e inferior em relação ao sexo masculino. Só que, nesse estilo há uma suavizada na forma de expressar tal construção, é o exemplo da composição da cantora Elis Regina intitulada por '*Da cor do pecado*' em que no trecho '*Esse corpo moreno cheiroso e gostoso que você tem. É um corpo delgado da cor do pecado/ Que faz tão bem*', fica evidenciado apenas o aspecto físico da mulher, sendo sua cor ligada ao pecado como se a mulher negra levasse o homem a pecar, através da atração que o corpo dessa mulher traz ao sexo masculino. Há ainda, nessa letra, outro fragmento em que existe uma ambiguidade com o fato de se dizer, em '*Porque se revela a maldade da raça*' não se sabe ao certo se o termo "raça" refere-se à raça negra, uma vez que durante toda a música fala-se em corpo moreno e morena, sempre os relacionando à raça negra, ou se o termo usado na canção se refere à raça humana. E de quem seria essa maldade então? É importante observar que a letra em questão é uma composição feminina e nem por isso deixou de trazer a mulher de maneira diferente àquelas, muitas vezes, expostas pelos compositores masculinos.

A construção social da mulher como "apropriadas" e "impróprias", que se dá a partir do ponto de vista masculino, são projeções feitas de modo que esses homens as interpretem, subjetivamente, o que nos era mostrado, julgando ser realidade mesmo sendo o propósito de fácil percepção, nos fazendo ver que tudo não passava de uma ideia imaginada e desejada por homens de diferentes níveis sociais para obter um controle permanente sobre as mulheres, o que as levam a lutar, constantemente, pelos seus direitos para se libertar das "correntes" postas pela sociedade. Consoante Caldas (2006, p.18):

O discurso da música popular é do cotidiano, mas nele abre uma brecha, a do não-cotidiano, do sonho e devaneio, do imaginário, da festa; e também serve de pano de fundo para o trabalho. Não importa como figure, o discurso é produzido no cotidiano, como mediação, aproximação e afastamento deste cotidiano. Por isso nele se constitui um sujeito que não é um agente nem ator social, mas aquele lugar vazio do qual todos falam, ou cantam. Nele aparece refletida uma formação social, na historicidade peculiar que o caracteriza, e também ele reflete o mercado de produtos culturais, com sua multiplicidade de agentes, formas e meios.

Portanto, temos o discurso da música como descrição do cotidiano, sendo que essa descrição nem sempre acontecerá de forma categórica da realidade e uma vez que ele é perpassado pela ideologia, existirá esse movimento entre o real e o imaginário, que refletirá

na construção social e, por conseguinte, na cristalização de estereótipos ou ainda disseminação de ideologias que vão se massificando através da música popular.

Desse modo, pode-se considerar que os discursos propagados através dos estilos musicais demonstram características diferenciadas na construção da imagem feminina. De um lado, a posição do ser com a sensualidade da mulher amada, angelical. Do outro, aquela escultura exposta ao sexualismo material do prazer desambiguizado.

2.3.1 A sexualidade e o corpo feminino em evidência nas letras de músicas

Nas sociedades contemporâneas, o corpo passou a ser uma construção social de inestimável valor que identifica o indivíduo com um determinado grupo e, ao mesmo tempo, também o distingue, tornando visíveis as diferenças entre os diversos grupos sociais (NASCIMENTO 2012, p.43).

A sexualidade feminina sempre foi um ponto de grande discussão social. Historicamente, a sexualidade feminina foi reprimida, escondida, negada. Às mulheres cabia apenas a sexualidade para procriação, sendo recusada a ela a expressão da sexualidade como forma de prazer. O fato é que a sexualidade é parte fundamental da vida e da sociedade humanas, desde os períodos mais remotos. As características específicas de civilizações peculiares mostram claramente a existência de enfoques distintos, no que tange a padrões, representações e comportamentos sexuais entre homens e mulheres. Além disso, com o advento das grandes religiões, houve um impacto decisivo sobre a sexualidade, em alguns casos propiciando novas justificativas e normas para padrões já estabelecidos e, em outras instâncias, introduzindo consideráveis mudanças, por exemplo, na maneira de encarar a homossexualidade. Louro (2000, p.6) afirma que:

[...] a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções... Processos profundamente culturais e plurais. (...). Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros – feminino ou masculino – nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade – das formas de expressar os desejos e prazeres – também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas.

Nesse sentido, é possível salientar que não haveria um único conjunto de critérios constitutivos da sexualidade do qual seja possível inferir algo sobre as condições inerentes às

mulheres, mesmo que muitas sociedades possuam formas de diferenciação feminino/masculino e, em graus diversos, as atitudes referentes à sexualidade diferem de acordo com os contextos sociais distintos. Isso implica dizer que ser mulher ou homem representam alterações importantes nas formas como o sexismo opera para os gêneros.

Durante muito tempo na sociedade, a mulher era obrigada a esquecer a sua sexualidade, retrai-la, como afirma Perrot (2007, p. 64): “o sexo das mulheres deve ser protegido, fechado e possuído. Daí a importância atribuída ao hímen e a virgindade.” A iniciação sexual da mulher, como a do homem, começa na primeira infância. Há uma aprendizagem teórica e prática que se desenvolve de maneira contínua, desde as fases oral, anal, genital até a idade adulta, porém com distintas diferenciações como assevera Beauvoir (2000, p.110):

Para o homem, a passagem da sexualidade infantil à maturidade é relativamente simples: há objetivação de prazer erótico que, em lugar de ser realizado na sua presença imanente, é intencionado em um ser transcendente. A ereção é a expressão dessa necessidade; sexo, mãos, boca, o homem volta-se com todo o corpo para a parceira, mas permanece no centro dessa atividade [...]. O erotismo da mulher é muito mais complexo e reflete a complexidade da situação feminina, a fêmea submete-se à espécie cujos interesses se dissociam dos fins singulares dela; essa antinomia atinge o paroxismo na mulher: exprime-se, entre outras coisas, pela oposição de dois órgãos: o clitóris e a vagina[...] A mulher era outrora arrancada de seu universo infantil e jogada na sua vida de esposa.

Neste contexto, observa-se que a sexualidade do homem é, pois, profundamente diferente a da mulher. A civilização patriarcal dedicou a mulher à castidade; reconhece-se, mais ou menos, abertamente ao homem o direito a satisfazer seus desejos sexuais, ao passo que à mulher é confinada no casamento e à submissão masculina.

O mercado matrimonial, que estão na base de toda a ordem social: as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens. (BORDIEU, 2002, p, 27)

Com o passar dos anos, algumas mudanças na história da sociedade começaram a tomar forma, a introdução de novos dispositivos como, por exemplo, o controle da natalidade que representou um grande avanço para os séculos XVIII e XIX (isso não quer dizer,

obviamente que esse recurso estava disponível de maneira uniforme), gerou uma separação do sexo com a procriação e enfatizou a prática sexual como um ato de prazer. Também, nesse período, os médicos começaram a reivindicar um novo papel nas questões sociais, argumentando que seu aconselhamento era crucial tanto para a moralidade sexual bem como para a saúde. Atualmente, falar sobre sexo ou sexualidade com e sobre mulher deixou de ser tabu, tornando-se algo comum, discutido entre assuntos como política e economia. Quanto a isso Perrot (2007) diz que:

A importância atribuída ao sexo não é a mesma ao longo das épocas. Algumas a minimizam. Assim ocorre na Idade Média, quando se considera que os sexos são variedade de um mesmo gênero. O Renascimento, como já foi dito, distingue o “alto” e o “baixo” do corpo, exalta o alto, nobre sede da beleza, e deprecia o “baixo”, animal (PERRROT, 2007, p. 63).

Essa relação do “baixo” do corpo com o animal pode ser percebido em algumas letras de música, em que a mulher é posta em comparação com animais ou ainda pela exposição que tais letras fazem do órgão sexual feminino. Nelas, a mulher é discursivizada como piranha, galinha, cachorra, dentre outros adjetivos que ainda consideram a sexualidade de forma estereotipada. A sexualidade, enquanto critério fundamental na classificação dos sujeitos em feminino e masculino, é a responsável pela relação estabelecida entre os gêneros. Ela, segundo Foucault (1988, p.99):

[...] aparece mais como um ponto de passagem particularmente denso pelas relações de poder; entre homens e mulheres, entre jovens e velhos, entre pais e filhos, entre educadores e alunos, entre padres e leigos, entre administração e população. Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias.

Assim, tem-se a sexualidade como um divisor de gêneros, a qual traz consigo marcas históricas cristalizadas do simbólico social que coloca homem e mulher em diferentes lugares, uma vez que a mulher é concebida como o sexo frágil, aquela que por muito tempo foi alvo de proibições e sempre questionada por suas posições sociais, enquanto o homem era e ainda é visto por muitos como o controlador, superior ao ser feminino.

A sexualidade exacerbada nas letras de músicas, principalmente no pagode baiano, dentre os gêneros discutidos neste trabalho, constrói a mulher apenas como um corpo

mercantilizado, objeto de consumo masculino. É possível perceber, em algumas dessas letras, o uso recorrente de termos referindo ao órgão sexual feminino como aquele que constitui a representação da mulher: a que “derrete a camisinha”. Assim, para tal prática, Foucault (1988, p.22) nos traz a seguinte afirmação:

Sobre o sexo, os discursos – discursos específicos, diferentes tanto pela forma como pelo objeto – não cessaram de proliferar: uma fermentação discursiva que acelerou a partir do século XVIII. Não penso tanto aqui, na multiplicação provável dos discursos “ ilícitos”, discursos de infração que denominam o sexo cruamente por insulto ou zombaria aos novos pudores; o cerceamento das regras de decência provocou, provavelmente, como contra – efeito, uma valorização e uma intensificação do discurso indecente. Mas o essencial é a multiplicação dos discursos sobre o sexo no próprio campo do exercício do poder: incitação institucional a falar do sexo e a falar dele cada vez mais; obstinação das instâncias do poder a ouvir falar e a fazê-lo falar ele próprio sob a forma de articulação explícita e do detalhe infinitamente acumulado.

Aqui, tem-se a ideia de que a sexualidade é uma construção, que, historicamente, pelas vias do poder, esteve ligada a algo imoral, ilícito ou vista como um insulto. Do ponto de vista das músicas de Pagode Baiano, a mulher é representada como a que possui liberdade sexual, mas essa sexualidade é estereotipada de maneira negativa, sendo a mulher colocada a serviço do homem. Assim, apresentado nas letras de músicas, é comum encontrar o que podemos chamar de “pseudônimos” para a genitália feminina, tais como “xana”, “perereca”, “xoxota”, entre outros, termos esses que se “naturalizam” frente a essas representações, sendo a mulher confundida com o sexo. As mulheres são, também, generalizadas e marcadas com a expressão: as mulheres são ..., de modo que serão cantadas em determinadas músicas como “cachorras”, “vadias” ou ainda “Amélias” fazendo alusão à submissão ao sexo oposto. Segundo Nascimento (2010, p.6), a sexualidade representada nas músicas de Pagode é vista de modo diferente dentro do próprio movimento feminista:

Como parte do debate do feminismo da segunda onda, ela é vista, por um lado, como uma fonte de opressão da mulher em uma ordem patriarcal e, por outro lado, como um potencial de libertação, isto é como uma fonte de prazer e poder. Nas letras de pagode o corpo se apresenta como uma arena de disputa e de relações de poder e veicula um discurso masculino que quer ter um poder de controle sobre a sexualidade da mulher.

O uso de termos que estereotipizam a sexualidade feminina não é exclusividade do pagode baiano; há outros gêneros musicais, como funk carioca, o groove em que também se vê tal estereotipização. Não se questiona aqui a erotização e a liberdade sexual da mulher. O que se coloca em debate é o modo de representação da sexualidade feminina, de modo a fazer com que a mulher seja representada apenas pela sua atividade sexual, sendo esta sexualidade um mecanismo de exploração do homem, uma vez que o corpo feminino ali representado visará atender aos desejos masculinos, instaurando novas formas de submissão.

2.3.2 A mulher enquanto “Amélia”

Ingressado na história pelos consagrados Ataulfo Alves e Mário Lago, através da letra “Ai que saudade da Amélia”, lançada em 1942, o termo “Amélia” ficou marcado por caracterizar a mulher considerada ideal pela sociedade da época em que a música foi produzida. É possível encontrar em dicionários, como o Aurélio (2010, p.126), o conceito para o termo como “mulher que aceita toda sorte de privações e/ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem”.

Analisando as condições de produção do período em que a canção foi lançada, podemos perceber qual ou quais eram os papéis ocupados pelas mulheres no início do século XX. “A mulher estaria voltada inteiramente aos afazeres do lar, o espaço feminino por excelência, ao passo que o espaço público seria o domínio dos homens. O homem, por sua vez, deveria ser o único provedor da família” (PINSKY E PEDRO, 2013, p. 17). Nessa época, a mulher ainda trazia a submissão imposta pela sociedade, quando solteira, ajudava à mãe nos afazeres domésticos e só poderia realizar algumas atividades consideradas do universo feminino, como a de costureira, professora etc. Legalmente, a mulher não tinha autonomia; ela pertencia ao pai e a este devia obediência até que casasse e então, passasse a obedecer, também, ao marido. Quando casada, a mulher continuava sua rotina na esfera doméstica, porém, no cuidado também com o marido e filhos, se houvesse. Essas mulheres não tinham uma voz ativa sendo vetada sua participação em esferas como social, econômica e política; sem poder trabalhar ou escolher seu casamento, eram desprezadas e vistas como incapazes de tomar decisões.

Amélia seria, então, segundo a música, aquela mulher que tudo aceitava sem reclamar, que não exigia luxo ou riqueza e que estava sempre ao lado do seu esposo em todos os momentos, bons ou ruins. Por muito tempo na história, ter as características da “Amélia” cantada por Ataulfo e Mario era, para muitas mulheres, motivo de orgulho e segurança, pois acreditavam que se cuidassem bem de sua casa, filhos e marido não deixaria espaço para ser vista como má esposa, e assim, seus maridos iriam buscar fora a mulher que lhe oferecesse aquilo que não encontrava em casa. Para a Psicóloga Marisa de Abreu Alves “nestas condições aceitar e considerar bonito o fato de passar fome era a única opção para quem não queria correr o risco de sair do casamento e perder o “emprego” de mulher de alguém.”

