

CLEBEMILTON NASCIMENTO

PAGODES BALANOS

entrelaçando sons, corpos e letras



PAGODES BALANOS

entrelaçando sons, corpos e letras

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitora
Dora Leal Rosa

Vice Reitor
Luiz Rogério Bastos Leal



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora
Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes
Ângelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Alves da Costa
Charbel Ninõ El-Hani
Cleise Furtado Mendes
Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
José Teixeira Cavalcante Filho
Maria Vidal de Negreiros Camargo

CLEBEMILTON NASCIMENTO

PAGODES BAIANOS

entrelaçando sons, corpos e letras

Salvador, BA
EDUFBA
2012

©2012 by Clebemilton Nascimento.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o depósito legal.

Projeto gráfico, capa e editoração
Rodrigo Oyarzábal Schlabit

Revisão
Flávia Rosa

Normalização
Susane Barros

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Nascimento, Clebemilton.

Pagodes baianos entrelaçando sons, corpos e letras / Clebemilton Nascimento.
to. - Salvador : EDUFBA, 2012.
200 p.

ISBN 978-85-232-0867-7

1. Relações de gênero. 2. Mulheres na música. 3. Sexo na música. 4. Pagode
(Música) - Bahia. 5. Representações sociais. I. Título.

CDD - 305.42

Editora filiada a



EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n, *Campus* de Ondina,
40170-115, Salvador-BA, Brasil
Tel/fax: (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

Dedico este livro a todas as mulheres livres e independentes, donas de seus corpos e de seus destinos.

AGRADECIMENTOS

Agô, bara ojisè mojuba!
Baba mi òrisanlà!
Baba mi oshalufá mojuba!
Òrisà gbó gbó mojuba!
Modùpè.

A todos os deuses e deusas que conspiraram a meu favor;

Sou extremamente grato a todos/as aqueles/as que contribuíram de forma direta ou indireta para a realização desse estudo e sua consequente publicação;

Meu agradecimento especialíssimo a minha querida orientadora, professora Ivia Alves, permanente incentivadora e interlocutora. Por acreditar em mim, pela acolhida e generosidade com que compartilha seus conhecimentos, presente em todos os momentos;

Ao PPGNEIM/UFBA pelo espaço privilegiado e autorizado para as discussões de gênero;

A minhas queridas mestras da vida e de sempre, em especial as minhas professoras do PPGNEIM;

Às professoras e pesquisadoras que me sugeriram caminhos nesse estudo: Iara Beleli (Cadernos Pagu/UNICAMP), Luzinete Simões Minella (Revista Estudos Feministas /UFSC); Nancy Rita Ferreira Viera (UFBA) e Lúcia Leiro (UNEB);

Às minhas estimadas colegas do curso de mestrado, aqui representados/as carinhosamente pelas companheiras Cláudia Pons Cardoso e Zuleide Paiva, cúmplices de muitas ideias;

Às companheiras artistas, interlocutoras em diferentes áreas:
Laila Rosa, Dr^a em Etnomusicologia, pesquisadora e musicista;

Juliana Ribeiro, cantora e pesquisadora de samba;
Ana São José, coreógrafa, pesquisadora e professora de dança;

Aos amigos/as do peito, em especial a Lucimeire Gomes e Mayra Vega;

A Sérgio Luís Brito de Santana, pelo carinho e apoio em todo o processo;

A todos os músicos, produtores e compositores que gentilmente colaboraram com a pesquisa de campo;

A meus/minhas alunos/as do Colégio Estadual da Bahia;

A meus irmãos, José Romilson Gomes do Nascimento e Robson Luiz Gomes do Nascimento, por tudo...

A minha mãe, Josefa Francisca Ferreira que, mesmo não compreendendo o que eu estava fazendo, esteve sempre ao meu lado me dando carinho e apoio;

A Claudio Cruz, pelo apoio espiritual e ombro amigo (*in memoriam*);

A meu pai, Fidelis Gomes Ferreira (*in memoriam*).

**Que nada nos defina.
Que nada nos sujeite.
Que a liberdade seja a nossa própria substância.**

Simone de Beauvoir.

Sumário

Prefácio | 13

Introdução | 19

O “biscoito fino”, a massa e a questão de gênero nos pagodes baianos | 29

Percursos e tendências na recente música baiana | 45

Das margens ao centro: a música baiana nos anos 80 | 48

Axé music, pagode baiano e estereótipos | 55

A década de noventa e o fenômeno “É o tchan” | 60

Os herdeiros do É o tchan: percursos, tendências e desdobramentos | 71

Entrelaçando corpos e letras | 89

Está o discurso do pagode para a letra, assim como o ritmo está para o corpo? | 92

“Nosso swing faz com que qualquer letra que a gente jogue cresça” | 97

Linguagem, “duplo sentido” e representações de gênero | 110

Representações de gênero nas letras | 115

Piriguetes e putões | 124

As múltiplas faces da piriguite e do putão | 137

A “piriguite toda boa” e a idealização da beleza da mulher brasileira | 157

Metralhadas | 167

“Dinheiro na mão, calcinha no chão”: o corpo como valor de troca | 174

Considerações finais | 181

Referências | 191

Prefácio

Ele veio em um dia de setembro do ano de 2006 com um tema e uma hipótese falar comigo. Eu que nem pensava na situação, embora minha atenção já estivesse desperta para o assunto, nos juntamos e embarcamos na aventura. E foi uma bela aventura. E por que uma aventura? Apesar do pagode baiano estar sempre na mídia, principalmente escrita e na boca dos/das jovens, seja pelo envolvimento pela sua sedutora trama, seja com certo e ambíguo distanciamento, cantando as letras com um sentido crítico, todos e todas estavam como ainda estão tomados por essa música. Apesar de haver partidos, uns contra, outros a favor, excluindo um ou dois estudos mais verticais divulgados pela mídia, o fenômeno pagode baiano ainda não tinha sido estudado. Ora, a ideia, o tema eram originais naquele sentido de que nada ainda tinha sido feito de maior para explicar a razão dessa música, profundamente ritmada, conseguir abranger públicos tão variados, seja em círculos populares, de onde saíram as bandas ou nas festas rituais dos 15 anos, aniversários e baladas dos/das jovens da Bahia.

Assim, ele à frente e eu atrás, seguindo os seus passos, nos voltamos em primeiro lugar para construir uma metodologia que desse conta do pagode enquanto música e letra e conseguirmos chegar às representações, que ultrapassaram o campo da música para designar uma forma de comportamento de mulheres e homens, ou melhor os putões e a célebre piriguete.

Partindo do nada, Clebemilton Nascimento pesquisou em vários livros sobre a área de música popular para chegar a conclusão que ainda o pagode baiano não havia sido estudado seriamente, embora já existisse na mídia e entre o público, tomadas de posições mais negativas do que positivas, fato que não o fez desistir, mas criou as forças necessárias para enfrentar essa situação desafiadora.

Se não havia nada escrito era preciso preencher a lacuna. E para isso, ele com o auxílio da pesquisa de notícias de jornais diários de Salvador, buscou verificar quando e onde o pagode começou a aparecer e com o nome das bandas (muitas se desfizeram, outras se aglutinaram, e muitas partiram do que as mais antigas fizeram) ele partiu para o campo, fazendo as entrevistas com os principais membros dos grupos, nos mais variados locais. Daria, certamente, um belo ensaio, as dificuldades de encontro com esses grupos, como às vezes, essas conversas eram interrompidas por um ou por outro, para um ensaio, para marcar um show etc. Mas enfim, o pesquisador conseguiu delinear o perfil e mapear os espaços de onde vinham, como tinham se formado as bandas, como era intensa a interação com o público. E como algumas vezes, pessoas do público se tornaram estrelas contratadas para as apresentações e shows.

Na verdade, nas duas ou três últimas décadas, à margem, as classes populares, provenientes de bairros do subúrbio ou mesmo de bairros centrais na cidade e segregados como mais pobres começaram a investir em vários tipos de música, articulando ritmos e letras populares com a música pop urbana, e passaram a circular e ser vistos. Não era verdade que tais segmentos não tivessem suas diversões e uma das principais fosse a música e os shows, mas em algum momento (fora e dentro do carnaval da Bahia que estava se organizando como espetáculo a fim de reunir turistas), as bandas sobressaíram. E a partir daí não deixaram de ter seu espaço. Lógico que foi com muita luta, mas dos shows (que já se faziam independentemente do eufórico momento do carnaval) pularam para esse grande evento de sete dias, obtendo espaço na mídia impressa e finalmente na mídia televisiva. Nem sempre aclamados, muitas vezes, observados com certo preconceito.

O palco nem sempre vem com a aclamação e cada vez mais as posições de repórteres e comentaristas da mídia faziam questão de evidenciar as músicas mais extravagantes para negar/criticar e denegar o “possível” movimento, mas também, cada vez mais, os shows saíam da órbita dos subúrbios e espaços populares e invadiam os salões de festas da juventude de classe média.