Atualmente, ser “Amélia” é sinônimo de total submissão, uma vez que, hoje, a mulher tem maior autonomia, através dos direitos que lhe foram garantidos, ao longo dos anos. A liberdade para trabalhar, votar e poder sair sozinha ou ainda de escolher se quer ou não se casar, sem ser subjugada pela sociedade, deu a mulher o poder de ser “dona” de suas escolhas. Mas, segundo o site Bota na Mesa, ao contrário do que se pensa, a Amélia que inspirou a canção “ Ai que saudade da Amélia” não era lá tão submissa quanto se imagina. O site traz a seguinte informação:

A “musa inspiradora” para escrever o famoso samba existiu sim, seu nome era Amélia Ferreira, uma faxineira e lavadeira que trabalhou na casa da cantora, e amiga dos autores, Aracy de Almeida, no Rio de Janeiro. Ao contrário do que muitos imaginam, Amélia era mulher de muitas jornadas, trabalhava fora e em casa como muitas mulheres atuais e ainda encontrava tempo para cuidar dos filhos e se divertir. Casou-se aos 14 anos com Pedro, um tipógrafo, e teve 13 filhos. Dava o sangue para sustentar sua família, mas sem abrir mão de algumas sessões de cinema e de pular Carnaval, sempre com o apoio e presença do marido. De submissa a verdadeira Amélia não tinha nada, o que ela tinha era amor à vida, bom-humor e não deixava os percalços da vida afetarem seu sorriso. Amélia era uma mulher de verdade. (SITE BOTA NA MESA)

Ao que se percebe, a Amélia que inspirou a canção que se tornou alvo de polêmicas acerca da submissão feminina, em alguns momentos da história, na verdade não trazia por completo em seu cotidiano marcas daquela apresentada pelos compositores. A Amélia, aqui contada, tem uma liberdade que não era tão comum para a década de 40, de trabalhar fora de casa, pular carnaval ou sustentar sua família (o que na época isso era visto como papel do “homem da casa”, o “pai de família”), mas, segundo Pinsky e Pedro (2013), isso era feito por

muitas mulheres, principalmente de classe menos favorecidas, para garantir o sustento familiar. Para as autoras as mulheres:

[...] das famílias menos privilegiadas, que mesmo ao casar, se mantinham, formal ou informalmente, trabalhando para contribuir financeiramente na manutenção da prole e do lar. De fato, em muitos casos- quando não havia marido ou quando seus ganhos eram insuficientes, por conta do desemprego ou da baixa qualificação – eram elas que verdadeiramente sustentavam a família. (PINSKY E PEDRO, 2013, p.22)

Pode-se notar também, que, apesar de ter uma certa “liberdade”, essa “musa inspiração”, como traz o site, ainda está atrelada a questão de estar “sempre com o apoio e presença do marido”, ficando ainda dependente dessa presença para se caracterizar enquanto “mulher de respeito”, pois nesse período a mulher só poderia sair de casa com autorização ou na companhia do marido.

A partir de meados do século XX, principalmente com o movimento feminista, começou a luta para que a mulher tivesse uma participação maior na esfera pública. Isso se deu graças à mudança ocorrida na legislação que possibilitou que a mulher não fosse, totalmente submissa ao marido, podendo agora trabalhar em espaços além da esfera doméstica, sendo assegurada pela lei. Segundo Pinsky e Pedro (2013, p.23):

[...] foi somente no ano de 1943 que a legislação brasileira concedeu a permissão para a mulher casada trabalhar fora de casa sem a “autorização” expressa do marido”. A situação de dependência e subordinação das esposas em relação aos maridos estava reconhecida por lei desde o Código Civil de 1916. Nesse código, o *status* civil da mulher casada era equiparado ao “dos menores, dos silvícolas e dos alienados”, ou seja, “civilmente incapaz”.

Essa relação de incapacidade da mulher, principalmente as casadas, por muito tempo tornou-a como aquela que não teria outra função se não a que lhe foi dirigida socialmente, ou seja, tarefas que não lhe exigissem muito esforço físico ou intelectual. Porém, apesar de a música que difundiu esse conceito de mulher enquanto “Amélia” ser produzida no ano de 1942, é possível perceber nas informações trazidas pelo site citado, anteriormente que a Amélia que inspirou a canção já tinha um pouco dessa “liberdade” que foi instaurada no ano de 1943,

Apesar dos avanços no que se refere aos direitos sociais da mulher, é comum nos dias atuais a circulação de discursos que indicam a subordinação do sexo feminino perante o sexo

oposto, ou seja, mesmo com tanto progresso ainda há inferiorização. Mesmo a mulher na sociedade atual, ocupando grandes cargos no mercado de trabalho, ainda se encontram discursos que a recolocam no espaço doméstico, naturalizando esse espaço como o que só a ela pertence. Nesse sentido, tem-se o que Pêcheux chamou de interpelação ou assujeitamento. Segundo ele:

A modalidade particular do funcionamento da instancia ideológica quanto a reprodução das relações de produção consciente no que se convencionou chamar de *interpelação*, ou assujeitamento do sujeito como sujeito ideológico, de tal modo que cada um seja *conduzido*, sem se dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade, a *ocupar o seu lugar* em uma ou outra das duas classes sociais antagonistas do modo de produção (ou naquela categoria, camada ou fração de classe ligada a uma delas). (PÊCHEUX E FUCHS, 2010, p.162)

É nessa interpelação trazida por Pêcheux que o sujeito, aqui no caso a mulher, pode ou não se identificar enquanto “Amélia”, movimentando-se no discurso, pois, apesar de ser um termo que causa polêmica e levanta discussões, acerca do papel da mulher na sociedade, existem mulheres que veem a vida de “dona de casa” e mãe de família como algo único para as mulheres, ficando estas limitadas a este espaço. Muitas acreditam ser o “dever” do homem enquanto provedor da família, dar a esta o sustento e a proteção necessária, ficando para a mulher o dever de cuidar e zelar por essa família, dividindo, dessa forma, o que caberia ao sexo feminino e masculino no seio familiar ou ainda na sociedade de modo geral.

Partindo dessa construção social sobre a mulher no século XX, temos a mulher como aquela que deve ser obediente, frágil, doce e que mesmo conquistando espaços que a sociedade lhe impôs como impróprios não desvie dessas características que a concebe enquanto mulher. E quando isso ocorre, termos pejorativos são usados para designar essas mulheres que “fogem” dos padrões impostos, socialmente. Assim, termos como “sirigaita” eram usados em tempos passados. Atualmente, tem-se o termo periguetes para referenciar aquelas mulheres que atuam com mais “liberdade” em seu comportamento, modo de se vestir ou, ainda, na maneira de se relacionar sexualmente.

2.3.3 Piriguetes, cachorras e metralhadas

O termo periguete (ou piriguete), ganhou popularidade, através das músicas de pagode tocadas na região da Bahia. Não se tem ao certo a definição do lugar de surgimento dessa expressão. Segundo Nascimento (2009, p.126): “os primeiros registros da representação da mulher, sexualmente livre, com a denominação de “piriguete” começam a aparecer nas letras de pagode do final da década de 1990”, a divulgação dessas letras na mídia propiciou a propagação de tal termo.

Hoje, a palavra periguete já é dicionarizada, podendo ser encontrada em dicionários como o Aurélio Segundo a Editora Valéria Zelik, em uma matéria apresentada pelo site *Município em Foco*, o uso é o que habilita uma palavra a entrar para o dicionário. Ela conta que a equipe de dicionaristas que trabalha no Aurélio pesquisa constantemente os meios de comunicação de massa e obras literárias e acadêmicas, em busca de novas palavras a serem reconhecidas. O termo periguete é trazido no dicionário Aurélio (2010, p.1613). como “aquela que não tem namorado. 2. Aquela que, buscando um par ou não, dá em cima de todos ou fica com vários, sem, no entanto, namorar ninguém”, popularmente, essa expressão ganha diversos significados, pois Pêcheux mesmo diz sobre a língua, esta não é transparente, sendo que sua opacidade é que possibilita essa ramificação de significados e sentidos possíveis. Assim, tem-se a piriguete como “a mulher perigosa” ou ainda, como mostra Barros (2009, p.32):

Inicialmente o termo foi amplamente utilizado em letras de pagodes baianos para designar as mulheres que seguiam esse gênero musical. A partir daí todo o movimento de construção desse estereótipo foi expandindo e, hoje, designam-se piriguetes todas as garotas que andam em grupos e fazem uso do corpo como expressão evidente de sua sexualidade, expondo, através da indumentária (roupas, acessórios etc.), comportamento e dos gestos o seu poder de sedução.

Essa expansão do que vem a ser piriguete propiciou para que se naturalizasse o que antes era visto de maneira negativa, ofensiva, uma vez que a relação que se fazia ao corpo e sexualidade colocava a mulher sempre como disponível, principalmente ao ato sexual, objetificando o corpo feminino. Atualmente, usa-se também a expressão *coroquete* para fazer referência a mulheres mais velhas designadas de “coroa” e que tem comportamento de piriguete. Assim, a mulher que, socialmente, proclame uma “liberdade” para sair a hora que quiser, beber e dançar como e onde quiser e, principalmente, dançar as músicas de pagode,

essa mulher será vista por muitos na sociedade como piriguete. Como assevera Nascimento (2009, p. 109):

A melodia do pagode parece não favorecer essa representação idealizada, pela própria construção estereotipada que sobre determina a construção da mulher livre no pagode denominada de “piriguete” e identificada como a mulher que participa das coreografias, também denominada de “cachorra” representada como a mulher disponível [...] Desse modo o pagode baiano quebra o que socialmente se construiu e idealizou acerca da mulher ao longo do tempo, aquela “apaixonada”, “submissa” e que deve estar sempre em casa a cuidar da família e zelando pela integridade moral. A mulher no pagode baiano passa a ser aquela “livre” de qualquer “obrigação” moral e social, porém, subjugada por sua postura, vista como a fácil, disponível não deixando, portanto, de ser submissa no que diz respeito em satisfazer o sexo oposto.

Essa imagem da mulher submissa a satisfazer o sexo oposto, muitas vezes, é generalizada de maneira que, qualquer mulher que goste de pagode será denominada piriguete. A construção semântica dessa palavra tem seus significados intimamente ligados ao corpo como matéria de sedução posto como única e mais importante virtude feminina. Como afirma Fucs (1993, p.54): “O corpo é encarado como “a sede da sexualidade”, e esta deixou de ser vista como pecaminosa, mas continua sendo percebida como algo “indevido”, errado, diferente”. Assim, a periguete é, aos olhos de parte da sociedade, como aquela mulher que é disponível sexualmente, pronta para atender aos desejos masculinos. Geralmente, o termo piriguete está mais ligado a mulheres de baixa renda, de classe social menos favorecida, pois é essa parte da sociedade chamada de “massa” que alimenta o ramo do pagode baiano. Segundo Nascimento (2009, p.159):

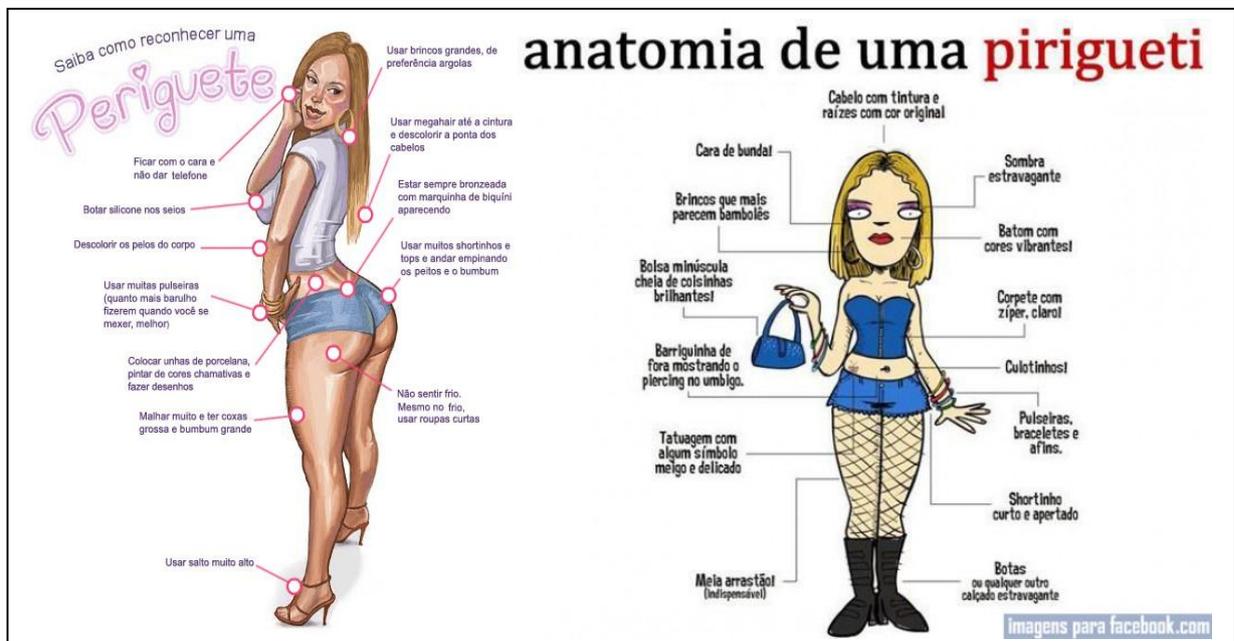
a construção da mulher nas letras de pagode se dá a partir de um discurso do senso comum que atualiza constructos discursivos forjados na modernidade. Ao explorar a representação da mulher atual, depois das conquistas feministas, a mulher independente e sexualmente livre, os compositores de pagode, todos homens, desqualificam essas mulheres que não se sujeitam à condição de “Amélias”. Paradoxalmente, essas mesmas mulheres denominadas de “cachorra”, “piriguetes”, “metralhadas”, “pombas sujas” ou “frutas” são as mulheres que apreciam e frequentam o pagode encenando a sua própria desqualificação ao executarem coreografias de cachorras ou se identificando como metralhadas e pombas sujas.

Esses comportamentos não são apenas resultados de estímulos naturais, é também, uma incitação social, a qual desenvolve na sociedade diversos papéis que condizem com a

constante busca do ser humano por satisfação, aceitação e realização. Ao dançar uma música cuja letra as depreciam, essas mulheres querem também “mostrar” um empoderamento, “provar” que não são mais “Amélias” e que, portanto, seu corpo e suas vontades as pertencem e não mais ao sexo oposto como foi postulado por um grande período da história.

Além da propagação do que vem a ser uma “mulher piriguete”, por meio das letras de músicas, é possível também encontrar imagens que circulam na internet, as quais direcionam conceitos específicos sobre o que é e como se identificar uma piriguete, é o caso das imagens apresentadas a seguir:

Imagem 1: Anatomia de uma piriguete



Fonte: <http://orkutdasmninas.blogspot.com.br/2012/03/anatomia-de-uma-piriguete.html>

Tais imagens ao serem compartilhadas contribuem para a consolidação de estereótipos, muitas vezes, preconceituosos que determinam quem deve ou não ser considerada uma piriguete. Dessa forma, o modo como vestir e comportar-se caracterizará quem pode ou não pertencer à formação discursiva do que vem a ser uma piriguete. Sobre a caracterização de uma pessoa ou um grupo por sua maneira de se vestir Lurie (1997, p. 28) diz que:

Vestir uma roupa considerada “apropriada” para a situação atua como um sinal de envolvimento nela, e a pessoa cuja roupa não se conforma a esse

padrão provavelmente será mais ou menos excluída, sutilmente de participar. Quando outros sinais de envolvimento intenso estão presentes, as normas sobre a roupa adequada talvez sejam deixadas de lado.

Assim, é possível perceber, a partir da citação, que o modo de se vestir distingue a qual grupo social uma pessoa pode pertencer, é como se a roupa marcasse o espaço e a participação do sujeito em seu grupo e isso torna-se um padrão. Ou seja, para incluir-se naquele meio, é necessário que esse sujeito se enquadre em tais padrões, sejam eles no modo de vestir-se ou em seu envolvimento com o grupo, de maneira que seja assim identificado.

É comum, também, caracterizar a mulher que tem maior liberdade e, portanto, piriguete, como aquela que não serve para casar, uma vez que, perante a sociedade, esta não tem “valor” nem um comportamento adequado para ser aceita como “mulher de família”. É o caso da imagem que veremos a seguir:

Imagem2: A piriguete X A mulher de verdade

| A piriguete: | A mulher de verdade: |
|--|--|
| - Vai pra cama a hora que você quiser. | - Você a chama de chata por não querer ir sempre pra cama. |
| - É gostosa. | - É bonita. |
| - Vai te trair na primeira oportunidade. | - Vai te dar o troco se for necessário. |
| - Serve para transar, e só. | - Serve para casar. |

Fonte: <http://biscatesocialclub.com.br/tag/piriguete-x-mulheres-para-casar/>

Essa construção social estereotipada do quem vem a ser a *mulher piriguete* e a *mulher para casar* nos remete a década de 50, ou até mesmo antes em que havia discursos que afirmavam que era necessário que a mulher fosse recatada, tímida e que não chamasse a atenção dos homens. No caso da piriguete, se comparadas a tais períodos seriam consideradas *mulheres da vida* (denominava assim as mulheres que serviam apenas para a diversão e

deleite masculino), pois era esse tipo de julgamento que se faziam às damas que se expusessem de maneira que não fosse considerada a adequada.

Dessa forma, percebe-se que o termo piriguete apresenta uma nova roupagem para termos já usados socialmente em décadas passadas; porém, com uma resignificação e atribuições de declarações que eram consideradas tabus, além da naturalização da mulher em muitos espaços que durante muito tempo não lhes eram permitidos. Como se sabe, a mulher na sociedade atual tem maior participação em esferas como trabalho, estudos, pesquisas etc., sendo assim, cabe a ela, também, o poder de fazer suas escolhas.

3. SOBRE A METODOLOGIA

Assim como toda e qualquer manifestação discursiva, a música também indica práticas ideológicas dos sujeitos sociais. Os temas nela tratados indicam, portanto, determinadas inscrições ideológicas dos sujeitos que se constituem a partir da posição que ocupam no discurso. Por ser um meio de circulação de discursos, a música tem contribuído, ao longo dos séculos, para a construção do imaginário social e tem se mostrado de suma importância na manifestação da cultura imaterial de determinado povo.

Pode-se entender, então, que a música, enquanto elemento difusor de ideologia, também contribui para construir as identidades sociais dos sujeitos, uma vez que os caracteriza e classifica de modos diferentes. Assim, a música, muitas vezes, também é veículo discursivo, deixando marcas de funcionamento ideológico que interpelam os sujeitos que nela se constituem e são construídos.

A mulher tem sido tema recorrente em várias manifestações musicais de diversos gêneros. No que diz respeito à construção da imagem feminina, é possível asseverar, de antemão, que a música, como veículo discursivo, também constitui determinadas formas de representação discursiva da feminilidade, construindo sentidos e valores acerca do que é ser mulher em nossa sociedade. Na perspectiva discursiva, tomada como base para este trabalho, não há indivíduos, mas sujeitos que são construídos sócio-historicamente. Isso implica pensar que “ser mulher”, “ser homem”, “ser mãe”, “ser esposa”; dentre outras posições assumidas pelos sujeitos, são construções sociais, e essas construções passam, também, pelo modo como os discursos são difundidos, socialmente. Os sujeitos vão se constituindo nessas redes de filiações discursivas e ideológicas; são, pois, construídos nas práticas sociais e discursivas.

Pode-se, portanto, afirmar, desse ponto de vista, que a música, a partir dos modos de construção de processos identitários dos sujeitos, pode levá-los a uma identificação ou contraidentificação, com as diversas formações discursivas e ideológicas que nelas se consubstanciam.

Relacionando os conceitos da AD às músicas de MPB e Pagode baiano, é possível notar a retomada de já-ditos sobre a mulher, a inscrição dos sujeitos em determinadas formações discursivas e ideológicas e a interpelação dos indivíduos em sujeitos ouvintes das músicas que se identificam ou se contraidentificam com essas formações discursivas, se constituindo, assim, como sujeitos do discurso.

Desse modo, abordar as letras de MPB e Pagode baiano, na perspectiva discursiva, é entender que qualquer evento enunciativo será sempre permeado pelo conflito, afinal, as relações de sentidos são marcadas pela falha e pelo equívoco não previstos em regras. Como apresenta Pêcheux (1990, p. 53):

[...] todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro (a não ser que a proibição da interpretação própria ao logicamente estável se exerça sobre ele explicitamente). Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação. É nesse espaço que pretende trabalhar a análise de discurso.

É nesse sentido que temos a não transparência da língua. Afinal, o sujeito não tem total domínio sobre os efeitos de sentidos que os enunciados produzem. E, portanto, todo dizer pode tornar-se outro, sendo outros sentidos retomados a partir dessa falha, desse equívoco, dessa tensão que permeia o processo de produção de sentidos. Assim, ao analisar os enunciados existentes nas músicas, resgatar-se-ão não os efeitos presentes, únicos, mas efeitos possíveis sobre essas FDs. O dispositivo teórico promove um deslocamento que permite ao analista assumir uma posição sujeito-pesquisador que não será neutra, mas que lhe permitirá atravessar os efeitos de evidências, o sentido único, literal, promovido pelo efeito ideológico (LIMA, 2015, p.71). Sabe-se que no processo de análise tem-se como materialidade o que chamaremos de *corpus*, o qual, na AD segue critérios teóricos, e é a partir desses critérios que o analista identificará os processos discursivos existentes em tal materialidade. “O *corpus*, enquanto material empírico permanecerá permeado de outras possibilidades de estudos, de questionamentos, de inquietações” (LIMA, 2015, p.71). Assim, tem-se a variedade na

exploração do *corpus*, pois ao perpassar por sujeitos diferentes, este terá uma nova análise e dessa forma, outros sentidos serão atribuídos. Deste modo, para realizar as análises desta pesquisa, serão consideradas três etapas de grande importância para a teoria da AD, que estão expostas a seguir:

Imagem 4: Etapas da pesquisa



Fonte: Paixão, 2018

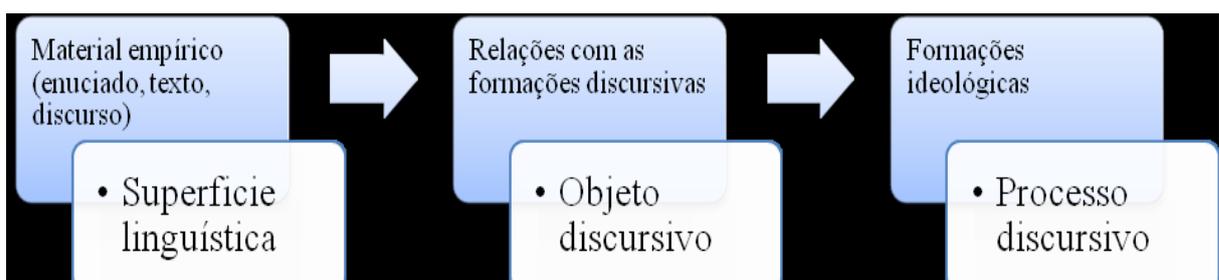
Superfície Linguística – refere-se ao enunciado enquanto material empírico, ou seja, o “discurso” concreto, estrutural. Nesta etapa, o pesquisador se debruça sobre as sequências discursivas retiradas do *corpus* para, a partir delas, chegar ao objeto discursivo.

Objeto discursivo – resultado da transformação do enunciado ou discurso concreto (superfície linguística) em objeto teórico. Neste caso, o pesquisador começa ir além da pura superfície linguística, buscando as formações discursivas que constituem as sequências discursivas analisadas.

Processo discursivo - resultante da relação da superfície linguística com o objeto discursivo, no qual será possível observar o funcionamento da instância ideológica, além da retomada dos já ditos na constituição dos sentidos.

Assim temos:

Imagem 5: Movimento da etapas da análise



Fonte: Lima, 2015

Após a seleção das músicas, serão analisadas as sequências discursivas que mais interessam para alcançarmos os objetivos propostos na nossa pesquisa.

2.1 Descrição de *corpus*

Pretende-se, na presente pesquisa, fazer a comparação entre os dois gêneros musicais apresentados, MPB e Pagode baiano, com o objetivo de mostrar como a mulher é construída, discursivamente, em cada um desses gêneros, tendo como dispositivo teórico e metodológico os pressupostos da AD.

Para a realização do trabalho foram necessárias duas etapas: a primeira, que culminou na escolha das letras para análise, as quais foram selecionadas, levando em consideração a relação com o tema escolhido. Como critérios de seleção das músicas, destacam-se:

- 1- As músicas deveriam falar sobre a mulher;
- 2- Foram priorizadas músicas que trouxessem, a princípio, visões diferentes sobre a mulher, a fim de dar conta da heterogeneidade da constituição do discurso. Com base nisso, selecionou-se quatro letras da MPB e quatro letras do Pagode baiano
- 3- O fato de a música ter sido muito tocada ou muito popular.

As músicas que foram selecionadas para constituírem o corpus deste trabalho, estão listadas nos quadros a seguir:

Quadro 1: Lista de músicas analisadas da MPB

| MÚSICA | COMPOSITOR / ANO |
|-----------------------|----------------------|
| Juventude Transviada | Luiz Melodia -1975 |
| Mulher (Sexo frágil) | Erasmu Carlos – 1980 |
| Ela é bamba | Ana Carolina – 2001 |
| Desconstruindo Amélia | Pitty – 2009 |

Fonte: Paixão, 2018

Quadro 2: Lista de músicas analisadas do Pagode Baiano

| MÚSICA | COMPOSITOR / ANO |
|-------------------|--------------------|
| A Loirinha | É o Tchan – 1996 |
| Me dá a patinha | Black style– 2009 |
| Ela é toda boa | Psirico – 2014 |
| Maravilhosa é Ela | Leo Santana – 2016 |

Fonte: Paixão, 2018.

3.2 Técnicas de análise

Para analisar os dados, usaremos noções da AD, bem como recortes sobre a construção sócio-histórica da mulher na sociedade. A partir de tais noções, selecionamos as sequências discursivas das letras das músicas que configuram o *corpus* da pesquisa. Usamos categorias para a análise de dados a partir das quais serão observadas as construções discursivas, na geração de sentidos sobre a mulher: mulher exaltada / idealizada e ainda Amélia para a MPB, e mulher exaltada/ idealizada e mulher depreciada para o pagode baiano. Na primeira categoria, serão colocadas sequências discursivas que pretensamente exaltam a mulher, bem como enunciados que idealizam a imagem feminina; já na segunda categoria, serão analisados enunciados que depreciam a figura feminina.

Os recortes feitos já estão divididos de acordo com as categorias mencionadas anteriormente e organizados em quadros, que abrangem a MPB e o Pagode baiano. O quadro das sequências discursivas, das letras de músicas de MPB e Pagode baiano realizou-se através da primeira etapa de observação do corpus, ressaltando os enunciados que mais se repetiam nessas músicas analisadas.

Quadro 3: Lista das sequencias discursivas sobre a mulher na música

| MULHER NA MPB – LISTAGEM DE CATEGORIAS |
|--|
| MULHER EXALTADA / IDEALIZADA |
| <p>Música de Erasmo Carlos - Mulher (sexo frágil) Mulher, mulher Na escola em que você foi ensinada Jamais tirei um dez Sou forte, mas não chego aos seus pés</p> |

| |
|--|
| <p>Música de Ana Carolina - Ela é bamba Ela é bamba! Essa preta do pontal Cinco filhos pequenos pra criar Passa o dia no trampo pau a pau E ainda arranja um tempinho pra sambar</p> |
| <p>Música de Pitty – Descontruindo Amélia Vira a mesa, assume o jogo Faz questão de se cuidar (Uhu!) Nem serva, nem objeto Já não quer ser o outro Hoje ela é um também</p> |
| <p>MULHER AINDA AMÉLIA</p> |
| <p>Música de Luiz Melodia – Juventude Transviada Lava roupa todo dia, que agonia Na quebrada da soleira, que chovia Até sonhar de madrugada, uma moça sem mancada Uma mulher não deve vacilar</p> |

Quadro 4: Lista das sequencias discursivas sobre a mulher na música

| |
|---|
| <p>MULHER NO PAGODE BAIANO – LISTAGEM DE CATEGORIAS</p> |
| <p>MULHER EXALTADA / IDEALIZADA</p> |
| <p>Música de Léo Santana –Maravilhosa é Ela Cheirosa aqui é ela Estilosa aqui é ela É ela, é ela Inteligente é ela Sarada aqui é ela Quem mete dança é ela Quem vai no chão é ela</p> |
| <p>Música de Psirico – Ela é toda boa Chamada de avião, corpo de violão, a maior obra prima</p> |
| <p>Música do grupo É o Tchan – A Loirinha Essa lourinha é um tesão Me deixa na fissura</p> |

| |
|--|
| MULHER DEPRECIADA |
| Música de Psirico – Ela é toda boa Fruto do pecado que o homem sempre quer desfrutar |
| Música do grupo Black Staly – Me dá a patinha Ela, ela, ela é uma cadela |

Para esta pesquisa, trabalhou-se na análise de todas as letras das músicas selecionadas fazendo, em seguida, os recortes destacados nos quadros anteriores. Portanto, serão selecionados, alguns enunciados, os quais julgamos ser mais relevantes para a indicação de cada categoria. Embora apareça nos quadros apenas pequenos trechos, há algumas letras em que toda a música faz alusão à categoria pertencente, enquanto outras letras pertencem a mais de uma categoria. Isso porque há nessas músicas mais de um modo de discursivizar a mulher.