Pais desesperados de todas as classes impediam, proibiam que as suas “meninas” ouvissem tais músicas, mas como o som e o ritmo estavam audíveis em todos os lugares, essas meninas sabiam das músicas e eram hipnotizadas pelo ritmo, pela musicalidade e pelos refrões fáceis de gravar, completamente desligadas das palavras que saíam de suas bocas.

Como bandas pouco tocadas em rádios, quase sem presença nos canais de televisões, podiam criar tal sublevação nos interiores das casas e das famílias?

Todo esse alvoroço foi criado em torno dos grupos de pagode baiano que foi se alastrando como um **enxame**, envolvendo os baianos e sua propagação veio se dando para pessoas de fora da cidade, nos carnavais, cada vez mais frequentados por turistas que passaram a integrar os grandes salões andantes dos blocos desse evento.

Embora os grupos de pagode não tenham sido criados em função do carnaval, mas sim como lazer nas periferias da cidade através de seus shows, onde se dava a venda dos CDs e DVDs, verdadeiro circuito alternativo ou pela divulgação através de seus sites na internet, essa indústria independente das produtoras oficiais da cultura pop, imantizavam os jovens, independentes de classe e raça.

A própria cumplicidade de músicos e cantores pop baianos ajudaram a criar o fenômeno. Aquele ou aquela que havia chegado no topo da popularidade, impulsionava o “novo” cantando suas músicas ou introduzindo em seus shows os grupos de pagode fazendo um trabalho de divulgação. Fenômeno muito interessante que acontece na Bahia, essa circularidade onde todos cantam as músicas dos outros, sem se colocar um grupo ou um cantor ou cantora na defesa de seu próprio repertório em detrimento do outro. Todos cantam as músicas

dos outros, criando uma harmoniosa relação entre o alto e o baixo, entre o conhecido e o desconhecido.

Clebemilton não parou por aí na sua pesquisa, ele foi muito mais longe. Consumiu tempo e dinheiro para comprar (também foi ajudado pela internet) todos os CDs e DVDs dos vários grupos e aí passar a analisar os temas das letras das bandas (mas sem deixar de lado a inovação ou ressignificação dos ritmos e instrumentos musicais introduzidos ao longo dos anos). A ideia do autor era tentar detectar como essa música reunia as/os jovens, independente de credo, raça e classe e como as jovens, mesmo cantarolando letras que negavam ou as desqualificavam, persistiam em falar algo que era contra si mesmas. Vale uma ressalva, aqui, em favor desses grupos de pagode, pois tais composições que desqualificam as mulheres representam apenas uma parte desse repertório, embora as bandas tenham ganho o espaço das revistas e da mídia televisiva do país pelas extravagantes músicas que reunia em seu refrão “a boquinha da garrafa” e outras examinadas neste livro, como se fossem as únicas criações dessas bandas. Incrivelmente, são essas músicas que interessam e passam a ser veiculadas em rádios e até na televisão. Fico a indagar porque se dá esse fenômeno. Será que também não representa a voz de uma sociedade machista?

Mas vou deixar para os leitores o prazer de ler esse resultado de uma grande pesquisa que nos é apresentada com uma linguagem adequada, mas simples, coloquial, sem excessos de citações entediadas ou aquela linguagem convencional tão afeita à academia. Embora seja um trabalho acadêmico, Clebemilton teve como objetivo realizar um livro para o leitor que gosta do pagode baiano ou que fica intrigado com o fenômeno. Mas não descartou os estudiosos que dentro da academia também se interessam.

A sua hipótese de que a música melodiosa e harmônica, bem marcada ritmicamente, embalava os corpos e davam sentido de dança à plateia do que mesmo as letras que no máximo serviam para marcar os passos e os volteios dos corpos com a melodia, deixando-se de se perceber do que se estava falando. Mais um fator, o público

inicial dessas músicas e letras também estavam muito próximos ao samba de roda, onde a sensualidade se revela pelo ritmo e pela ambiguidade de suas letras. O aclamado Caymmi traduziu essa sensualidade nos versos da música *A vizinha do lado* quando diz: *A vizinha quando passa/ Com seu vestido grená/ Todo mundo diz que é boa/ Mas como a vizinha não há/ Ela mexe co'as cadeiras pra cá/ Ela mexe co'as cadeiras pra lá/ Ele mexe com o juízo/Do homem que vai trabalhar*. Lógico que eram outros tempos, anos 30, mas o realce ao corpo, ao andar, já mostravam que ele bebia do duplo sentido do samba de roda.

Clebemilton neste livro não traz julgamentos, não é a favor nem contra, mas sabiamente ele conduz sua análise a partir das condições de produção: “A imagem da mulher apresentada nas composições de pagode é construída através de um olhar masculino, a partir da perspectiva e expectativa do homem. É a partir dessas condições de produção que se pretende, nessas composições, identificar sentidos que possam contribuir para a sustentação do poder hegemônico masculino, que são acionados no âmbito simbólico da cultura tradicional, assim como o seu imaginário sobre a mulher, observando-se as categorias analíticas da contemporaneidade.”

Provavelmente, a construção da piriguete seja o ponto máximo desse livro e como essa construção discursiva vai “sair” das letras e designar vários significados para outras classes sociais e espaços geográficos e sociais em nossa sociedade. A partir de um determinado momento, o neologismo piriguete escapa dos discursos das margens e passa a denominar nas classes mais abastadas certo comportamento, modificando o sentido que se encontra nas letras do pagode. E o autor também foi em busca dessas modificações de sentido em revistas, em novelas e outros espaços midiáticos.

Enfim, esse estudo é o resultado da persistência de seu autor que iniciou sua pesquisa do nada, e a partir da pesquisa de fontes primárias e de campo, isto é, adentrando sua leitura em jornais do final dos anos 1980 até o momento atual ou entrevistando membros de cada grupo, e ainda investigando sites de pagodes como um de seus aficionados, partindo em busca dos seus discos, assistindo aos

shows, realizando oficinas com o material (músicas e letras) coletado, buscando parceiros/as que estudavam música, conseguiu um belo trabalho que agora ele expõe aos seus melhores leitores: aqueles interessados ou curiosos com o fenômeno do pagode baiano. Ao longo de mais de dois anos, essa pesquisa intensa e extensa se realizou em busca de um histórico dos grupos, à procura das construções de letras e ritmos, bem como sucessivamente as bandas vão se reinventando com a incorporação de instrumentos e novos ritmos. Eu, que acompanhei todo esse processo como orientadora, assisti a tudo isso acontecer, tomar forma e ele preencher positivamente sua hipótese com as principais representações de homens e mulheres, bem como os significados do que é uma piriguete.

Início do verão de 2011

Ivia Alves

Introdução

Os estudos contemporâneos de gênero e da cultura, em geral, têm suas bases na materialidade dos discursos. Esse estudo é fruto de uma pesquisa interessada na interface entre a produtividade simbólica da linguagem e as relações de gênero. Assim como os discursos carregam as marcas ideológicas de suas condições de produção, a música, entendida como a combinação de sons humanamente organizados, também se realiza em determinadas condições contextuais de produção e consumo. Dessa forma, é necessário perguntar “quem produz, o que se produz e para quem se produz” determinada música nas culturas de uma sociedade. Seu interesse recai, portanto, sobre o sujeito do discurso e suas marcas históricas e ideológicas.

Se “estar no mundo é estar produzindo cultura e estar sendo produzido por ela.” (SABAT, 2005, p. 93) Nessa produção da cultura, que acontece nas práticas discursivas, sujeitos sociais de diferentes grupos estão envolvidos na produção de significados, em narrativas que explicam o mundo e representam seus modos de existir, ou seja, representam sua língua, seus costumes, suas práticas sociais. (SABAT, 2005)

A proposta aqui colocada toma as letras da denominada “música de pagode” produzida na Bahia nas duas últimas décadas como espaço de produção de significados sociais, com o fim de analisar de que forma homens e mulheres, assim como suas relações, as re-

lações de poder, conforme Joan Scott (1991), estão sendo forjadas e representadas nos discursos produzidos pelo ideário dos compositores e disseminados na cultura baiana.

A imagem da mulher apresentada nas composições de pagode é construída através de um olhar masculino, a partir da perspectiva e expectativa do homem. Foi partindo dessas condições de produção que se pretendeu, nessas composições, identificar sentidos que pudessem contribuir para a sustentação do poder hegemônico masculino, que são acionados no âmbito simbólico da cultura tradicional, assim como o seu imaginário sobre a mulher, observando-se as categorias analíticas da contemporaneidade. Na análise das letras, tomo a sexualidade como um fator determinante da mudança social na contemporaneidade e na construção de sentidos que estruturam o poder nas relações entre os gêneros ali postas.

A intenção é problematizar e compreender, na produção de nove bandas que surgiram nesse segmento – Harmonia do Samba, Pagodart, Parangolé, Guig Ghetto, Saddy Bamba, Oz Bambaz, Psirico, Black Style e Fantasmão – a constante presença da mulher como temática, suas representações, analisar como tal fenômeno acontece em plena contemporaneidade e se insere na cultura, bem como a potencialidade de internalização das construções discursivas das letras na formação do público adepto e jovem e como isso pode se refletir na prática social.

A maioria dessas bandas começou a despontar no cenário musical baiano a partir da segunda metade da década de 1990 e, salvo as particularidades de cada uma, elas têm presença constante no intenso cenário baiano de shows, ensaios abertos, festivais de música e festas populares. Nos cinco últimos anos, essa produção se intensifica e se verifica um notável aumento de grupos que alcançam uma significativa presença na mídia com grande aceitação de público, especialmente entre os jovens das camadas populares, se abrindo, mais recentemente, também para as classes médias.

Para compor o *corpus* de pesquisa foram levantadas 200 composições, recolhidas no conjunto da produção dos nove grupos refe-

ridos, sem levar em conta a temática. Embora tenha operado com um *corpus* de letras em aberto e levando-se em consideração a intensa produção, bem como o *boom* de novos grupos de pagode que foram aparecendo no percurso da pesquisa, suas transformações, as análises certamente não dão conta de acompanhar todo esse percurso em tempo real, ficando assim um intervalo entre o tempo da pesquisa e do objeto em curso. As letras foram organizadas por temáticas e subtemáticas e por ordem cronológica, procedimento que possibilitou verificar a ascendente presença da temática de gênero nas letras, na maior parte dos grupos.

As dificuldades encontradas na organização desse *corpus* foram muitas e compõem um capítulo a parte nesse percurso. A intenção inicial de utilizar os encartes dos álbuns como fonte primeira de acesso às letras logo foi descartada. Grande parte dessa produção não dispunha de registro escrito nem de importantes informações técnicas necessárias para a localização dessas letras em outros espaços, o que exigiu que muitas delas fossem transcritas diretamente a partir da escuta da gravação, em uma tentativa de captar a palavra exata, o registro da entonação, a inflexão da voz dos intérpretes, bem como a interação com o público nas gravações ao vivo. Destaco também aqui as dificuldades na busca das letras junto à produção de alguns grupos que ainda estavam se profissionalizando, bem como dos sites das bandas que inicialmente pareciam ser uma importante fonte de pesquisa. No entanto, a maioria dos sites se encontrava desatualizado ou em processo de construção – o que ocorre à medida que os grupos vão se profissionalizando e se estruturando – e, assim, não dispunham de material suficiente para compor uma boa fonte de informação, sistematizada e confiável.

Em virtude do pioneirismo da pesquisa e da inexistência de fontes escritas, se fez necessário recorrer a fontes primárias, especialmente fontes orais, que pudessem fornecer informações para a contextualização das bandas no cenário local. Assim, com o intuito de buscar informações sobre o contexto histórico no qual esse gênero musical se insere, bem como a trajetória dos grupos, foram

realizadas 12 entrevistas semiestruturadas com produtores, compositores e músicos integrantes das bandas.

Essa pesquisa é também fruto de uma extensa pesquisa em periódicos baianos, em dois períodos: de 1997 a 2000, primeiro *boom* de grupos de pagode e, mais recentemente, entre 2004 e 2008, especialmente entre os meses de dezembro e fevereiro, por entender que, nesse período, em função do verão e das suas festas, inclusive o Carnaval, esses grupos ganham maior visibilidade na mídia.

Embora a recepção não tenha sido o foco, foi de grande importância compreender como os/as jovens de diferentes classes sociais e grau de escolaridade estão interpretando essas letras, assim como a possível relação entre essa audiência e o produto cultural (letras de pagode), verificando as permanências e deslocamentos dos discursos que, de uma forma ou de outra, pontuam as práticas discursivas identificadas e compartilhadas entre os participantes. Assim, buscou-se ouvir mulheres e homens de diferentes espaços sociais em oficinas e grupos focais.

A mediação teórica da análise está orientada pelos pressupostos teóricos e metodológicos da crítica feminista, a partir das teorias feministas contemporâneas, guiada por um viés epistemológico também feminista. Assim, através desse estudo procuro mostrar que é possível, através da produção de conhecimento na área dos estudos feministas e de gênero, buscar a compreensão das razões das assimetrias que persistem nos diversos espaços sociais e se refletem nos discursos através das práticas culturais, a exemplo das músicas de pagode; como também intervir na construção de novas relações de gênero e representações sobre a mulher, historicamente relegada a uma posição social e culturalmente desfavorável, dentro do escopo das representações de gênero assimetricamente estruturadas por relações de poder, constituídas e constitutivas do discurso, uma ligação que se dá em mão dupla, entre o linguístico e o social.

Os estudos sobre as relações de gênero têm mostrado que somos sujeitos constituídos no gênero, “[...] mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos lingüísticos e represen-

tações culturais; um sujeito ‘engendrado’ não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe.” (LAURETIS, 1994, p. 208)

O conceito de gênero proposto por Joan Scott (1991), provavelmente a teorização que causou maior impacto na produção teórica feminista brasileira das duas últimas décadas, aponta para essa dimensão política na qual o gênero é compreendido como uma instância primeira, *locus* onde as relações de poder se expressam. Gênero, nessa conceituação é entendido a partir das diferenças sexuais socialmente impostas sobre corpos sexuados e implica em relações de poder.

Os enunciados das letras de pagode operam na representação de corpos sexualizados e erotizados que emanam nas performances da dança e nos discursos das letras por onde a linguagem revela as marcas raciais, sexuais, de classe e instrução. A sexualidade compreende o eixo estruturante dessa trama tecida pelas “tecnologias sexuais” (FOUCAULT, 1988) e pelas construções discursivas naturalizadas pelo senso comum que engendram e estruturam relações de poder. Para Foucault “as tecnologias sexuais” são essas formas de controle, de poder, que asseguram a sobrevivência e a manutenção da hegemonia. Para Lauretis (1994), são “tecnologias de gênero” que podem ser compreendidas a partir da sua representação, “[...] não apenas no modo pelo qual ela é construída pela tecnologia específica, mas também como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a que se dirige.” (LAURETIS, 2004, p. 222)

Nessa perspectiva, a questão da representação discursiva é fundamental para que se compreenda e se busque dismantelar as assimetrias de gênero. A teoria de Tereza de Lauretis sobre as tecnologias de gênero fornece uma elaboração bastante útil para a compreensão do conceito de gênero como representação. Seus argumentos se situam entre um olhar crítico sobre a “confusa” imbricação de gênero e diferença sexual e as possibilidades de desconstrução. Partindo de uma visão teórica foucaultiana, a autora pensa o gênero como representação e como autorrepresentação, “[...] produto de di-

ferentes tecnologias sociais [...] e discursos, epistemologias, práticas institucionalizadas e das práticas da vida cotidiana.” (1994, p. 208)

Para Judith Butler (2008) não existe gênero fora das práticas sociais. Desse modo, é através da linguagem enquanto prática social e nos aparatos ideológicos e representacionais que se constitui o gênero. Na verdade, conforme enfatiza Scott (1991, p. 13),

“[...] a história do pensamento feminista é uma história de recusa da construção hierárquica da relação entre masculino e feminino; nos seus contextos específicos é uma tentativa de reverter ou deslocar seus funcionamentos”.

Conforme Navarro-Swain (2006), o potencial crítico e o dinamismo das análises feministas estão na sua capacidade de perfurar os horizontes epistemológicos das ciências, desconstruindo as evidências, o normal, a heterossexualidade enquanto norma, libertando-os de todas as amarras.

A realidade mediada pelas letras de pagode veicula formas simbólicas que são portadoras de ideologias. Desse modo, para entender a ideologia subjacente a elas é necessário desnaturalizar essas construções discursivas sustentadas por ideologias hegemônicas de feminilidade e masculinidade nas práticas socioculturais. De acordo com Resende e Ramalho (2006, p. 27)

“[...] os sentidos a serviço da dominação podem estar presentes nas formas simbólicas próprias da atividade social particular ou ainda podem estar presentes nas autoconstruções reflexivas, caso a ideologia seja internalizada pelas pessoas”.

Seguindo os pressupostos da Análise do Discurso Crítica, versão inglesa, parte-se do modelo tridimensional proposto por Norman Fairclough em *Language and Power* (1998) e rerepresentado em *Discourse and Social Change* (1992) e essa opção se justifica pela sua abrangência e orientação histórica para a mudança social, associan-

do teoria e prática através de uma metodologia descritiva, interpretativa e crítica. O modelo tridimensional integra as três dimensões do discurso que são passíveis de serem analisadas: o texto, a prática social e a prática discursiva. Aqui, toma-se como texto as letras de pagode; compreende-se a prática social como um conjunto de atividades humanas que engendram tanto as condições de produção dos discursos quanto as condições de existência de uma sociedade, ou seja, o espaço social onde o pagode acontece como um evento discursivo; e, mediando essas dimensões, a prática discursiva, a produção e a interpretação do pagode.

Para Fairclough” (2001, p. 76), a ideologia opera na elaboração de “um mundo construído a partir das expectativas que controlam as ações dos membros de uma sociedade e sua interpretação das ações dos outros. Nesse sentido, a relação entre senso comum e ideologia tem grande relevância. Os efeitos de sentidos dos discursos tradicionais veiculados através das narrativas de pagode atuam significativamente na construção e permanência dos papéis sociais de homens e mulheres, tendo em vista que modelam comportamentos, ditam regras de sociabilidade e impõem ideologias.