4. DE AMÉLIA À PIRIGUETE: UMA ANÁLISE DISCURSIVA

Nesta seção, procederemos à análise de dados, a fim de observarmos os modos de discursivização da mulher nas letras de Músicas de MPB e Pagode baiano.

4.1 Amélia ou deusa?

Nesta seção, serão analisadas as músicas de MPB que compõem o *corpus*, observando como as mesmas discursivizam a mulher. Durante muito tempo na sociedade, a mulher foi vista como aquela que tinha um papel de coadjuvante, que vivia a sombra do sexo masculino como um ser passivo e submisso. No Brasil, a partir da década de 60, muita coisa se conquistou decorrente das lutas que as mulheres travaram em décadas anteriores, a fim de garantir direitos que hoje vigoram socialmente, porém, mesmo com tantas lutas e conquistas

ainda há discursos que circulam que colocam a mulher em um espaço de submissão diante do sexo oposto. Fruto da sociedade patriarcal, em que o domínio do homem é tido como natural, determinadas visões sobre a mulher são disseminadas, colocando a mulher em lugares naturalizados como a esfera doméstica e da maternidade. A partir da relação do dito com o interdiscurso, analisando os discursos que circulam socialmente a partir das músicas aqui analisadas sobre a mulher, é possível perceber que algumas sequências discursivas ainda as direcionam ao ambiente doméstico e a posição de submissão. Desse modo, serão apresentadas as letras de músicas de MPB selecionadas como *corpus* bem como suas respectivas análises de acordo com as categorias selecionadas da parte da metodologia.

4.1.1 Mulher exaltada / idealizada

A primeira música a ser analisada nesta categoria é Mulher (sexo frágil), clássico da MPB dos anos 80. Essa música se destacava por ser uma resposta dada pelo compositor ao discurso de que a mulher seria o “sexo frágil”, aquela que, de tão frágil, precisaria da ajuda de outro, “o sexo forte”, para se constituir como mulher. A ideia de sexo frágil coloca em voga outra ideia: a de que existe um sexo forte sobre o qual o sexo frágil se constitui. Assim, nesse enunciado, já é possível retomar já ditos que caracterizam a mulher: aquela que depende do outro para se constituir, aquele ser frágil que só se constitui pela força do outro, aquela que, por ser frágil, deve ser protegida e resguardada pelo sexo forte (pai, irmão, marido). No viés do simbólico, em que a ideia dos papéis sociais é construída, as características dos homens são colocadas como superiores às das mulheres sendo os primeiros construídos como fortes, dominadores, onipotentes, racionais, inteligentes em detrimento das mulheres consideradas em oposição ao homem como frágeis, dependentes, dominadas, sem voz e poder. Mas a referida música pretendeu ser uma resposta à ideia de sexo frágil que era ainda muito difundida na época (anos 80).

A década de 80 foi marcada no Brasil pela abertura democrática. Nesse período, o regime militar chegava ao fim e, com ele, uma ebulição de ideais democráticos se consubstanciava. Reivindicavam-se direitos de liberdade de expressão e de lutas e organização de movimentos sociais, coisas que até antes haviam sido negadas no regime autoritário do golpe. Um desses elementos é, justamente, a luta do movimento feminista brasileiro da inclusão de espaço da mulher nas instituições públicas. Assim, nesse período,

foram criados, por exemplo, as primeiras Delegacias de Defesa da Mulher e Conselhos Nacionais dos Direitos das Mulheres. As ideias feministas passaram a ser difundidas mais largamente e discursos críticos à noção de sexo frágil eram encontrados nas músicas. Isso é o que ocorre na música colocada a seguir em que há uma crítica à ideia da mulher como sexo frágil. No entanto, no decorrer da letra da música é possível observar uma contraidentificação do sujeito discursivo com a formação discursiva de submissão da mulher em relação ao homem, sem rompimento total com esta FD. Vejamos:

Quadro 5: Mulher (sexo frágil)

| MÚSICA 1- MULHER (SEXO FRÁGIL) - ERASMO CARLOS |
|--|
| <p>Dizem que a mulher é o sexo frágil Mas que mentira absurda! Eu que faço parte da rotina de uma delas Sei que a força está com elas</p> <p>Vejam como é forte a que eu conheço Sua sapiência não tem preço Satisfaz meu ego, se fingindo submissa Mas no fundo me enfeitiça</p> <p>Quando eu chego em casa à noitinha Quero uma mulher só minha Mas pra quem deu luz não tem mais jeito Porque um filho quer seu peito</p> <p>O outro já reclama a sua mão E o outro quer o amor que ela tiver Quatro homens dependentes e carentes Da força da mulher</p> <p>Mulher! Mulher! Do barro de que você foi gerada Me veio inspiração Pra decantar você nessa canção</p> <p>Mulher! Mulher! Na escola em que você foi ensinada Jamais tirei um 10 Sou forte, mas não chego aos seus pés</p> |

No texto, diversas marcas mostram um movimento do sujeito de crítica à ideologia dominante que considerava a mulher como o sexo frágil. Dentre as marcas linguísticas que apontam para essa crítica, têm-se os enunciados: dizem que a mulher é sexo frágil, mas que

mentira absurda, eu que faço parte da rotina de uma delas, sei que a força está com elas. “*Vejam como é forte a que eu conheço sua sapiência não tem preço*”. Nesse recorte, o sujeito compositor questiona e critica elementos da FD que coloca a mulher como frágil e indefesa. Aí a mulher é colocada como um ser forte, dotado de sapiência, em contradição com os saberes da FD patriarcal.

Ao questionar a imagem da mulher como sexo frágil, no trecho “dizem que mulher é o sexo frágil”, indica-se que há um embate entre formações discursivas: uma que concebe a mulher como sexo frágil e a outra que questiona essa fragilidade. O sujeito compositor atribui esse enunciado a uma outra voz: alguém diz que a mulher é sexo frágil e, ao mesmo tempo indica que tal enunciado existe, e é colocado para caracterizar a mulher na sociedade.

Assim, se a figura da mulher é colocada como um ser forte, supremo, é possível perceber na primeira estrofe que o sujeito autor parece romper com a ideologia que coloca a mulher como sexo frágil, incapaz de exercer várias funções e a põe em nível superior, sendo este sujeito autor como aquele que valoriza a força da sua companheira. Há, nessa música, um movimento de contraidentificação do sujeito com a FD dominante. O sujeito caminha para a crítica, para o questionamento dos saberes dessa FD, mas não rompe completamente com tais saberes. Embora pareça existir, esse rompimento não acontece efetivamente, pois, no decorrer da letra, a mulher ainda é colocada nos mesmos lugares a ela legitimados pela sociedade patriarcal: o da maternidade, da esposa, do lar. Há ainda a ideia da submissão feminina (ela finge ser submissa para satisfazer o ego masculino), no trecho: *satisfaz meu ego se fingindo submissa*, ou seja, ela precisa fingir-se submissa, não pode apresentar-se aos olhos do homem como independente e dona de si, o que indica que, muitas vezes, para conviver em harmonia com o homem, é necessário que a mulher se apresente como subordinada.

Na segunda estrofe, a mulher é representada por sua sabedoria, adjetivo como sapiência, mostra que essa mulher usa de seu conhecimento para o domínio das suas tarefas cotidianas, entre elas a de cuidar de seu marido. Há a retomada de elementos do interdiscurso sobre a mulher: a mulher nasceu para o casamento e a maternidade. O sujeito não rompe com a ideologia dominante, apenas se contraidentifica com ela, mas permanece colocando a mulher nos seus lugares naturalizados pela ideologia patriarcal.

A mulher casada é, ao mesmo tempo, dependente e dona-de-casa. Cabe a ela usar dos poderes que lhe são conferidos ou relegados (PERROT, 2007, p. 47). Esse poder e sutileza feminina é constatada quando essa mulher finge a submissão para cativar o marido, pois as mulheres que mostravam uma autoridade perante seu companheiro, eram comparadas a outro

homem e por esse motivo tinham que fazer-se submissa, ainda que não fossem, nota-se que ao recorrer ao termo “fingir” a mulher é retirada do espaço em que por muito tempo foi ocupado como submissa. O termo indica que se trata de uma mulher, aparentemente, independente e que faz-se submissa para satisfazer o ego do marido, o que retoma já ditos de que a mulher tem que estar sempre pronta para a satisfação do homem. “A necessidade biológica — desejo sexual e desejo de posteridade — que coloca o macho sob a dependência da fêmea não libertou socialmente a mulher” (BEAUVOIR, 2009, p.14). Isso implica dizer que, embora esta mulher seja esse sexo forte posta pelo sujeito autor, ainda não há uma liberdade com relação ao sexo oposto, pois sua força e conhecimento são voltados para o trabalho doméstico e satisfação sexual deste.

Apesar de toda a evolução social, no que diz respeito ao espaço ocupado pela mulher na sociedade, ainda encontramos discursos que remetem ao lugar da mulher como sendo ainda o ambiente doméstico como afirma Perrot (2007, p. 115):

O trabalho doméstico resiste às evoluções igualitárias. Praticamente, nesse trabalho, as tarefas não são compartilhadas entre homens e mulheres. Ele é invisível, fluido, elástico. É um trabalho físico, que depende do corpo, pouco qualificado e pouco mecanizado apesar das mudanças contemporâneas. O pano, a pá, a vassoura, o esfregão continua a ser os seus instrumentos mais constantes. É um trabalho que parece continuar o mesmo desde a origem dos tempos, da noite das cavernas à alvorada dos conjuntos.

Dessa forma, observa-se na letra da música, em análise, essa resistência da qual diz Perrot, pois mesmo que se coloque um enunciado que questione a fragilidade feminina, esta não deixa de cumprir aquilo que socialmente lhe é imposto, já que todo vigor do qual dispõe é tão somente para cumprir suas funções no lar e como esposa. Isso é perceptível na estrofe seguinte quando o autor diz “*Quando eu chego em casa à noitinha. Quero uma mulher só minha. Mas pra quem deu luz não tem mais jeito. Porque um filho quer seu peito*”, ou seja, além de cumprir toda sua tarefa cotidiana, o desejo do homem é que a mulher em questão esteja disponível “só” para ele. Dessa forma, tem-se a dependência feminina quanto ao casamento e maternidade como assevera Perrot (2007, p. 47):

dependente sexualmente, está reduzida ao “dever conjugal” prescrito pelos confessores. E ao dever de maternidade, que completa sua feminilidade. Temida, vergonhosa, a esterilidade é sempre atribuída à mulher, esse vaso que recebe um sêmen que se supõe sempre fecundo.

Assim, é a mulher a responsável por sua gestação não acontecer, pois se acredita não existir problemas no homem, enquanto reprodutor.

Há no refrão uma retomada ao discurso bíblico sobre a origem do homem do barro, ao dizer “*do barro em que você foi gerada, me veio a inspiração pra decantar você nessa canção*”. Segundo o discurso bíblico, a mulher foi gerada da costela do homem, e este, por sua vez, foi criado a partir do pó, ou do barro. Nessa sequência discursiva destacada na música, a mulher é colocada como tendo vindo do barro, e não da costela do homem, indicando um movimento do sujeito compositor em relação à constituição primordial da mulher.

O movimento de crítica e de questionamento, continua no trecho: “*na escola em que você foi ensinada, jamais tirei um dez, sou forte, mas não chego aos seus pés*”, no qual o sujeito autor se apresenta como forte, mas coloca a figura feminina como tendo uma força ainda maior que a dele. No movimento de crítica, aí se constituem várias vozes: a voz que diz que a mulher é frágil sendo contraposta pela voz que diz que ela é forte

Nesse trecho, a mulher é vista por sua capacidade intelectual, mostra-se na sequência discursiva “*Na escola em que você foi ensinada. Jamais tirei um dez. Sou forte, mas não chego aos seus pés*”, que a força da mulher está em seu intelectual e em seus dons de cativar e “fascinar” como mostrada, anteriormente. Tal passagem enseja uma crítica à ideologia dominante que coloca a mulher como intelectualmente inferior ao homem, mostrando um movimento do sujeito discursivo entre o rompimento e a permanência, constituído pela contraidentificação. As condições de produção, nas quais a música em questão foi produzida. Trata-se de uma produção da década de 1980 em homenagem ao dia da mulher. Nesse período, surgia no país uma abertura maior no que diz respeito à participação da mulher em movimentos populares e em discussões, principalmente, sobre a sexualidade e a contradição sobre seu papel na família. Ainda existia uma resistência social com relação à participação da mulher no mercado de trabalho. Nesse contexto, Perrot (2007, p.123) assevera que:

A maioria dos empregos que elas ocupam são marcados pela persistência de um caráter doméstico e feminino: importância do corpo e das aparências; função das qualidades ditas femininas, dentre as quais as mais importantes são o devotamento, a prestimosidade, o sorriso etc. pelo menos era o que ocorria até os anos 1980 -1990.

Desse modo, embora a mulher ocupasse um lugar no mercado de trabalho, essas funções ainda faziam referência aos afazeres domésticos ou ainda ao modo como esta deveria se apresentar, sempre com boas aparências e um sorriso, como era cobrado, também, das esposas a espera de seus maridos em casa.

A segunda música que faz parte da categoria mulher exaltada, está colocada abaixo:

Quadro 6: Ela é bamba

MUSICA 2: ELA É BAMBA –ANA CAROLINA

"Então vamo lá!:
Ana, Rita, Joana,
Iracema, Carolina"

Ela é bamba!
Ela é bamba!...(2x)

Ela é bamba!
Essa preta do pontal
Cinco filhos pequenos pra criar
Passa o dia no trampo pau a pau
E ainda arranja um tempinho pra sambar

Quando cai na avenida
Ela é demais
Todo mundo de olho
Ela nem aí
Fantasia bonita
Ela mesmo faz
Manda todas
Não erra a mira...

Mãe, passista, atleta
Manicure, diplomata
Dona da boutique
Enfermeira, acrobata...

(Bailábailá)
Bamba!
Ela é bamba!
Ela é bamba!
Ela é bambá!
(Bailábailá)

Bamba!
(Bailábailá)...hei hei heei!

Ela é bamba
Essa índia da central
Vai no ombro
Um cestinho com neném
Oito quilos de roupa no varal
Ainda vende cocada nesse trem

Toda sexta
Ela fica mais feliz
Vai dançar numa boate do Jaú
Faz um jeito
E já pensa que é atriz
Cada dia inventa um nome

Dora, Isaura, Emília
Terezinha e Marina
Ana, Rita, Joana
Iracema e Carolina...

Ela é bamba!
Ela é bamba!...(2x)

Dora, Isaura, Emília
Terezinha e Marina
Ana, Rita, Joana
Iracema e Carolina
Laura, Lúgia, Luma
Lucineide, Luciana
Quer seu nome escrito
Numa letra bem bacana...