As ideologias são aqui entendidas como forças organizadoras que operam “moldando o terreno no qual homens e mulheres atuam, lutam e adquirem consciência de suas posições sociais.” (EAGLETON, 1997, p. 105) A prática discursiva, a produção, a distribuição e o consumo de textos produzidos em uma dada sociedade, assim como a sua interpretação, compreendem uma faceta da *luta hegemônica* que contribui para a reprodução ou a transformação não somente na forma como o discurso se articula, na sua produção, gerando significados como também nas relações sociais e assimetrias existentes.

Nessa perspectiva, a linguagem é vista como um espaço de luta hegemônica (FAIRCLOUGH, 2001), sua opacidade está ligada à ideologia e ao poder e, dessa forma, o trabalho com a linguagem consiste em explorar por quais caminhos a opacidade entre discurso e sociedade assegura o poder e a hegemonia. Assim sendo, entende-

-se que analisar criticamente os discursos produzidos em uma dada sociedade é ir além da sua descrição e demanda, principalmente, um investimento teórico e metodológico que consiste em investigar como as práticas, eventos e textos surgem e são ideologicamente formados por relações de poder, além de uma reflexão que aponte caminhos para uma intervenção social.

A ideologia opera no discurso através de estratégias de linguagem, conforme elencadas por Thompson (1995), segundo o qual são cinco os modos de operação da ideologia: legitimação, dissimulação, unificação, fragmentação e reificação. Através da legitimação, relações de dominação são estabelecidas como legítimas, podendo ser sustentadas por meio de processos de dissimulação pelos quais podem ser negadas ou ofuscadas; na unificação, as relações de dominação podem ser sustentadas pela construção simbólica da unidade; e na fragmentação, indivíduos e grupos são segmentados como uma forma de construção de obstáculo à manutenção do poder.

A proposição aqui colocada, de uma abordagem feminista de gênero e música, vai muito além da análise das letras e implica na apreciação dos padrões sonoros, dos aspectos composicionais, das *performances*, da audiência e da produção musical em termos mercadológicos como pano de fundo para os diferentes contextos sociais onde a música acontece. Mas também como enfatiza Sovik (2009, p.159) “a música popular não só reitera o senso comum ou dá sinais dos tempos. É um ambiente do lúdico e da experimentação, em que se formula o que se sente, mas ainda não foi formulado”.

Parto de uma problemática básica, porém complexa, tendo em vista que as construções discursivas de pagode, foco da investigação, estão sendo construídas em meio a uma complexa trama de significados sociais que constroem representações sobre os sujeitos, seus corpos, seus desejos e sexualidade. Como a mulher é o foco, cabe perguntar que mulher é essa representada e que nível de realidade simbólica se estabelece no espaço discursivo que se constrói entre os apelos melódicos que mobilizam o corpo e o discurso verbal produzido no produto cultural “pagode”, tomando-se como pano de fundo

esse cenário de hibridismo cultural baiano. Existiu algum impacto do discurso feminista, dominante nas décadas de 1960 e 1970, sobre essa produção cultural que se desenvolveu a partir da década de 90 do século XX? Esses discursos sobre a mulher nas letras de pagode estão reestruturando ou reforçando assimetrias de gênero? Quais as permanências e rupturas nos mecanismos de poder e nas relações de gênero forjadas pela vertente textual do pagode? Esses são alguns questionamentos que orientam a minha análise.

Na primeira parte, são mostrados os meandros e diálogos de um pesquisador com seu objeto de estudo, perseguindo as questões norteadoras de pesquisa bem como os referenciais teóricos e metodológicos utilizados para a análise.

A segunda parte, intitulada *Percursos e tendências na recente música baiana*, traz um breve panorama da música na Bahia, nos anos 1980, e a emergência dessa música no contexto da cultura de massa e da indústria cultural, focalizando, em seguida, o grupo Gera Samba, sua história e o contexto dos anos 90 como pano de fundo para o surgimento e a consolidação desse segmento musical no cenário baiano. Em *Herdeiros do 'É o Tchan'*, apresento os grupos que formam o *corpus* de estudo, em cujas composições a mulher, a sexualidade e as relações de gênero se apresentam como temática preferencial, mostrando como esse segmento se consolidou como um grande “filão” de mercado.

Entrelaçando Corpos e Letras, terceira parte deste trabalho, mostra como letra e ritmo são dimensões que estruturam a percepção dos sujeitos sobre o pagode. Nela são analisados a multidimensionalidade do objeto de estudo, bem como o seu contexto de hibridismo cultural para discutir como as matrizes culturais em sintonia com as tendências da indústria cultural interferem na produção de sentidos e na recepção desse produto.

No quarto capítulo, em que são analisadas as representações de gênero, com ênfase nas representações da mulher, focaliza-se as letras das músicas levando-se em conta também o contexto midiático onde elas passam a aparecer.

Na última parte, apresento as representações de gênero forjadas nas letras a partir de uma tipologia da mulher construída a partir do *corpus* selecionado.

O “biscoito fino”, a “massa” e a questão de gênero nos pagodes baianos

A música de pagode produzida na Bahia nas duas últimas décadas é, ainda, um campo a ser explorado. Pouco se sabe sobre esse produto cultural senão através do discurso dominante, carregado de juízos de valor veiculado pela mídia ou pelas elites de viés estético ocidental e pelos formadores de opinião (intelectuais, jornalistas, críticos de música, pessoas letradas etc.), um discurso que é passado para as classes médias como legítimo e autorizado. De modo geral, esse é um debate acerca do que é e do que não é a “boa” música e sobre aquilo que se considera a “legítima” música brasileira. Nesse aspecto, chama a atenção, na mídia, especialmente na mídia impressa, a inexistência de um olhar investigativo e a permanência de julgamentos de valor sobredeterminando os discursos que constroem as representações dos grupos de pagode no universo da produção de música popular-comercial na Bahia.

Essa constatação fica ainda mais evidenciada em artigos e cadernos de cultura dos principais periódicos baianos que, pelo que se observa, vivem também um engessamento do seu potencial crítico. Hermano Viana (1999) chamou de “condenação silenciosa” a ausência, na *Enciclopédia Brasileira de Música* – uma das mais

conceituadas publicações do ramo no Brasil –, de cantores(as) e grupos musicais que vendiam milhões de discos e que faziam muito sucesso na época. Um dos exemplos citados foi o grupo *É o tchan*. A ausência de indicação de grupos como esse, ocorrida na segunda edição da referida Enciclopédia, que acabava de ser lançada naquele período, evidenciava o lugar de margem dessa produção cultural na formação de uma espécie de “cânone” da música brasileira. Viana chamava a atenção, no texto, para o fato de que havia artistas que, por mais discos que vendessem, por mais amados que fossem pela população brasileira, não “existiam” para os estudiosos ou críticos. Nesse caso, o silêncio pode ser lido como um julgamento de valor e, se esse silêncio é quebrado, é por vezes que, quase sempre, carregam um discurso de intolerância marcado por um “tom de uma cruzada moralizante, em prol da ‘boa música’”. (VIANA, 1999, p. 3)

Os meios de comunicação de massa, através dos quais emergem as expressões musicais, que são disseminadas e identificadas pelos diversos grupos, se desenvolveram no século XX e, com isso, a música, que fora marginal por anos, ganha espaço e se coloca. No entanto, os meios de informação e de análise crítica não se desenvolveram com a mesma rapidez e preferiram adaptar os paradigmas da alta cultura popular, criando, novamente, uma complexa rede de aceitação e rejeições que implica muito mais um juízo de valor, isso porque mais do que os críticos tenham construído instrumentos que dessem conta da cultura popular e de massa, provém de uma determinada classe.

Esse debate, que tem suas bases ideológicas na modernidade, está centrado nos pares dicotômicos e assimétricos clássico/comum, erudito/popular. Na atualidade, quando se quebra esse paradigma e todas as expressões culturais se colocam no mesmo patamar, desaparecendo os julgamentos de valor, os preconceitos, a música proveniente das camadas populares urbanas parece permanecer como uma questão central que serve de argumento para justificar os estereótipos e preconceitos sobre esse produto cultural e seu pú-

blico adepto, ou seja, “pagodeiros” e “pagodeiras”, na sua maioria, negros(as) mestiços(as) das camadas populares.

Em 2009, dois depoimentos, em especial, sobre os grupos de pagode da Bahia trouxeram à tona essa discussão que ganhou ampla repercussão na mídia através das falas de Caetano Veloso e Margareth Menezes. Polêmico como sempre, o cantor e compositor baiano teve as suas declarações divulgadas em jornais e, especialmente, em *sites* e *blogs* na internet, provocando a reação de segmentos mais elitizados e conservadores da sociedade. No seu *blog Obra em Progresso*, construído durante o processo de criação do seu CD, *Zii e Zie*, Caetano teceu vários elogios aos grupos de pagode da Bahia em declarações do tipo: “a melhor coisa do mundo é o pagode baiano. Eu sempre achei que o Tchan ia dar em riquezas. [...] Quem diria que a chula do Recôncavo seria revitalizada pelo Carnaval criticamente desprezado das ruas da Bahia?”. (VELOSO, 2009)

No mesmo período, a cantora baiana Margareth Menezes, depois de proferir uma palestra para estudantes da Universidade Católica do Salvador (UCSal) foi solicitada a dar sua opinião sobre a “falta” de conteúdo nas letras das músicas produzidas pelos compositores baianos e acabou generalizando e direcionando suas críticas aos pagodeiros (compositores e músicos de pagode baiano). A fala da cantora ganhou uma dimensão espetacular, dessa vez, provocando uma reação de artistas e fãs das bandas de pagode local. Na ocasião Margareth declarou:

[...] 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)

De certa forma, as falas desses dois artistas, aqui apresentadas como exemplo de um debate que tem sido recorrente na mídia, colocaram em evidência uma dupla dimensão desse objeto de estudo, ou seja, a música de pagode, por sua natureza multidimensional, se situa entre o discurso verbal, o discurso musical e o discurso do corpo que performatiza a dança. Pensando nessa múltipla dimensão do objeto, a fala de Caetano parece se aproximar dos aspectos rítmico-melódicos do pagode e de sua capacidade de articular matrizes culturais regionais com influências globais bem como de seus processos de transformação e de ressignificação no atual contexto histórico da música popular na Bahia. Já a fala da cantora Margareth Menezes, mulher, negra, letrada, que também é compositora, estaria mais voltada para uma crítica ao discurso verbal do pagode, aos temas abordados nas composições, isto é, às críticas que, em grande medida, dizem respeito à constante presença da mulher enquanto temática e alvo de ataque com sua conseqüente “desvalorização” na forma como é representada pelo ideário dos compositores e suas condições específicas de produção.

Embora a “questão da mulher” não esteja colocada explicitamente na fala de Margareth Menezes, essa parece emergir como uma das questões que motivam seu posicionamento crítico sobre o pagode. As letras desse gênero musical e seu conteúdo discursivo são também uma questão basilar para esse estudo pois, a motivação inicial para a realização dessa pesquisa se deu a partir da observação de como o discurso do senso comum percebe a representação da mulher como uma questão central, recorrente e majoritária na temática dessas letras. Sentia-me profundamente incomodado com as críticas que lia na mídia e nas falas do cotidiano sobre as representações da mulher nas letras de pagode, quase sempre demonizando

os grupos, apresentando uma visão distorcida, valorativa e simplista sobre a questão. Mesmo aquelas originárias de pessoas esclarecidas e letradas se pautavam, sempre, em uma visão do senso comum, todas elas sem uma leitura mais aprofundada e consistente.

Essas críticas têm sido recorrentes e em grande parte remetem a uma suposta “qualidade” das letras. Atualmente, muitas delas partem da mídia, que elege alguns grupos e dá as costas para outros, de intelectuais e de segmentos mais elitizados e conservadores da sociedade e são dirigidas a enfatizar a repetição de uma fórmula que vem desde a década de 1990 com o grupo *É o tchan* e os demais que fizeram sucesso naquele período. Com relação às composições, algumas se sustentam na busca de analogias com letras de outros gêneros musicais, principalmente do próprio samba produzido em outras épocas e em contextos distintos. Estou querendo me referir ao “verdadeiro” samba, forjado como símbolo de unidade nacional, mais identificado com as classes médias que, na verdade, foi expropriado, de forma paulatina, do instrumento expressivo de um segmento populacional (negro, pobre) por outro (médio e branco), tornando possível uma indústria fonográfica de bases rentáveis. (SODRÉ, 1998)

A maioria dessas leituras é fruto de análises equivocadas orientadas pelo viés estético, e classifica essa música de indecente, pornográfica, apelativa e “culturalmente degradada”. De acordo com Martín-Barbero (2008), para a música negra se tornar urbana foi necessário ultrapassar uma dupla barreira ideológica presente, de um lado, por uma concepção populista da cultura que busca a “verdade” do popular, sua “essência”, um lugar de autenticidade, que seria o mundo rural contradizendo a ideia de povo e de massa urbana que essa ideologia buscava atender; e por outro lado, a barreira ideológica da intelectualidade onde a ideia de cultura se identifica com a arte. Dessa forma, para ele, é sempre perigoso para uma *intelligentsia* incorporar culturalmente o popular que é percebido como uma permanente ameaça de confusão pelo apagamento das regras que delimitam as distâncias e as formas entre o popular e o erudito. Algumas hipóteses podem ser levantadas para a rejeição

dessa música que vão desde as questões socioeconômicas, raciais até posições ideológicas, entretanto, esse não é o objetivo principal deste estudo.

Na verdade, essa experiência do samba na Bahia, reconhecida como pagode, é amplamente aceita por uma grande parcela da população e está em constante processo de crescimento em número de bandas e de adeptos(as), disseminada por toda a Bahia e em alguns estados do Brasil, especialmente os da Região Nordeste.

Qual a importância dessa música que é oriunda dos redutos negros e dos bairros populares de Salvador? Quais os significados desse produto cultural na construção das identidades de seus/suas seguidores(as) (jovens negro-mestiços oriundos das camadas populares)? Majoritária e ascendente, a mulher é a temática mais explorada pelos compositores, em grande parte dos grupos. Dessa forma, quais os sentidos dessas representações e sua importância para o projeto do feminismo na contemporaneidade? Frente à centralidade de um discurso machista dominante, que contra-ataca as conquistas feministas sobre a sexualidade e o corpo da mulher, qual a dimensão dos discursos produzidos sobre a mulher no âmbito dessas letras, especialmente para a mulher que nelas se vê representada? Essas são algumas questões provocadoras que norteiam esta investigação.

Esse é ainda um tema inexplorado pela academia, especialmente a partir de um olhar investigativo orientado pelos pressupostos das teorias feministas e dos estudos de gênero. Nesse sentido, torna-se necessário traçar, ainda que brevemente, os caminhos da recente história da música na Bahia e sua importância social no âmbito dessa cultura. Paradoxalmente, existem muito poucas pesquisas sobre a música urbana que vem se desenvolvendo na Bahia a partir da expansão da indústria cultural e fonográfica.¹ Essa lacuna é ain-

¹ Destaco aqui a tese de doutorado de Arivaldo de Lima Alves defendida no Programa de Pós graduação em Antropologia da Universidade de Brasília (UnB), intitulada *A experiência do samba na Bahia: práticas corporais, raça e masculinidade*, concluída em 2003. Esse é um importante estudo de cunho etnográfico sobre o contexto do samba na Bahia onde o autor focaliza as práticas corporais e a construção da masculinidade entre jovens negros da periferia de Salvador, destacando, principalmente, a questão racial como elemento estruturante de sua análise.

da mais visível quando se trata de investigar as questões de gênero. Uma consulta ao banco de dissertações e teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) revelou essa demanda e motivou a realização desse esforço. No que tange ao segmento *axé music/pagode*, quase nada se pesquisou e o que foi feito está restrito à discussão sobre indústria e produção musical, todas centradas na década de 1990. Dentre esses trabalhos, destaca-se a importante pesquisa de Mônica Leme, *Matrizes culturais, mediações e produção musical industrial no Brasil dos anos 90: que tchan é esse?*, na qual a pesquisadora defende a tese de que o grupo baiano É o tchan, que fez um estrondoso sucesso na década de 1990, foi o representante contemporâneo de uma vertente rítmica e textual cujos ancestrais são o lundu e o maxixe, dentre outras expressões musicais que se fizeram presentes na música brasileira desde o século XVIII e, posteriormente, em outros gêneros. Para tanto, ela constrói um breve inventário ao longo da história da música popular no Brasil, além de analisar os significados da música do grupo a partir de uma abordagem interdisciplinar, com ênfase em alguns métodos de análise semiológicos. Não pretendo entrar nesse debate para tentar encontrar a “origem” do pagode; pelo contrário, parece-me mais interessante e produtivo compreender sua emergência e os seus processos e diálogos com outras expressões musicais geradores de produtos híbridos.

Ao investir na problematização do que denomina de “vertente maliciosa”, Leme deixa em aberto um importante espaço para um enfoque de gênero na investigação de um produto cultural onde a sexualidade e o corpo emergem como categorias privilegiadas de análise e estruturantes de relações de poder em um contexto de hibridismo cultural. Leme chama de “vertente maliciosa” as músicas que se enquadram em gêneros musicais afro-brasileiros e carnavalescos em que os aspectos rítmicos possuem grande papel na forte integração de texto, música e dança e que utilizam letras de duplo sentido, geralmente humorísticas, cuja carga semântica pode se intensificar através do auxílio dos gestos sensuais da dança, induzidas

pelas acentuações contra-métricas, chamadas de sincopa. Segundo Sodré (1998) a sincopa pode ser definida como uma alteração rítmica que consiste no prolongamento de um tempo fraco num tempo forte. É o elemento que preserva a matriz rítmica da música negra ao entrar em contato com a cultura da Europa no processo da diáspora. Dessa forma, o corpo que participa do samba preenche esse espaço da sincopa.