Ela é bala
 A mestiça é todo gás
 Cada braço é uma viga do país
 Abre o olho com ela meu rapaz
 Ela é quase tudo que se diz...

Quando compra uma briga
 Ela é demais
 Vai no groove
 E não deixa desandar
 Ela é pop, ela é rap
 Ela é blues e jazz
 E no samba é primeira linha...

"Vamo lá!:
 Laura, Ligia, Luma
 Lucineide, Luciana
 Quer seu nome escrito
 Numa letra bem bacana...

Ela é bamba!
 Ela é bamba!
 Ela é bambá!
 Ela é bamba!
 Ela é bamba!
 Ela é bambá!...(2x)

A letra da música “Ela é bamba” traz um panorama sobre os perfis de mulheres brasileiras. Para isso, utiliza-se a figura da preta, da índia e da mestiça, pois essas mulheres foram muito importantes para a constituição do que veio a ser o Brasil. A mulher negra foi importada de países africanos para ser escravizada e explorada sexualmente aqui; a índia, que já habitava essas terras, teve sua mão de obra explorada, e a mestiça, fruto da exploração sexual dos senhores a negras e a índias, vivia em condição de sobrevivência e ao crescer também era explorada (BASEGGIO, 2015).

Desde o título da música “Ela é bamba” já se pode observar o posicionamento ideológico do enunciador que considera a mulher como forte e valente, que não teme os obstáculos, pelo contrário segue com firmeza na sua vida diária. A expressão é bamba, segundo o dicionário online é popularmente usada para se referir a uma pessoa perita em algo, alguém que se destaca naquilo que faz. Bamba é um alguém corajoso, valente e decidido. Apesar de no título o substantivo “mulher” aparecer no singular, não se trata apenas de uma mulher em específico, mas do ser mulher em geral, ser brasileira, ser

forte e guerreira. O trecho inicial da música faz alusão a nomes de diversas mulheres, indicando que não se trata de uma mulher especial, mas da mulher de um modo geral: “Ana, Rita, Joana, Iracema, Carolina”

A sequência discursiva “*Ela é bamba! Essa preta do pontal. Cinco filhos pequenos pra criar/Passa o dia no trampo pau a pau/E ainda arranja um tempinho pra sambar*” mostra qual a imagem que o sujeito enunciativo faz da mulher negra. Como vimos anteriormente, Pêcheux (1969) assevera que o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a *si* e ao *outro*, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. Assim, a imagem que o enunciativo faz da preta é que ela cria os filhos, que não são poucos, sozinha, que possui um trabalho que exige muito dela e que não é bem remunerado. Esta sequência discursiva aponta para a dupla jornada exercida pela mulher, que tem que se desdobrar entre as atividades domésticas e o trabalho fora de casa. Sinaliza, também, para elementos do interdiscurso que colocam mulher e homem em posições diferentes e a cobrança em relação ao cuidado com os filhos recai com mais força sobre a mulher nessa sociedade patriarcal. Esse trecho também aponta para o fato de que a mulher negra desempenha tarefas que exigem esforço e cuja remuneração é baixa. Sobre isso, afirmam Pinsky e Pedro (2016 p. 385) “Em vários pontos do país, a seletividade racial, mesmo nas ocupações mais subalternas, fez-se presente.”

Percebe-se ainda, o funcionamento ideológico o qual diz que toda preta sabe sambar é alegre, e, além disso, já ditos do interdiscurso são retomados na expressão “todo mundo de olho”, faz-se referência a dizeres recorrentes sobre o fato de que essa mulher atrai os homens devido a seus atributos físicos, retomando do interdiscurso elementos de já-ditos que consideram a mulher negra como atraente e disponível sexualmente.

No trecho seguinte, “Mãe, passista, atleta; manicure, diplomata; dona da boutique; enfermeira, acrobata” constata-se um movimento do sujeito na FD que mostra que, hoje, as mulheres negras ocupam os mais diversos espaços na sociedade e no mundo do trabalho, e não apenas aqueles relacionados a ela em séculos passados.

Na sequência discursiva “*Ela é bamba. Essa índia da central. Vai no ombro. Um cestinho com neném. Oito quilos de roupa no varal. Ainda vende cocada nesse trem*” há dizeres sobre a figura da índia que remonta ao início da colonização brasileira; está

relacionado ao uso da palavra cestinha, em referência ao bebê no cestinho, indica retomadas do interdiscurso que remontam a atividades artesanais elaboradas pelas índias. Ao mesmo tempo, a menção a negras e índias traz à tona a ideia de que existe uma heterogeneidade na formação do povo brasileiro, fruto da miscigenação e do encontro, nem sempre pacífico de diversos povos.

Por fim, veremos o trecho que mostra a mulher mestiça “Ela é bala. A mestiça é todo gás. Cada braço é uma viga do país. Abre o olho com ela meu rapaz. Ela é quase tudo que se diz.... Quando compra uma briga. Ela é demais/Vai no groove. E não deixa desandar. Ela é pop, ela é rap. Ela é blues e jazz/ E no samba é primeira linha”. Aqui não se diz mais que ela é bamba, mas bala; pode-se compreender que essa palavra representa a modernidade na qual está inserida a mulher mestiça, já que essa expressão corresponde a uma gíria utilizada para retratar alguém ou alguma coisa muito boa. A mulher mestiça é colocada como sustentáculo do país, aquela que trabalha, que levanta a economia; há também uma referência ao homem que tem que ter cuidado para não ser ultrapassado por ela. Por muito tempo, a mulher ficou em uma posição de inferioridade com relação ao homem e tinha que esperar ser escolhida por ele em um relacionamento; não tinha liberdade de escolha nem podia reclamar da relação. Na atualidade, muito diferente desse panorama antigo, as mulheres podem ou não entrar em um relacionamento e não dependem financeiramente do homem. Vemos, assim, que em todas as estrofes retira-se a mulher do lar e a coloca como dona do seu corpo e da sua liberdade, todas elas participando de festas, danças, sendo admiradas.

A música a seguir, é um rock cantado pela baiana Pitty a qual apresenta uma desconstrução da figura da Amélia.

Quadro 7: Descontruindo Amélia

| MÚSICA 3: DESCONSTRUINDO AMÉLIA –PITTY |
|---|
| <p>Já é tarde, tudo está certo Cada coisa posta em seu lugar Filho dorme, ela arruma o uniforme Tudo pronto pra quando despertar</p> <p>O ensejo a fez tão prendada Ela foi educada pra cuidar e servir De costume, esquecia-se dela Sempre a última a sair</p> <p>Disfarça e segue em frente</p> |

Todo dia até cansar (Uhu!)
 E eis que de repente ela resolve então mudar
 Vira a mesa, assume o jogo
 Faz questão de se cuidar (Uhu!)
 Nem serva, nem objeto
 Já não quer ser o outro
 Hoje ela é um também

A despeito de tanto mestrado
 Ganha menos que o namorado
 E não entende porque
 Tem talento de equilibrista
 Ela é muita, se você quer saber

Hoje aos 30 é melhor que aos 18
 Nem Balzac poderia prever
 Depois do lar, do trabalho e dos filhos
 Ainda vai pra night ferver

Disfarça e segue em frente
 Todo dia até cansar (Uhu!)
 E eis que de repente ela resolve então mudar
 Vira a mesa, assume o jogo
 Faz questão de se cuidar (Uhu!)
 Nem serva, nem objeto
 Já não quer ser o outro
 Hoje ela é um também

Na música da cantora Pitty, há interdiscursos que remetem à música ‘Ai que saudade da Amélia’, a qual traz a mulher enquanto submissa e que não está preocupada com tal posição, uma vez que está ao lado do homem amado. Nessa versão, ‘desconstruindo a Amélia; é possível perceber na sequência discursiva “Cada coisa posta em seu lugar/ Filho dorme, ela arruma o uniforme/ Tudo pronto pra quando despertar” que a mulher se limita apenas na esfera doméstica, no cuidado com a casa e seu filho. Nesse sentido, tem-se a FD que coloca o lugar da mulher como sendo dona de casa, mãe de família e que este é o seu lugar natural. Segundo Pinsky e Pedro (2013, p.334): o ideário de que a educação de meninas e moças deveria ser mais restrita que a de meninos e rapazes em decorrência de sua saúde frágil, sua inteligência limitada e voltada para sua ‘missão’ de mãe; o impedimento à continuidade dos estudos secundário e superior para jovens brasileiras.

Nesse sentido, tem-se a educação da mulher voltada para o lar e os filhos, naturalizando-o como um espaço que a pertence. Isso é confirmado nas sequências discursivas “O ensejo a fez tão prendada/ Ela foi educada pra cuidar e servir/ De

costume, esquecia-se dela/ Sempre a última a sair” que retoma já ditos de que a mulher não pode trabalhar fora de casa, pois dela depende a educação dos filhos e os cuidados com o marido, e esta tem que servi-lo sempre.

A terceira estrofe traz o rompimento da Amélia com a FD machista que a coloca como submissa predominante na música ‘Ai que saudade da Amélia’. Nas sequências discursivas ‘E eis que de repente ela resolve então mudar/ Vira a mesa, assume o jogo/ Faz questão de se cuidar’, mostra que a Amélia cantada por Pitty não mais se submete a servidão; ela muda, se cuida e “assume o jogo”, ou seja, a mulher é retirada do lar e colocada como dona do seu corpo e da sua liberdade. Segundo Sant’Anna (2014):

Desde o começo dos anos 1960, vários contos publicados em revistas femininas atentaram para a necessidade de a mulher “conquistar um tempo para si”, aproveitar cada instante para” escutar seu corpo” e “perceber sua intimidade”. Afinal, não era fácil, especialmente para a mulher, ser conhecido como alguém que podia pensar, e pensar coisas boas e inteligentes, por sua própria cabeça (SANTANA, 2014, p.133).

Desse modo, a mulher passa a cuidar-se, não mais porque a sociedade a cobra, mas porque assim ela passa a confiar mais em si, tem sua autoestima elevada passando a conhecer-se com mais segurança e propriedade.

No trecho “Nem serva, nem objeto/ Já não quer ser o outro/ Hoje ela é um também”, faz uma retomada de interdiscursos que colocam a mulher como o Outro sexo, aquele dependente do homem que é posto como o sexo uno, o primeiro. Segundo Beauvoir (1970, p. 11), “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”. Na canção, a Amélia rompe com a construção da mulher enquanto objeto, mostrando uma contraidentificação a essa FD que a coloca à margem, inferior ao sexo masculino.

Na estrofe “A despeito de tanto mestrado/ Ganha menos que o namorado/ E não entende porque/ Tem talento de equilibrista / Ela é muita, se você quer saber”, percebe-se a revolta do sujeito autor com relação à desvalorização da mulher no mercado de trabalho. O uso do substantivo *despeito* marca a sensação de mágoa, rancor ou angústia movida por uma falta de consideração no que tange ao grau de escolaridade e a posição que a mulher ocupa na esfera trabalhista, embora tenha mestrado, ela ainda recebe menos que o namorado pelo fato de ser mulher. A sequência discursiva “tem talento de

equilibrista” mostra que a mulher não exerce apenas uma função, além da extensão diária de trabalho, com relação aos cuidados e afazeres domésticos, pois além de trabalhar fora, a mulher cantada ainda tem que dar conta do trabalho que à espera em casa. Sobre isso Pedro e Pinsky (2013, p.146) afirmam que:

Apesar do aumento da contribuição feminina para o orçamento da família e da constatação da chefia de domicílio encabeçada por mulheres, nos núcleos familiares, os cuidados dos filhos e encargos domésticos continuam majoritariamente sob responsabilidade das mulheres, sobrecarregando seu cotidiano envolto numa “dupla jornada”

Para tanto, apesar da dupla jornada, a mulher ainda é vista em algumas FD’s como aquela incapaz de exercer funções por ser frágil, sensível ou ainda por não ser caracterizada como uma função para mulheres. Porém essa “nova” Amélia não se limita ao trabalho e ao lar; ela sai para se divertir e aproveitar a noite, isso é comprovado na sequência discursiva “Depois do lar, do trabalho e dos filhos/ Ainda vai pra night ferver”. Essa Amélia que não se encontra mais totalmente identificada com a FD machista, mas com a FD que permite a mulher fazer o que quiser, pois para Pêcheux, ao se contraidentificar ou desidentificar com uma dada FD, o sujeito automaticamente filia-se a outra FD.

4.1.2 Mulher ainda Amélia

Quadro 8: Juventude transviada

| MÚSICA 1: JUVENTUDE TRANSVIADA – LUIS MELODIA |
|--|
| <p>Lava roupa todo dia, que agonia Na quebrada da soleira, que chovia Até sonhar de madrugada, uma moça sem mancada Uma mulher não deve vacilar</p> <p>Eu entendo a juventude transviada E o auxílio luxuoso de um pandeiro Até sonhar de madrugada, uma moça sem mancada Uma mulher não deve vacilar</p> <p>Cada cara representa uma mentira Nascimento, vida e morte, quem diria Até sonhar de madrugada, uma moça sem mancada</p> |

Uma mulher não deve vacilar

Hoje pode transformar, e o que diria a juventude
Um dia você vai chorar, vejo clara as fantasias

A música acima, cantada no final da década de 70 por Luis Melodia, foi um grande sucesso na MPB da época. Ao contrário da música anterior, cantada por Erasmo Carlos, nessa letra, a mulher é discursivizada ainda segundo a FD patriarcal: ela lava roupa todo dia, apesar de esse serviço não parecer ser do agrado dessa mulher (que agonial!). Não há esboçado, aí, um movimento do sujeito em relação ao rompimento com essa FD. A mulher é descrita como aquela que, com agonia, lava roupa todo dia. Apesar da vida dura de trabalho lavando roupa, o sujeito do canto a coloca como uma mulher sonhadora (até sonhar de madrugada), mas também como uma mulher que, coagida pelas convenções sociais, sabe que não deve vacilar. O significado de vacilar, segundo o Dicionário virtual Priberam, é oscilar por falta de firmeza, balançar. No entanto, no contexto histórico do final da década de 70, a mulher que não exercia suas tarefas, era uma mulher que vacilava. Segundo Perrot (2007, p.14):

O trabalho doméstico é fundamental na vida da sociedade, ao proporcionar seu funcionamento e reprodução, e na vida das mulheres. E um peso nos seus ombros, pois é responsabilidade delas. E um peso também na sua identidade: a dona-de-casa perfeita é o modelo sonhado da boa educação, e torna-se um objeto para os homens e uma obsessão para as mulheres. O caráter doméstico marca todo o trabalho feminino: a mulher é uma dona-de-casa.