Assim, a denominação “vertente maliciosa” colocada por essa autora, no que se refere à temática das letras e seus aparatos discursivos, não explicita os mecanismos ideológicos de dominação, bem como a complexidade dos processos de subjetivação envolvidos na constituição dos sujeitos históricos. Embora essa autora tenha apontado para a necessidade de aprofundar algumas questões levantadas no seu trabalho, ela não acena para um enfoque de gênero nestes “ritmos que provocam o corpo.” (LEME, 2002, p. 152)

A música, na contemporaneidade, pode suscitar diversas leituras e se apresenta como um importante campo simbólico de construção de significados culturais e, também, de subversão de identidades. O espaço das práticas musicais se revela, portanto, um campo eminentemente político visto que a música é um produto cultural realizado e apreciado, em diferentes contextos, por sujeitos com inserções socioculturais e políticas específicas, produtores de determinados discursos, sons e parâmetros musicais. Assim sendo, as letras se apresentam como *locus* privilegiado de um imaginário que institui relações sociais.

A inserção da música no cotidiano das pessoas acontece de diferentes maneiras e em variadas ocasiões, sendo, portanto, de fundamental importância na conformação das representações coletivas, das identidades, das formas sociais de produzir e compartilhar significados, principalmente entre os setores jovens da população. Aquilo que representamos pela linguagem, através dos discursos, forja a realidade em esquemas cognitivos pois a experiência perceptiva já é um processo (não-verbal) de cognição, de construção e de ordenamento do universo.

As representações sociais são saberes produzidos que, fazendo circular valores que ordenam o mundo e suas regras, estruturam e hierarquizam os sujeitos e as relações sociais, “[...] uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”, conforme Jodelet (2002, p. 22).

No tocante ao pagode baiano, a música e a dança estão imbricadas e são complementares, pela própria forma como cada uma se interliga no âmbito da cultura baiana e na produção de um discurso midiático. Nesses termos, não existe a música ou a dança como um objeto genérico: uma e outra só podem ser compreendidas a partir das relações que se estabelecem, inclusive, as relações de gênero que se intersectam com as categorias de raça/etnia, classe, sexualidade e geração para construir os sentidos das identidades dos sujeitos. Assim, as práticas musicais e corporais realizadas através de *performances*, letras de música, contextos culturais, formas de caracterização dos(as) adeptos(as) são algumas das interconexões em que podem emergir as relações de gênero, tanto nas letras das músicas quanto no “engendramento dos corpos” na performance da dança.

A música industrializada que se desenvolve na Bahia denominada “pagode” e que se inicia com o grupo Gera Samba, posteriormente renomeado de É o tchan, representa um capítulo à parte na recente história da música baiana. Na década de 1990, a carreira bem sucedida desse grupo abriu caminho para uma produção musical no Estado, que se amplia na atualidade e vem influenciada por um mercado que se abriu para essa nova vertente do samba, agregando algumas influências de matrizes regionais, abrindo-se também para o pop, o eletrônico e outros ritmos globais. Trata-se de uma música que vem se desenvolvendo à margem das grandes gravadoras, um filão de mercado voltado para o entretenimento e para as massas.

José Miguel Wisnik (2003), ao retomar uma constatação clássica de Mário de Andrade ao estudar o folclore brasileiro, reitera que, no Brasil, o uso da música raramente foi uma atitude estético-contemplativa. Mais recentemente, no século XX, a “música” po-

pular no Brasil se tornou um campo discursivo de fundamental importância para os brasileiros, tanto para as camadas médias e altas como para as camadas populares. Assim sendo, para Wisnik (1979 apud SANTIAGO, 1997, p. 9)

a tradição da música popular no Brasil, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, e nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estritamente concebido.

O samba se apresenta como exemplar nesse cenário relatado por Wisnik. O termo genérico “samba” passou a ser popularizado, desde os anos 1930, pela indústria do rádio e do disco, que eram os principais meios de transmissão para um público indiscriminado, legitimado por sambistas, público e pesquisadores. Ao longo da sua história, ele adquiriu diferentes denominações, dirigindo-se às diversas camadas e gostos musicais, dentre os quais, samba de breque; samba-canção, nos anos 1940 e 1950; samba-enredo, a partir da oficialização das Escolas de Samba; samba de partido alto, também nos anos 1950 e 1960; samba-puladinho; samba de roda, originário e existente no Nordeste e no Recôncavo baiano desde o século XX, atualmente revitalizado e divulgado para as camadas médias do país; samba axé, a partir dos anos 1960 e 1970 (músicas feitas para o Carnaval de rua da Bahia, com coreografias específicas para as grandes massas); samba-reggae (experimentação feita pelos blocos afro de Carnaval na Bahia desde o final dos anos 1970, uma articulação ou contaminação de ritmos caribenhos com o samba, um tipo

de música ideológica política, com referência à identidade negra ou afro-americana); dentre tantos outros nomes que o samba vem recebendo ao longo do tempo.

Para Muniz Sodré (1998, p. 35), essa diversidade de tipos de samba tem na cultura negra o principal sistema genealógico e semiótico a perpassar todos eles. Na verdade, ainda segundo esse autor, “foi graças a um processo dinâmico de seleção de elementos negros que o samba se afirmou como gênero-síntese, adequando à reprodução fonográfica e radiofônica, ou seja, a comercialização em bases urbano-industriais.”

O pagode é, então, uma vertente dessa tradição que se pluralizou. A origem da palavra, no entanto, é controversa. Na sua versão carioca, compreende um tipo de música brasileira que deriva do samba do final da década de 1970 e que, nas décadas seguintes, começou a ganhar espaço nos meios de comunicação. O que se sabe ao certo é que se trata de uma manifestação cultural brasileira de grande alcance, antes restrita aos subúrbios, aos calçadões de bares do centro do Rio de Janeiro e da periferia, que se popularizou através das diversas mídias. Na verdade, o termo é usado tanto no sentido do espaço, do território onde acontecem as rodas de samba, como está, também, associado a uma tradição de samba influenciada por grupos como Fundo de Quintal, herdeiro da linhagem de importantes sambistas como Aaulfo Alves, Zeca Pagodinho e Bezerra da Silva. Mais recentemente, o termo tem servido para designar uma produção que passou a ser identificada como pagode romântico representada pelos grupos que popularizaram essa vertente: Negritude Junior, Raça Negra, Grupo Raça e o grupo mineiro Só para contrariar. Atualmente, o pagode carioca é apreciado por um grande público tanto das camadas populares como das camadas médias da população.

As décadas de 1960 e 1970 do século passado foram marcadas pelos discursos contestatórios, ou contradiscursos, originários de dois dos mais importantes movimentos do século XX: o movimento negro, que pregava a igualdade racial, e a segunda onda do

movimento feminista, que alterou a construção do pensamento, no século XX, ao questionar a opressão das mulheres.

As feministas tomaram o *slogan* “o pessoal é político”, como forma de alertar as mulheres sobre o caráter político da opressão vivenciada no âmbito privado, pois, como norma socialmente pre-estabelecida, esperava-se que as mulheres se mantivessem virgens quando solteiras e tivessem no casamento seu destino único e obrigatório e que, na condição de casada, fosse fiel ao marido como sinônimo de honra. Dessa forma, seus corpos e sua sexualidade eram controlados por uma ideologia machista. O movimento feminista, com o objetivo de demonstrar a negação e o controle da sexualidade da mulher, trouxe também como bandeira de luta a liberdade sexual com o lema “nossos corpos nos pertencem”.

Essas duas décadas serviram para revisar paradigmas e categorias de análise como o marxismo, o estruturalismo e o funcionalismo, que norteavam a análise social, especialmente as Ciências Sociais. A partir dos anos 1980, o conceito de gênero começou a ser desenvolvido permitindo, assim, pensar de maneira mais complexa o poder que produz as assimetrias entre homens e mulheres. Atualmente, o corpo e a sexualidade são categorias que se apresentam como estruturantes nas representações da mulher na cultura e na mídia. A mídia passou, então, a realizar uma outra forma de controle dos corpos, uma espécie de tecnologia de gênero. (LAURETIS, 1994)

Uma das mais importantes contribuições para pensar o corpo e a sexualidade na contemporaneidade vem da produção de Michel Foucault. Algumas de suas formulações teóricas foram muito bem apropriadas, questionadas e/ou adaptadas por teóricas feministas contemporâneas, a exemplo de Bordo (1997), Lauretis (1994), Scott (1991), Navarro-Swain (2008) e Rubin (1984), autoras que contribuíram para construir a base teórica deste estudo.