As tarefas consideradas femininas ligavam-se, como já foi visto anteriormente, ao cuidado com o lar, com o marido e filhos. A expressão “vacilar” também poderia estar ligada ao comportamento da mulher que deveria ainda se conformar com sua vida, sendo impedida de sonhar. A década de 70 trouxe diversos avanços, no que diz respeito à liberdade sexual, ao namoro mais livre (coisa que já tinha sido iniciada na década de 60) e à possibilidade de trabalhar, sem consentimento do marido. No entanto, nem tudo eram flores e a liberdade prometida pelo movimento de maio de 1968; embora autorizasse a mulher a trabalhar sem prévio consentimento do marido, o Código Civil o mantinha na chefia da família, com todos os direitos assegurados. Ora, onde havia quem mandasse, havia quem obedecesse. As coisas não mudaram. Apesar do surgimento do

Conselho Nacional das Mulheres do Brasil, chefiado por Romy Medeiros da Fonseca, que se destacou na luta para promover a posição socioprofissional da brasileira, o diagnóstico era de alterações lentas. (PRIORE, 2014, online).

Desse modo, embora tenha conquistado o direito de trabalhar fora de casa, a mulher não deixava de ser submissa ao marido, ela ainda o devia obediência. Na sequência discursiva “*Eu entendo a juventude transviada*”, o sujeito do canto faz referência àqueles que não seguem os padrões preestabelecidos, socialmente, como o comportamento ideal. Ele diz entender os jovens que resistem à submissão, à vida sofrida, mas que sonham e também sabem que a mulher não deve vacilar.

“*Cada cara representa uma mentira/ Nascimento, vida e morte, quem diria*”. Nessa sequência discursiva há uma referência às diferenças sociais e as características físicas, ou ainda, faz alusão ao modo de vida levada pela juventude, modo este que não condiz com a realidade da época. Mesmo tendo todos o mesmo destino (nascimento, vida e morte), ainda há aqueles que vivem a fantasia para fugir do sofrimento. Isso é percebido, também, na estrofe seguinte, quando o sujeito do canto diz: “Hoje pode transformar, e o que diria a juventude/ Um dia você vai chorar, vejo clara as fantasias”, em que ele faz um alerta para o arrependimento futuro sobre tais transformações.

Assim, observa-se que, mesmo na década de 70 em que há uma liberdade maior com relação à posição social da mulher, ela ainda continua sendo representada como Amélia, mostrando que há uma limitação na liberdade adquirida pela mulher.

4.2 A piriguete que é a boa

Nessa seção serão analisadas as letras de músicas de Pagode baiano. Primeiro, serão apresentadas as análises das músicas que apresentam a mulher como exaltada / idealizada sendo elas: A Loirinha do grupo É o Tchan, Mulher Brasileira do grupo Psirico e, por fim, a música Maravilhosa é Ela do cantor Leo Santana. No segundo momento, a análise da música que traz a depreciação da mulher com a letra da música Me dá a patinha do grupo Black Style. Vejamos:

4.2.1 Mulher exaltada / idealizada

Quadro 9: A Loirinha

| MÚSICA 1: A LOIRINHA – É O TCHAN |
|--|
| <p>Sei que a loirinha geladinha é gostosa de tomar Também sei que a loirinha 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</p> <p>Essa loirinha é um tesão Me deixa na fissura Quando eu tomo uma loirinha geladinha Ninguém me segura</p> <p>Venha pra cá, venha quebrando Tá todo mundo te olhando Venha pra cá, venha mexendo Tá todo mundo te querendo</p> <p>No tcha tcha tcha No tchu tchu tchu No Gera Samba de Norte a Sul No tcha tcha tcha No tchi tchi tchi Se requebrando, venha pra mim</p> |

A música da banda “É o tchan” traz consigo um jogo de sentido com a palavra “loirinha”, esse recurso é o que Orlandi vai chamar de polissemia, ou seja, a palavra loirinha faz referência tanto à mulher loira quanto à bebida, possivelmente a cerveja gelada. Assim, por polissemia entende-se, segundo Orlandi (2015, p.38) como a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico. Desse modo, ao fazer tal relação o sujeito autor da música compara a mulher à cerveja no sentido de ambas estarem à sua disposição e no prazer que ambas podem causar ao homem, uma ao refrescá-lo, a outra na sua satisfação sexual. “*Sei que a loirinha geladinha é gostosa de tomar / Também sei que a loirinha bem quentinha é boa de namorar*”. No primeiro caso, a expressão loirinha relaciona-se com o adjetivo geladinha, se referindo à cerveja, e está associada ao verbo tomar (indicando a ingestão da bebida alcoólica). No segundo caso, a loirinha está relacionada ao adjetivo quentinha (fazendo referência à sexualidade da mulher) e associado ao verbo namorar.

Na sequência discursiva “Gostosa, cheirosa, demais, não importa se ela é quente ou se é gelada sei que a loura me atrai”, existe uma objetificação do corpo da mulher. Ao ser comparada com a cerveja, a mulher se confunde com a mercadoria (gostosa,

cheirosa demais), com o objeto a ser consumido pelo homem, com o corpo mimetizando as características atribuídas à bebida alcoólica gelada (ela também é gostosa, assim como a cerveja). Essa característica metonímica indica um funcionamento da ideologia que coloca o corpo feminino como um objeto pronto para ser consumido pelo homem, indicando discursos sobre a necessidade de agradar o sexo masculino, um objeto de posse masculina. O sujeito compositor se inscreve em uma formação discursiva que considera que a mulher loira só pode ser atraente se tiver um “corpão”. Isso é percebido quando o sujeito autor se refere à mulher loira como um “tesão”, fazendo alusão ao desejo sexual que ela desperta nele. Essa “valorização” da mulher, apenas pela sua sexualidade, é algo construído historicamente. Sobre isso Perrot (2007, p.63) ressalta que:

Freud faz da ‘inveja do pênis’ o núcleo obsedante da sexualidade feminina. A mulher é um ser em concavidade, esburacado para a possessão, para a passividade. Por sua anatomia. Mas também por sua biologia. Seus humores – a água, o sangue (o sangue impuro), o leite – não tem o mesmo poder criador que o esperma, elas são apenas nutrízes. Na geração, a mulher não é mais que um receptáculo, um vaso do qual se pode apenas esperar que seja calmo e quente. Só se descobrirá o mecanismo da ovulação no século XVIII e é somente em meados do século XIX que se reconhecerá sua importância. Inferior, a mulher o é, de início, por causa de seu sexo, de sua genitália.

No refrão da música há um destaque maior para o corpo feminino. A sequência discursiva “*Venha pra cá, venha quebrando. Tá todo mundo te olhando. Venha pra cá, venha mexendo. Tá todo mundo te querendo*”, mostra que o rebolado da mulher é um atrativo para os olhares e desejos em geral, reafirmando o que foi dito, anteriormente, sobre a importância da mulher apenas como objeto de prazer. Nesse sentido, têm-se as condições de produção desta música, a qual foi produzida no ano de 1996, momento em que se estava no auge músicas que exploravam a sensualidade feminina. Nesse período, eram marcantes as danças em que o destaque era o corpo em movimentos erotizados, como também mais expostos com o uso de roupas curtas e que deixavam aparecer a barriga. A sequência discursiva “*tá todo mundo te querendo*” remete à mulher que induz ao pecado, que remonta ao discurso bíblico em que Eva coage Adão a comer a maçã.

No decorrer da história, a exposição do corpo feminino foi tornando-se algo comum, em séculos anteriores ao século XX, a mulher que mostrasse o seu corpo era

vista, socialmente, como vulgar, “mulher fácil”, como já se afirmou anteriormente. Ao longo do tempo, porém, com a liberdade sexual, o corpo feminino passou a ser mostrado e exibido com naturalidade. No entanto, o corpo belo é construído como o corpo magro, com pernas compridas, formas avantajadas e longilíneas. Há, portanto, do mesmo modo, uma construção feminina feita a partir do corpo que é coagido a se adaptar aos padrões de beleza. Como afirma Perrot (2007, p. 50):

Até o século XIX, perscruta-se a parte superior, o rosto, depois o busto; há pouco interesse pelas pernas. Depois o olhar desloca-se para a parte inferior, os vestidos se ajustam mais à cintura, as bainhas descobrem os tornozelos. No século XX, as pernas entram em cena, haja vista à valorização das pernas longilíneas nas peças publicitárias. Progressivamente, a busca da esbeltez, a obsessão quase anoréxica pela magreza sucede à atração pelas generosas formas arredondadas da mulher “bela mulher” de 1900.

Assim, desde o século XX aos dias atuais, tornou-se mais comum mulheres com o corpo mais “avantajado”, de quadris largos e bumbum grande serem consideradas as ideais, chamadas de “gostasas” pelo sexo oposto, mas isso não implica dizer que as mulheres vistas como gordas são aceitáveis socialmente como sensuais, ainda há discursos que as menosprezam, mesmo havendo espaço de afirmação da beleza dessas mulheres no contexto da moda por exemplo. A ditadura da beleza, ainda, as colocam como sinônimos de imperfeição e que as donas desse padrão devem mudar e adaptar-se ao que lhe é imposto como “modelo de corpo” ideal. Apesar do uso dos adjetivos como bonita, cheirosa, gostosa, essas características estão colocadas a serviço de determinada constituição do corpo e do sujeito mulher.

A próxima letra apresentada é a música “*Mulher Brasileira*” do grupo Psirico.

Quadro 10: Mulher brasileira

| MÚSICA 2: MULHER BRASILEIRA – PSIRICO |
|---|
| <p>Pele bronzeada, mulher brasileira, a coisa mais linda Chamada de avião, corpo de violão, a maior obra prima Em todos os cantos do universo, se vê várias delas brilhar É um pecado que um homem sempre quer desfrutar É uma obra divina que nasceu para o nosso bem E quem ama levante o dedo e grite: Amém Maravilhosa os meus elogios não são a toa Você é a água que mata minha sede</p> |

Mulher brasileira é toda boa

Toda boa, toda boa, ela é toda boa
(Ai, ai ela é toda boa)

É toda boa, toda boa, ela é toda boa
(Ai, ai ela é toda boa)

Toda boa, toda boa, toda boa
(Ai, ai ela é toda boa)

Toda boa, toda bo
a, ela é toda boa
(Ai, ai ela é toda boa)

Autoestima gordinha
(Tá toda fofinha)

Autoestima magrinha
(Tá toda fortinha)

Autoestima coroa
(Tá toda durinha)

Autoestima negona
(Tá toda gatinha)

Mulher brasileira é toda boa

Na letra da música intitulada “Mulher brasileira”, o sujeito-autor faz uma referência à mulher brasileira, a qual é mostrada com irreverência e perfeição. Na primeira estrofe, tem-se uma descrição dessa mulher considerada “toda boa”, aquela que possui a pele bronzeada fazendo alusão à mistura racial existente em nosso país e ainda às mulheres “praianas” ou que estão sempre expostas ao sol. Nesse cenário, aparece uma mulher bonita e atraente considerada “avião” por ter seu corpo “avantajado” com curvas, cintura fina e quadris largos, o chamado “corpo de violão”, considerada uma obra prima. Toda essa descrição da mulher considerada ideal traz consigo marcas discursivas que remetem à forma-sujeito da AD. Segundo Pêcheux (2009 p.198):

a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se realiza pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina. [...] o sujeito que “toma posição”, com tal conhecimento de causa, total responsabilidade, total liberdade etc.- e o outro termo representa “o chamado sujeito universal, sujeito a ciência ou do que se pretende como tal”.

Deste modo, ao descrever essa mulher como a “mulher brasileira”, o sujeito-autor se filia a uma FD que considera essa como a mulher “ideal” para representar a

mulher brasileira. Ainda nessa primeira parte da música, é possível perceber o silenciamento com relação a outros atributos da mulher brasileira, como, por exemplo, sua capacidade intelectual ou ainda sua capacidade de exercer funções cotidianas, sejam elas domésticas ou do mercado de trabalho. Ao apresentar a mulher brasileira, apenas, por suas características físicas, o sujeito-autor silencia que as mulheres do Brasil não têm nada de atrativo além do seu corpo. Na sequência discursiva “*fruto do pecado que o homem sempre quer desfrutar*”, há mais um discurso transversal com discursos bíblicos de que é a mulher quem leva o homem a pecar e, por isso, é considerada o próprio pecado. O verbo desfrutar traz ressignificações que coloca mulher como um alimento que pode ser desfrutado, trazendo à questão do paladar, remetendo às formações discursivas da mulher como objeto de consumo. Como ressalta Bourdieu (2002, p.82):

A dominação masculina que constitui a mulher como objeto simbólico, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi) tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. E consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva do seu ser.

Sendo assim, embora a letra em questão trate de uma homenagem às mulheres brasileiras, ressaltando-as em sua forma física. Há nesse texto marcas ideológicas que ainda trazem a mulher como objeto de sedução e prazer atraindo os sujeitos ouvintes da música e que por sua vez compartilham da mesma FI do sujeito autor. Nesse sentido, tem-se o que Pêcheux chama de esquecimento nº I, o qual está no âmbito do inconsciente, ou seja, o sujeito não se dá conta que é interpelado por uma ideologia e por conseguinte que se identifica com determinadas formações ideológicas. Assim Pêcheux (2010, p.179) diz que:

O esquecimento nº I, cuja zona é inacessível ao sujeito, precisamente por esta razão, aparece como constitutivo da subjetividade na língua (tendo ao mesmo tempo como objeto o próprio processo discursivo e o interdiscurso, ao qual ele se articula por relações de contradições, de

submissão ou de usurpação) é de natureza inconsciente, no sentido em que a ideologia é constitutivamente *inconsciente* dela mesmo (e não somente distraída, escapando incessantemente a si mesma...).

No enunciado “*água que mata minha sede*” podemos apreender alguns efeitos de sentidos, como: a mulher como objeto sexual. Nesse caso, temos a objetificação da mulher colocada como um objeto de prazer e satisfação do homem, o substantivo sede remete ao desejo sexual, que esta mulher satisfaz.

O refrão da música vem carregado de marcas discursivas sobre o que é ser mulher no Brasil. Remetendo-se aos enunciados anteriores pergunta-se, o que é ser “toda boa”? Então

tem-se a FD que diz que para ser “toda boa”, a mulher brasileira tem que ter um corpo bonito, ser bronzada e atraente aos olhos masculinos.

Na última parte da música, há uma valorização da mulher independente de seu perfil físico. O sujeito-autor apresenta a autoestima de cada mulher, levando em consideração suas características físicas, mostrando que a mulher deve sentir-se bem do jeito que ela é, silenciando assim discursos que fazem referência à “ditadura da beleza”, ditadura esta que elege a mulher perfeita sendo aquela magra, esbelta e fora desse padrão, a mulher é considerada como feia. Percebe-se que ao se referir a auto estima “negona” (termo usado para caracterizar a mulher negra) o autor a coloca como “toda gatinha”. Isso porque é comum em nossa sociedade ressignificações sobre os negros como feios, sendo o sentido recuperado no interdiscurso.

Sobre as condições de produção da música analisada, tem-se uma letra produzida em 2007, ou seja, século XXI, em que existe uma expressividade mais liberada da mulher, em diversos contextos sociais. Há também uma liberdade no que diz respeito à participação feminina na vida social. Com uma maior participação houve, também, o aumento de músicas com o foco na mulher, tornando-as como uma grande parte do público.

A próxima análise, ainda da categoria que apresenta a mulher exaltada / idealizada, será a música Maravilhosa é ela.

Quadro 11: Maravilhosa é ela

| |
|--|
| MÚSICA 4: MARAVILHOSA É ELA – LEO SANTANA |
| Maravilhosa é ela |

Cheirosa aqui é ela
 Estilosa aqui é ela
 É ela, é ela
 Inteligente é ela
 Sarada aqui é ela
 Quem mete dança é ela
 Quem vai no chão é ela

Quem vai no chão é ela
 Quem vai no chão é ela
 Quem vai no chão é ela
 É ela, é ela

Que mulher é essa que me deixa alucinado
 Quando ela passa, para até o som dos carros
 Não existe coisa igual, com essa qualidade
 Sabe que é top e seduz com o seu charme
 Sabe que é cheirosa, ela é demais
 Deixa o gigante louco e quando passa eu vou atrás

Na música do cantor Leo Santana, intitulada por “Maravilhosa é Ela”, o sujeito do canto refere-se à mulher como a perfeita, a maravilhosa, que faz tudo com requinte e beleza. Nas sequências discursivas “*cheirosa aqui é ela / estilosa aqui é ela*”, percebe-se o uso do advérbio para intensificar a perfeição dessa mulher dentre as outras, ou seja, pode haver outras mulheres, entre todas a estilosa e cheirosa; é aquela cantada por ele. Nota-se que o sujeito do canto está filiado a uma FD que coloca a mulher como especial, com uma grande importância perante a sociedade. A repetição do enunciado “*é ela*” reforça a ideia de ser única para a mulher cantada. Segundo Caldas (2004, p. 37): “os enunciados ligam-se entre si na FD, no nível dos enunciados”. Desse modo, enquanto a regularidade das frases é dada pela língua, a das proposições, pela lógica, a regularidade dos enunciados é, também, seu princípio de coexistência e dispersão. Assim, ao identificar-se com a FD que traz a mulher enquanto sujeito independente, o sujeito do canto recorre a enunciados dos discursos dessa FD para mostrar o seu posicionamento social.

No decorrer da música, nota-se a valorização da mulher, não só em seu aspecto físico, mas também por sua capacidade intelectual. Isso é percebido na sequência discursiva “*Inteligente é ela*”, em que a mulher é vista como dotada de inteligência. Nos trechos “*Quem mete dança é ela/ Quem vai no chão é ela*”, mostra o ser feminino como dona da dança, que chega e faz sem pensar nos julgos e crítica, sendo o segundo

trecho “*quem vai no chão é ela*”, repetido para dar o ensejo do movimento da dança, acompanhado do ritmo musical.

Na última estrofe da letra a mulher é exaltada, posta como aquela que mexe com o instinto masculino, cheia de charme e encantos incomparáveis como se percebe na sequência discursiva “*Não existe coisa igual, com essa qualidade*”. Nas sequências discursivas seguintes “*Sabe que é top e seduz com o seu charme / Sabe que é cheirosa, ela é demais*”, o uso do verbo saber, no presente do indicativo, mostra a autonomia da mulher cantada e que essa tem uma autoestima elevada que faz com que ela não dependa da valorização do sexo oposto, pois tem segurança do que é e do que pode fazer.

A música apresentada a seguir é “*Me dá a patinha*” do grupo de pagode Black Staly, a qual pertence à categoria mulher depreciada, como foi explicado anteriormente.

4.2.2 Mulher depreciada

Quadro 12: Me dá patinha

| MÚSICA 1: ME DÁ A PATINHA – BLACK STALY |
|--|
| <p style="text-align: center;">Robsão Já pegou o Galvão, pegou também O Jean engravidou, tá esperando o seu nenem</p> <p style="text-align: center;">Netinho, pegou de quatro Vitinho fez frango assado Fabinho sem camisinha Pegou uma coceirinha</p> <p style="text-align: center;">O nome del'é Marcela Eu vou te dizer quem é ela(2x) Eu disse Ela, ela ela é uma cadela Ela, ela mais ela é prima de Isabela(4x)</p> <p style="text-align: center;">Joga a patinha pra cima One, Two, Three</p> <p style="text-align: center;">Me dá, me dá patinha Me dá, me dá patinha Me dá, me dá patinha Me dá sua cahorrinha(3x)</p> |

Eu disse ela, ela, ela e uma cadela...
Me dá sua cahorrinha.

Na música apresentada, podemos perceber a figura feminina associada a um “objeto” sexual masculino. Nota-se que são citados vários nomes na letra, fazendo alusão ao que, culturalmente, denomina-se como “cachorrão” referenciando a marca da masculinidade hegemônica, da virilidade e da “atitude de homem”, do “pegador” e do “miseravão”. Masculinidade essa que é comprovada através da quantidade de mulheres que se mantem uma relação, ainda que rápida apenas para o deleite do homem. Historicamente, a posição que homens e mulheres ocupam na esfera social, sendo os homens como aqueles que podem, tranquilamente, se relacionar com quantas mulheres quiserem, enquanto para as mulheres isso seria e ainda é visto como amoral. Segundo Bourdieu (2002, p.30): “[...] o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de “posse”. Daí a distância entre as expectativas prováveis dos homens e das mulheres em matéria de sexualidade – e os mal-entendidos que deles resultam, ligados a más interpretações de “sinais”, às vezes deliberadamente ambíguos ou enganadores. À diferença das mulheres que estão socialmente preparadas para viver a sexualidade como uma experiência íntima e fortemente carregada de afetividade, que não inclui necessariamente a penetração, mas que pode incluir um amplo leque de atividades (falar, tocar, acariciar, abraçar etc.), os rapazes tendem a “compartimentar” a sexualidade, concebida como um ato agressivo e sobretudo físico de conquista orientada para a penetração e o orgasmo.

Sendo assim, ao citar nomes de homens que já “pegaram” a mulher cantada, o sujeito do canto relaciona o ato sexual com a prova da virilidade masculina, sendo a mulher posta apenas como meio de comprovação dessa virilidade, ou seja, a mulher é usada como objeto de satisfação para o desejo masculino.

Na letra, nota-se, também, que a mulher é colocada como vulgar, algo de fácil acesso, sem limites e valor. A sexualidade feminina é colocada como objeto que gera competição entre os homens. Essa sexualidade é vista de forma pejorativa. O verbo pegar indica o modo como a mulher é objetificada, através de sua sexualidade. Ao mesmo tempo, recuperam-se discursos de que há mulheres “direitas” e mulheres “vadias”, sendo estas categorizadas a partir da maior ou menor disponibilidade sexual.

A primeira estrofe traz a imagem feminina como um objeto sem dono. O termo “já pegou” gera um efeito de sentido de que a mulher é algo público, “de todos”. Ainda nesse trecho, percebe-se também a questão da gestação como algo comum, sem exigência de responsabilidade e compromisso. A sequência discursiva “*Netinho, pegou de quatro / Vitinho fez frango assado*”, demonstra uma visão em que mulher é tida como uma marionete, pois para satisfazer a vontade masculina, deixa-se manipular de várias formas e posições sexuais, sempre almejando a libido do homem.

Além disso, também, é evidenciada na sequência discursiva “*Fabinho sem camisinha/Pegou uma coceirinha*” uma imagem negativa da mulher pelo sexo oposto, ou seja, é ela a portadora e transmissora de doenças, sexualmente transmissíveis, e o “foco” dessas doenças e não o homem. Ao expor a forma como se dá o ato sexual, a partir das posições e a consequência dessa relação, o sujeito do canto apresenta os mecanismos de dominação entre os sexos feminino e masculino e, por sua vez, sua relação de poder, ficando o primeiro submisso aos desejos do segundo, fazendo retomada a discursos que concebem a mulher como aquela que tem que ser sempre submissa ao homem e que a este deve respeito, no sentido de “fazer tudo que lhe for imposto”. Para Bourdieu (2002, p. 31):

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo —o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizada da dominação.

Essa relação entre o ativo e o passivo é recorrente em toda a letra, pois em momento algum, no decorrer da música, é mostrada a vontade da mulher, apenas o que cada um dos homens citados fez para satisfazer seus desejos.

Há no refrão, uma animalização da mulher, a qual é comparada a uma cadela (cachorra) “*Ela, ela, ela é uma cadela*”. Tal comparação gera um efeito de sentido de que a mulher discursivizada na letra da música, sem parceiro fixo, passa a agir como um animal no cio. A sequência discursiva “*Ela, ela mais, ela é prima de Isabela*”, evidencia que o fato de Marcela ser prima da Isabela, a deixa em um nível ainda mais baixo, fazendo alusão de que essa prima é “mais cachorra” que a própria Marcela. No

último trecho, o sujeito do canto deixa uma frase ambígua “*me dá sua cachorrinha*”, cabendo a esta sequência discursiva, várias interpretações: a de que a mulher da cachorrinha dela para ele¹, e a de a mulher dar algo que à pertence (nesse caso o seu corpo) para ele, sendo ela a própria “cachorrinha”.

Para os cantores desse ritmo, expressões como as que foram usadas na música apresentada assim como “piriguetes”, “piranhas”, entre outras, são formas populares de elogiar as mulheres. Isto é percebido no enunciado de um cantor de uma das bandas de pagode baiano, o qual apesar de desclassificar o sexo feminino, apresenta isso como algo positivo. Assim faz, o grupo de pagode baiano Pagod’art, quando explica o que é uma piriguite dentro da música “*As piriguetes chegaram*”:

[...] Primeira mão eu quero dizer que a gente do pagode não vive sem as piriguetes /Então a gente fez uma música pra elas/A piriguite é o seguinte/A piriguite é aquela mulher que tem o fogo muito alto, sabe?/Que toma o homem da amiga, o namorado da amiga... Às vezes ela toma né?/E quanto mais homens pra ela melhor,/Essas são as piriguetes.

([HTTPS://WWW.LETRAS.MUS.BR/PAGODART/289606](https://www.lettras.mus.br/pagodart/289606))

Na descrição acima, podemos perceber a imagem de uma mulher “a perigo”, sem escrúpulos e sem caráter. O enunciado “*fogo muito alto*” causa um efeito de sentido de que a mulher tem que ter um homem para “apagar esse fogo”, não importando para ela se será o namorado ou marido de uma amiga. Segundo o que diz o sujeito-cantor, a necessidade do ato sexual das “piriguetes” não prevê limites, capaz de atropelar a dignidade do ser humano. A mulher é posta como um animal que é capaz de tudo para satisfazer seu ego, que se deixa levar, simplesmente, pelo prazer, e que para ela nada mais importa.

É possível notar, com a análise da música “*Me dá a patinha*” do grupo Black Staly, assim como a análise do trecho enunciado pelo cantor do grupo Pagod’arte que, embora sejam de grupos diferentes, os cantores se filiam a FD’s que concebem a mulher como submissa, inferior ao sexo masculino em vários aspectos (sexual, profissional, social), sendo que o que é visto e desejado é apenas o corpo da mulher. Logo, outras competências como a inteligência e a capacidade de profissionalização são praticamente silenciadas.

CONSIDERAÇÕES

A proposta inicial deste trabalho foi analisar o modo como a música difunde ideologias sobre o que é ser mulher, identificando as formações discursivas sobre a mulher nas músicas de MPB e Pagode baiano. A partir das análises feitas, pôde-se concluir que, na MPB, embora a maioria das letras escolhidas apresente a mulher discursivizada com exaltação ou idealização, existem algumas que ainda as trazem como “Amélias”, submissas e inferiores ao sexo oposto. Já no Pagode baiano, embora a maioria das letras apresentadas tenha se encaixado na categoria de exaltação, ainda há aquelas que trazem a discursivização da mulher enquanto objeto, ou mesmo com depreciação na comparação com animais, diminuindo, assim, a posição da mulher na

sociedade, sendo essa mulher posta como objeto de consumo e não como sujeito marcado histórico e ideologicamente.

Ao analisarmos as músicas de MPB, foi possível ver que a mulher é discursivizada de formas exaltada/ idealizada. Na maioria das músicas desse gênero, a mulher é apresentada de maneira mais enaltecida, isso foi percebido durante as análises em que se teve mais sequências discursivas que elogiasse a mulher do que a depreciasse, embora algumas letras trouxessem a mulher enquanto dona de casa, voltada à esfera doméstica. Os discursos que a colocam em posição de idealização são mais comuns nos dias atuais, pois por muito tempo, na sociedade, cantar a mulher que obedecia e não reclamava que “sabia” o “seu lugar de origem”, era dar a elas elogios em forma de canções.

No que diz respeito ao pagode baiano, as mulheres também são elogiadas e algumas vezes, idealizadas; porém, em sua maioria, as letras desse gênero musical discursiviza a mulher, enfatizando o seu corpo e sua sexualidade, deixando de lado sua capacidade intelectual, ou, ainda, de desempenhar importantes papéis na sociedade.

A conceituação da sigla MPB vai além de um ponto pacífico. No decorrer da história, a MPB passou por várias modificações. A sigla foi usada tanto para a música engajada do início dos anos 60 como também para a implementação do tropicalismo no estilo musical considerado a representatividade brasileira, além de incluir, mais tarde, os artistas considerados como os roqueiros dos anos 80, para que, enfim, tornasse cada vez mais como um estilo musical definido, resultado do misto de músicas de várias épocas, desde as tradicionais antigas como a sofisticação da Bossa Nova, além do rock e demais estilos que constitui o gênero MPB. Já o pagode baiano teve sua origem do samba, passando, também, por modificações, atrelando a ele a mistura do funk carioca. Nesse sentido, a música traz em seu universo diversos temas nos quais a mulher é recorrente. A destinação da mulher ao lar, e à família foi defendida como verdade universal por muito tempo na história, e isso pregado pela igreja, escola entre outros espaços da sociedade.