Em *História da Sexualidade* (1988, v. 1), Foucault discute e analisa as relações sociais deslocando-as da categoria trabalho para o corpo e a sexualidade com o fim de mostrar como os discursos

produzem os corpos e a sexualidade através daquilo que ele chama de “dispositivo da sexualidade” e que é por ele assim definido:

Trata-se de fato, antes, da própria produção da sexualidade. Não se deve concebê-la como uma espécie de dado da natureza que o poder é tentado a por em xeque, ou como um domínio obscuro que o saber tentaria, pouco a pouco, desvelar. A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede de superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder. (FOUCAULT, 1988, v. 1, p. 100)

Assim, o corpo passou a ser visto não apenas como um texto da cultura, mas, como “um lugar prático de controle social.” (BOURDIEU, 1987) Para Bordo, essa compreensão da cultura que se faz pelo corpo e opera para além da consciência dos sujeitos modificando os princípios políticos, os engajamentos sociais e os esforços de mudança, tornam o corpo feminino “dócil e regulado, colocado a serviço das normas da vida cultural e habituado às mesmas.” (BORDO, 1997, p. 20)

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. Assim sendo, o corpo se tornou “um capital físico, simbólico, econômico e social”, segundo Goldenberg (2007, p. 13), uma riqueza desejada tanto pelos indivíduos das camadas médias urbanas como também das camadas mais pobres, que percebem seus corpos como um importante veículo de ascensão social e/ou realização pessoal.

As representações da mulher nas letras de pagode baiano, apresentadas através de uma visão masculina, são mediadas pela sexualidade e pelo corpo, que são constructos sociais e históricos. Para Foucault (2001), a sexualidade se constitui na sociedade e na história, não sendo biologicamente determinada; ela tem, portanto, sua própria política interna, seus modos de opressão. Logo, os corpos são históricos e situados no interior de uma determinada cultura como superfícies de significação e estão sujeitos a nomeações e classificações. E é através dessa fundamentação que as letras serão aqui colocadas em foco.

As letras de pagode veiculam um discurso heteronormativo que representa corpos inteligíveis marcados pela coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Na dinâmica entre texto, música e dança, os sujeitos interagem dando significados a esse corpo ou podem, ainda, subvertê-los. Nesse sentido, Butler (2008) propõe que a materialidade dos corpos seja desconstruída, não como negação ou recusa, mas como uma estratégia que permita a subversão e o deslocamento dos contextos nos quais foram alocados como instrumentos de poder opressor, pois, como nos descreve Louro (2004, p. 89):

Os corpos são ‘datados’, ganham um valor que é sempre transitório e circunstancial. A significação que lhes atribui é arbitrária, relacional e é, também, disputada. Para construir a materialidade dos corpos e, assim garantir legitimidade aos sujeitos, normas regulatórias de gênero e de sexualidade precisam ser continuamente reiteradas e refeitas. Essas normas, como quaisquer outras, são invenções sociais. Sendo assim, como acontece com quaisquer outras normas, alguns sujeitos as repetem e reafirmam e outros delas buscam escapar. Todos esses movimentos, seja para se afastar das convenções, seja para reinventá-las, seja para subvertê-las, supõem investimentos, requerem esforços e implicam custos.

Todos esses movimentos são tramados e funcionam através de relações de poder.

Dessa forma, as letras de pagode são textos da cultura e revelam um imaginário sobre os sujeitos e o mundo narrado. Nelas, os discursos sobre o corpo da mulher ancoram e apoiam as ideologias que reproduzem e sustentam a “feminilidade” através de “um poder cujos mecanismos centrais não são repressivos, mas constitutivos.” (BORDO, 1997, p. 21) Na cultura afrobaiana, o corpo e a sexualidade não representam um tabu, diferente de como historicamente eles foram discursivamente construídos pela ideologia burguesa. Assim, qualquer leitura do pagode baiano deve considerá-lo como um produto de uma cultura onde a música provoca o corpo e, assim, precisa levar em conta toda a sua multidimensionalidade na qual palavras, sons, canto, corpo e dança formam uma teia discursiva de significados históricos, ideológicos, religiosos e políticos produzidos na circularidade das culturas (burguesa e afro-baiana). Conforme descreve José Miguel Wisnik (1980, v.1, p. 9), a música popular-comercial,

a) [...] embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora deixe-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem filia-se a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da standardização. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora deixe-se permeiar por eles.

Além daquilo que é ouvido e visto através das *performances* de pagode, deve-se levar em conta os valores, as afetividades e as redes de socialização que são construídos e se incorporam às expressões musicais. Na tentativa de apreender esse objeto em todas as suas dimensões, aqui se busca orientar o olhar para todas elas, perseguindo

os deslocamentos entre uma e outra. Muniz Sodré (1998) nos lembra que “o samba é o dono do corpo”, o terceiro elemento da síncope. Essa associação, no sistema simbólico nagô, corresponde a *Exu*, o senhor da comunicação, aquele que leva a mensagem, o dono da palavra, uma colocação provocadora de outro questionamento que se soma àqueles anteriormente colocados: o pagode fala mais através do seu ritmo que provoca o corpo ou através do seu discurso verbal que é cantado? Como uma expressão da música urbana formada a partir de elementos negros, o pagode baiano teve sua origem nesse ritmo, no ritmo do corpo. Dessa forma, uma análise do pagode deve levar em consideração todas essas indagações que instigam a busca de respostas.

Assim, considerando todos esses questionamentos, este estudo tem o objetivo de investigar as estratégias discursivas e ideológicas utilizadas pelos seus produtores (jovens compositores negro-mestiços, originários das camadas populares), em suas condições específicas de enunciação, sobre as representações da mulher, pelo menos daquelas da sua comunidade, na contemporaneidade, para analisar as imbricações entre corpo, sexualidade e relações de poder.

Percursos e tendências na recente música baiana

A década de 1980 é um marco para a indústria musical brasileira e, em especial, para a baiana, em função da crescente diversificação e segmentação do mercado, em parte impulsionadas pelo avanço tecnológico que permitiu uma abertura de espaços para novos produtos, sem com isso abalar uma tendência do mercado que era de investir tanto em campos de produção mais amplos quanto nos mais restritos, direcionado às várias linguagens do pop, do rock e do regional, com suas atitudes e estilos próprios. Essa segmentação do mercado contribuiu para a pluralização do samba fazendo-o florescer em múltiplos contextos, trajando outras roupagens. É nessa transversalização entre o “samba identidade nacional”, ritmo elevado à condição de expressão genuinamente brasileira, e a música urbana das massas que o pagode emerge, na década seguinte, como uma releitura à moda baiana.

É, portanto, na década de 1990 que se consolida essa tendência e a produção baiana se firma como um polo promissor, tanto do ponto de vista econômico, quanto no dinamismo e na capacidade de reinvenção e criação de novos modismos musicais. Essa virada significativa no cenário musical baiano se deu a partir da incorporação de elementos da tradição popular e do aparato mercadológico e tecnológico da expressiva indústria musical massiva. É, também,

a partir desse momento que a indústria fonográfica e a do turismo consolidam a Bahia como metrópole regional de cultura singular.

Nesse período, a mídia e o marketing do turismo abrem possibilidades de promoção social na Bahia, espetacularizando suas tradições culturais. Com isso, as camadas populares ganham visibilidade e passam a ser introduzidas como novidade e como objeto de consumo para as camadas médias. Nesse sentido, Ordep Serra (apud SANTOS, 2006) adverte que é necessário olhar com atenção para essa apropriação simbólica dos valores produzidos pelas camadas populares para exibir uma imagem positiva do conjunto da Bahia, quando, paradoxalmente, se observa um processo de exclusão contínuo verificável, inclusive, no próprio contexto do carnaval.

Na contemporaneidade, com a emergência da Antropologia Urbana e dos Estudos Feministas, que conseguiram quebrar com as especificidades e abriram caminho para a análise do cotidiano, perspectiva que fez mudar os procedimentos de análise das Ciências Sociais, abriu-se também possibilidade de análise da outrora denominada cultura popular, ou “baixa cultura”, e da mídia. Atualmente, a cultura popular se legitima, validando todas as formas de produção cultural que foram colocadas à margem pela perspectiva da Modernidade, e dessa forma, as expressões culturais de um povo passaram a ser estudadas, como é o caso do samba e, com esta pesquisa, aquilo que, na Bahia, se denominou de pagode.

Originário do samba e dos batuques de matriz africana, o pagode, na Bahia, está diretamente relacionado à sociabilidade e aos espaços onde acontecem as rodas de samba, os batuques: bairros, praias e festas populares. Conforme relata Armindo Bião (1999), esse aspecto se inscreve numa tradição da cidade do Salvador e do Recôncavo Baiano de folguedos e batuques populares do tipo samba de roda, onde muitas pessoas participam dançando e cantando, ocupando um espaço circular definido pelos presentes que se alternam individualmente ou em duplas. No centro da roda, acontecem evoluções coreográficas marcadas pela sedução, desafios e elementos dramáticos de grande interação.

Para Martín-Barbero, esse caminho que levou a música, no Brasil, da roda de samba e seu espaço ritual, que são os terreiros de candomblé, ao rádio e ao disco passa por uma multiplicidade de processos que podem ser organizados ao redor de dois momentos: o da incorporação social do gesto negro produtivo e o da legitimação cultural que esse gesto continha ao se tornar “popular-massivo”, isto é, um “contraditório campo de afirmação do ócio, do sexo, do religioso e do político” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 245).