Essa posição social da mulher ainda pode ser vista em algumas canções como foi apresentada durante o trabalho. Porém, é comum encontrar também letras que tratam a mulher apenas como mero objeto. É importante fazer um paralelo com a condição social feminina, no contexto social. No final do século XIX, a principal destinação de uma menina era o casamento e, sendo assim, toda a sua educação era direcionada para tal

objetivo. Desse modo, a mulher que se opusesse ao que era severamente criticado pela sociedade, estando a música e a dança contidas nesse grupo do proibido, estaria indo de encontro ao que se considerava o comportamento ideal para o período. Nesse período, o espaço social da mulher era fortemente definido entre a casa, a escola e a igreja, sempre acompanhada, a rua era vista como espaço para o escravo e a “mulher da vida”. Atualmente, com as modificações ocorridas através diversas lutas e conquistas, a mulher passou a ter liberdade para frequentar lugares que, até então, eram julgados como impróprios para elas, dentre esses espaços tem-se o mercado de trabalho e os bailes e festas nos quais as mulheres podem dançar e beber. Essa liberdade adquirida pelo sexo feminino possibilitou também à mulher a escolha por seu companheiro, bem como a autonomia por seu corpo.

Desse modo, analisar a mulher sob um olhar discursivo, implica recorrer à sua história na sociedade e a sua construção na música, pois não há como estudar sobre o sujeito sem levar em consideração os aspectos sociohistóricos.

REFERÊNCIAS

- Barros, Simone Grace de. **Tatuagem e construção de identidade em piriguetes: um estudo em Recife, Pernambuco** / Simone Grace de Barros. – Recife: O Autor, 2015
- BASEGGIO, Julia Knapp; SILVA, Lisa Fernanda Meyer da. **As condições femininas no Brasil colonial**. Revista Maiêutica, Indaial, v. 3, n. 1, p. 19-30, 2015.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2. ed. rev. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ed. Ática S.A, 1985.
- CARVALHO, Mario Vieira de. **A música e a luta ideológica**. Lisboa. Ed. Estampa 1976.
- CORACINI, M. J. **A celebração do outro na constituição da identidade**. In: Revista Organon. V. 17, n. 35. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, 2003, p. 201 - 220
- FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. 2. ed. São Carlos-SP: Editora Claraluz, 2008.
- FOCO Município. **Palavra "piriguite" entra para o dicionário Aurélio; 2011**\\ [Geral](#). Disponível em: <http://www.municípiosemfoco.com.br/noticias/geral/1253/palavra-piriguite-entra-para-o-dicionario-aurelio> ; acessado em 20/11/2017
- GALDEA, João Gabriel. **Maldoso.EU?**. Disponível em: <http://galdea.blogspot.com.br/> Acesso em:13 nov.2017
- HEINE, Palmira. **Tramas e temas em análise de discurso**. Curitiba: CRV, 2012.

INDURSKY, F. **Memória, interdiscurso: limites e contrastes**. Texto apresentado no IV Seminário de Pesquisa em Análise de Discurso, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, em Vitória da Conquista, Bahia, junho de 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do discurso/** Dominique Maingueneau; tradução Freda Indusky; revisão dos originais da tradução Solange Maria Ledda Gallo, Maria da Glória de Deus Vieira de Moraes. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 3ª edição, 1997.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil /** Vasco Mariz. 2ªed, - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MAZIÈRE, Francine. **A análise do discurso: história e práticas/** Francine Mazière; tradução Marcos Marcionilo. –São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

MUSSALIN, Fernanda. Análise do discurso. In: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org.). **Introdução à lingüística: domínios e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2004. v.2. p. 101-142.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular/** marcos Napolitano.- 2ed. – Belo horizonte: Autentica, 2005.

NASCIMENTO, Clebemilton Gomes do. **Pagodes Baianos entrelaçando sons, corpos e letras**. Salvador, Ba: EDUFBA, 2012.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Tradução de Eni P. Orlandi. 3. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997. p. 61-161.

PÊCHEUX, Michel. A análise de discurso: três épocas (1983). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.) **Por uma análise automática do discurso ; uma introdução à obra**

de Michel Pêcheux. Traduzido por Jonas de A. Romualdo. Campinas, Ed. da Unicamp, 1993.

PÊCHEUX, Michel. “**O Papel da memória**”. Em: Achard, P. et al. Papel da memória (Nunes, J.H., Trad. e Intr.). Campinas : Pontes,1999.

POSSENTI, Sírio. **Teoria do discurso**: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIN, Fernanda;

TINHORÃO, José Ramos, 1928- **História social da música popular brasileira**/José Ramos Tinhorão.- São Paulo: Ed.34,1998.

GALDEA, João Gabriel. *Pagode é uma coisa ridícula, diz Margareth Menezes*. 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ye1k6faobP0>>. Acesso em: 13 nov.2017

https://www.google.com.br/search?q=como+reconhecer+uma+piriguite&rlz=1C1CHV O_pt-BRBR661BR739&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwirlrGY387X AhXJTJAKHXFZCqwQsAQIJg&biw=1366&bih=613, acessado em 20/11/2017

Lurie, Alisson, 1926- A linguagem das roupas/ Alisson Lurie: tradução de Ana Luiza Dantas Borges.- Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MESA. Equipe Bota na. Mulher Amélia. Disponível em: <http://www.botanamesa.com.br/mulher-amelia/> acessado em 23/11/2017

Letra maliciosa de 'Lobo Mau' causa polêmica em Salvador, disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/carnaval/salvador/letra-maliciosa-de-lobo-mau-causa-polemica emsalvador,7349c4bdea737310VgnCLD100000bbcce0aRCD.html> , acessado em 25/12/2017

ALVES. Marisa de Abreu, **Mulher Amélia**. Disponível em: <http://www.marisapsicologa.com.br/mulher-amelia.html> acessa em 23/11/2017

FERREIRA, Aurélio B. de H. Dicionário Aurélio da língua portuguesa/ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira; Coordenação marina Baird Ferreira, margarida dos Anjos.- 5.ed.- Curitiba: positivo, 2010, p. 126 e p. 1613.

As Piriguetes Chegaram. Disponível em <https://www.letas.mus.br/pagodart/289606/>, acessado em 31/12/ 2017

ANEXO

Música - Ai, Que Saudades da Amélia - Mário Lago

Nunca vi fazer tanta exigência
Nem fazer o que você me faz
Você não sabe o que é consciência
Nem vê que eu sou um pobre rapaz
Você só pensa em luxo e riqueza
Tudo o que você vê, você quer
Ai, meu Deus, que saudade da Amélia
Aquilo sim é que era mulher

Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer
Quando me via contrariado
Dizia: "Meu filho, o que se há de fazer!"
Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia é que era mulher de verdade

Música – Meter meter – Bailão do Robyssão

Diz pra o que o bonde vai fazer
Meter, meter, meter, meter
Até o dia amanhecer

Chama a Juliana, Rafaela, e Paulinha
As novinha do Fg que derrete camisinha
Chama a Juliana, Rafaela, e Paulinha
As novinha do Fg que derrete camisinha
Mete trava, mete trava, mete trava, mete trava

O bagulho ficou louco, quero ver se você aguenta
Fazer o quadradinho em câmera lenta
Mete trava, mete trava, mete trava, mete trava

Diz pra o que o bonde vai fazer
Meter, meter, meter, meter
Até o dia amanhecer

Música - Mulher (sexo frágil) - Erasmo Carlos

Dizem que a mulher é o sexo frágil
Mas que mentira absurda!
Eu que faço parte da rotina de uma delas
Sei que a força está com elas

Vejam como é forte a que eu conheço
Sua sapiência não tem preço
Satisfaz meu ego, se fingindo submissa
Mas no fundo me enfeitiça

Quando eu chego em casa à noitinha
Quero uma mulher só minha
Mas pra quem deu luz não tem mais jeito
Porque um filho quer seu peito

O outro já reclama a sua mão
E o outro quer o amor que ela tiver
Quatro homens dependentes e carentes
Da força da mulher

Mulher! Mulher!
Do barro de que você foi gerada
Me veio inspiração
Pra decantar você nessa canção

Mulher! Mulher!
Na escola em que você foi ensinada
Jamais tirei um 10
Sou forte, mas não chego aos seus pés

Música : Ela é bamba – Ana Carolina

"Então vamo lá!
Ana, Rita, Joana,
Iracema, Carolina"

Ela é bamba!
Ela é bamba!...(2x)

Ela é bamba!
Essa preta do pontal
Cinco filhos pequenos pra criar
Passa o dia no trampo pau a pau
E ainda arranja um tempinho pra
sambar

Quando cai na avenida
Ela é demais
Todo mundo de olho
Ela nem aí
Fantasia bonita
Ela mesmo faz
Manda todas
Não erra a mira...

Mãe, passista, atleta
Manicure, diplomata
Dona da boutique
Enfermeira, acrobata...

(Bailábailá)
Bamba!
Ela é bamba!
Ela é bamba!
Ela é bambá!
(Bailábailá)
Bamba!
(Bailábailá)...hei hei heei!

Ela é bamba
Essa índia da central
Vai no ombro
Um cestinho com neném
Oito quilos de roupa no varal
Ainda vende cocada nesse trem

Toda sexta
Ela fica mais feliz
Vai dançar numa boate do Jaú
Faz um jeito
E já pensa que é atriz
Cada dia inventa um nome

Dora, Isaura, Emília
Terezinha e Marina
Ana, Rita, Joana
Iracema e Carolina...

Ela é bamba!
Ela é bamba!...(2x)

Dora, Isaura, Emília
Terezinha e Marina
Ana, Rita, Joana
Iracema e Carolina
Laura, Lígia, Luma
Lucineide, Luciana
Quer seu nome escrito
Numa letra bem bacana...

Ela é bala
A mestiça é todo gás
Cada braço é uma viga do país
Abre o olho com ela meu rapaz
Ela é quase tudo que se diz...

Quando compra uma briga
Ela é demais
Vai no groove
E não deixa desandar
Ela é pop, ela é rap
Ela é blues e jazz
E no samba é primeira linha...

"Vamo lá!
Laura, Ligia, Luma
Lucineide, Luciana
Quer seu nome escrito
Numa letra bem bacana..."

Música : Desconstruindo Amélia – Pitty

Já é tarde, tudo está certo
Cada coisa posta em seu lugar
Filho dorme, ela arruma o uniforme
Tudo pronto pra quando despertar

O ensejo a fez tão prendada
Ela foi educada pra cuidar e servir
De costume, esquecia-se dela
Sempre a última a sair

Disfarça e segue em frente
Todo dia até cansar (Uhu!)
E eis que de repente ela resolve então mudar
Vira a mesa, assume o jogo
Faz questão de se cuidar (Uhu!)
Nem serva, nem objeto
Já não quer ser o outro
Hoje ela é um também

A despeito de tanto mestrado
Ganha menos que o namorado
E não entende porque
Tem talento de equilibrista
Ela é muita, se você quer saber

Hoje aos 30 é melhor que aos 18
Nem Balzac poderia prever
Depois do lar, do trabalho e dos filhos
Ainda vai pra night ferver

Disfarça e segue em frente
Todo dia até cansar (Uhu!)
E eis que de repente ela resolve então mudar
Vira a mesa, assume o jogo
Faz questão de se cuidar (Uhu!)
Nem serva, nem objeto
Já não quer ser o outro
Hoje ela é um também

Música: Juventude Transviada – Luis Melodia

Lava roupa todo dia, que agonia
Na quebrada da soleira, que chovia
Até sonhar de madrugada, uma moça sem mancada
Uma mulher não deve vacilar

Eu entendo a juventude transviada
E o auxílio luxuoso de um pandeiro
Até sonhar de madrugada, uma moça sem mancada
Uma mulher não deve vacilar

Cada cara representa uma mentira
Nascimento, vida e morte, quem diria
Até sonhar de madrugada, uma moça sem mancada
Uma mulher não deve vacilar

Hoje pode transformar, e o que diria a juventude
Um dia você vai chorar, vejo clara as fantasias

Música: A loirinha – É o tchan

Sei que a loirinha geladinha é gostosa de tomar
Também sei que a loirinha 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 loirinha é um tesão
Me deixa na fissura
Quando eu tomo uma loirinha geladinha
Ninguém me segura

Venha pra cá, venha quebrando
Tá todo mundo te olhando
Venha pra cá, venha mexendo
Tá todo mundo te querendo

No tcha tcha tcha
No tchu tchu tchu
No Gera Samba de Norte a Sul
No tcha tcha tcha
No tchi tchi tchi
Se requebrando, venha pra mim

Música : Mulher brasileira – Psirico

Pele bronzeada, mulher brasileira, a coisa mais linda
Chamada de avião, corpo de violão, a maior obra prima
Em todos os cantos do universo, se vê várias delas brilhar
É um pecado que um homem sempre quer desfrutar
É uma obra divina que nasceu para o nosso bem
E quem ama levante o dedo e grite: Amém
Maravilhosa os meus elogios não são a toa
Você é a água que mata minha sede
Mulher brasileira é toda boa

Toda boa, toda boa, ela é toda boa
(Ai, ai ela é toda boa)
É toda boa, toda boa, ela é toda boa
(Ai, ai ela é toda boa)
Toda boa, toda boa, toda boa
(Ai, ai ela é toda boa)
Toda boa, toda boa, ela é toda boa
(Ai, ai ela é toda boa)

Autoestima gordinha
(Tá toda fofinha)
Autoestima magrinha
(Tá toda fortinha)
Autoestima coroa
(Tá toda durinha)
Autoestima negona
(Tá toda gatinha)
Mulher brasileira é toda boa

Música: Maravilhosa é ela – Leo Santana

Maravilhosa é ela
Cheirosa aqui é ela
Estilosa aqui é ela
É ela, é ela
Inteligente é ela
Sarada aqui é ela
Quem mete dança é ela
Quem vai no chão é ela

Quem vai no chão é ela
Quem vai no chão é ela
Quem vai no chão é ela
É ela, é ela

Que mulher é essa que me deixa alucinado
Quando ela passa, para até o som dos carros
Não existe coisa igual, com essa qualidade
Sabe que é top e seduz com o seu charme
Sabe que é cheirosa, ela é demais
Deixa o gigante louco e quando passa eu vou atrás

Música: Me dá a patinha – Black Staly

Robsão
Já pegou
o Galvão, pegou também
O Jean engravidou,
tá esperando o seu nenem

Netinho, pegou de quatro
Vitinho fez frango assado
Fabinho sem camisinha
Pegou uma cocceirinha

O nome del'é Marcela
Eu vou te dizer quem é ela(2x)
Eu disse
Ela, ela ela é uma cadela
Ela, ela mais ela é prima de Isabela(4x)

Joga a patinha pra cima
One,Two,Three

Me dá, me dá patinha
Me dá, me dá patinha
Me dá, me dá patinha
Me dá sua cahorrinha(3x)

Eu disse ela, ela, ela e uma cadela...
Me dá sua cahorrinha.