Nas palavras de Moura (1996, p. 59), os atuais compositores de pagode “aproveitaram a brecha da civilização moderna e ismiscuíram-se pelas ondas do rádio e nos reapresentaram, evidentemente reformatadas, as vilas do Recôncavo e os quintais de Salvador”. Esse processo de deslocamento do sucesso da música baiana dos aglomerados festivos das multidões nas ruas, como os batuques e rodas de samba, para outros espaços de massas urbanas no cenário contemporâneo começa a se intensificar no final da década de 1980 ganhando uma dimensão espetacular com o desenvolvimento da indústria fonográfica na Bahia, na década seguinte, bem como com a profissionalização do Carnaval, transformações propiciadas pela indústria cultural a partir do advento de *reafricanização* da Bahia, na década de 70, e da “axé music”, nos anos 80 e 90, um período, segundo Godi (1997, p. 81), no qual acontece “a passagem de um sentido social de multidão para um sentido social de massa”. Daí a importância do Carnaval, tanto para o processo de reafrikanização como para a própria “axé music”.

Conforme nos lembra Guerreiro (1997, p. 117), é quando

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

O pagode, na intenção de prazer e identidade de massa, incorpora à sua melodia *performances* e coreografias dentro do aparato mercadológico dos grandes eventos musicais e festivos que se intensificaram com a sua expansão para outras cidades e regiões a partir das micaretas e dos “carnavais fora de época”.

Das margens ao centro: a música baiana nos anos 1980

Nas décadas de 70 e 80 do séc. XX, a produção de música popular na Bahia começou a deixar as margens rumo ao centro da indústria fonográfica, ou seja, a música produzida no eixo Rio-São Paulo. Esse processo se deu, entre outras questões, por uma nova produção de cultura de extrato afrobaiano que saía dos territórios negros, ou seja, de espaços tradicionais como o candomblé, a capoeira e passava a atuar no mercado da música.

Na visão de Antônio Risério (1981), essa nova produção de cultura negra aconteceu em meio a um intenso processo de “reafricanização” da Bahia que se intensificou nos anos 1970 que, para Pinho, foi um investimento identitário que se tornou um terreno fértil para as afetividades e identidades negras “fundando mundos e destruindo alguns outros”. Inicialmente, no Carnaval, a reafricanização e aglutinação tiveram, nos blocos afros e nos afoxés de Salvador, um dos principais polos propagadores dessa consciência de “negritude”. Desencadeava-se, naquele momento, um movimento, que se originava nas margens da sociedade e começava a produzir discursos, que passou a alterar comportamentos, posturas, modos de vestir da juventude afrobaiana, mobilizando todo um campo simbólico; “uma revoada nômade de identidades e devires articulados rizomaticamente em torno do signo-África.” (PINHO, 2005, p. 129)

Como parte desse processo, o Carnaval afrodescendente produziu dois efeitos, conforme afirma Pinho (2005): por um lado,

subverteu os significados atribuídos ao corpo negro estereotipado e racializado e, por outro, funcionou como um vetor na busca de reconhecimento e autonomia frente às instâncias discursivas brancas e europeizadas que constituíam as classes média e alta da cidade. Como pontua Risério (1981), o ambiente reafrikanizado na Bahia decorre de um contexto cultural dos países ocidentais colonizados, dos questionamentos das minorias, no caso específico, da luta dos negros nos Estados Unidos e da emergência de uma música, com o soul e o spirituals, mas também de ritmos da América Central, começando pelo funk, e vindo a desembocar no afoxé, gerando um produto de feição híbrida, o afro-ijexá:

O que se deu, na Bahia, foi uma passagem do black-soul ao afro-ijexá, não penso em termos de corte drástico. Todas essas coisas vão se mesclando, se superpondo, numa mistura total que, por sinal, exclui qualquer raciocínio que ingenuamente porventura se guie nos termos da velha metáfora bíblica do joio e do trigo. Trata-se, isto sim, de uma justaposição ideogrâmica, da qual um terceiro sentido ou elemento deve ser extraído. Estamos, aqui, num terreiro (ou congá) cuja feição é misturadamente black-ijexá. (RISÉRIO, 1981, p. 33)

Os desdobramentos dessa conjuntura relatada por Risério (1981) foram muitos e tão fertilizadores que se desdobraram na emergência de uma produção industrial de música que viria a se desenvolver na Bahia na década seguinte. Finalizando o seu texto de *Carnaval Ijexá*, publicado pela primeira vez em 1981, Risério apresenta alguns questionamentos sobre esse devir histórico cujo reflexo já se fazia visível tanto na configuração do Carnaval de Salvador, a partir do fortalecimento das agremiações de blocos afro e afoxés, representantes de uma militância e estética negra moderna, quanto nas relações entre o movimento político negro e o fenômeno de politização das organizações carnavalescas:

Faltam cinco meses para o carnaval de 1982, e os afoxés e blocos afrobaianos já vão abrindo suas quadras de ensaio, reunindo seus valores e esquentando seus atabaques. Da minha parte, a fim de assistir ao primeiro reencontro da moçada do Ilê Ayê, fui fazendo minhas relações, pra chegar a uma conclusão mais ou menos óbvia: o carnaval que vem – e os carnavais mais imediatamente próximos a este –, esclarecerá, para todos nós, possíveis caminhos e descaminhos, a partir da encruzilhada em que agora se encontra o movimento de reafricanização do carnaval da Bahia. Não digo que a maré afrocarnavalesca esteja passando por fase crítica, ou que o momento tenha algo de resaca. Mas uma coisa é certa: estamos atravessando um instante de transição.

A década de 1970 contribuiu para a eclosão de uma complexa rede discursiva e rítmica e, principalmente, de embates identitários, que misturava produção cultural e interesses de consumo. Se essa década contribuiu, sobremaneira, para a configuração de uma ambientação cultural propícia à construção de um discurso afirmador da autoestima negra, promovendo fraturas no discurso etnocêntrico e hegemônico baiano, através das letras das músicas, de novos estilos rítmicos e comportamentais, a década seguinte proporcionou um intenso processo de industrialização dessa mesma música, provocado pela emergência da indústria fonográfica na Bahia entre o final da década de 70 e o início dos anos 80. Conforme descreve Guerreiro (1997, p. 97), pela segunda metade da década de 1980, o panorama sonoro de Salvador já estava significativamente alterado, respirando musicalidade por todos os cantos:

Alguma coisa forte e criativa acontecia na paisagem sonora de Salvador nos últimos anos da década de 80. Uma efervescência musical se espalhava pelos quatros cantos da península que avança para o mar, desenhando de um lado a Baía

de Todos os Santos, do outro o Oceano Atlântico. Os tambores que soavam de Itapagipe a Itapuçã começavam a enviar seus sinais para o resto do Brasil. A imprensa nacional desembarcava para investigar a cena musical soteropolitana e, voltando ao eixo Rio-São Paulo, alardeava: ‘a Bahia virou Jamaica’.

A nova produção musical dos blocos afro de Salvador, em sintonia com a indústria do lazer, atraiu segmentos de produção muito mais amplos da sociedade e assim, em decorrência da maior visibilidade e da ampliação desses espaços, somando-se o fato de que, naquele momento, a indústria fonográfica passava a atuar mais decisivamente na exploração de novos mercados e no desenvolvimento de produtos destinados a nichos específicos, a produção negra originária desses blocos, antes quase silenciada pela mídia local, começava a ser assimilada pelos consumidores de classe média e a ganhar espaço na mídia nacional, especialmente em programas das grandes emissoras de televisão.

Apesar dessa bem-sucedida produção musical fomentada por negro-mestiços oriundos das camadas populares, a imagem que chegava à mídia e aparecia nos programas televisivos era de artistas das bandas de trio – “brancos”, de classe média – cantando, muitas vezes, as mesmas músicas produzidas por artistas negro-mestiços, compositores de blocos afros. Esse fato fica evidenciado no depoimento de um bem-sucedido vocalista de um bloco afro entrevistado por Guerreiro (apud SANTOS, 2006, p. 79):

Pra você ter uma música sucesso a música tinha que ir para a banda de axé pra chegar lá, tocar na rádio, para pessoas saberem que aquela música era do bloco afro. Mas a rádio não divulgava que a música era do bloco, divulgava que a música era da banda ‘tal’, e não falava nem o nome do compositor.

Dessa maneira, os blocos tradicionais do carnaval de Salvador, principalmente *Olodum*, *Ilê Ayê*, *Muzenza* e *Malê de Balê*, ampliaram os seus espaços de atuação². Por outro lado, os blocos carnavalescos de trios elétricos, formados pelas camadas médias, branca e mestiça, acabaram dividindo os espaços por força dessas agremiações. Assim, os artistas e blocos de trio³ começaram a inserir, em seus repertórios, a produção dos blocos afrobaianos.

O surgimento da indústria fonográfica na Bahia se confunde com o momento de expansão dessa música emergente, ou seja, o seu crescimento se dá em função da demanda de produção local. O aparecimento de gravadoras locais como a WR,⁴ capitaneada pelo produtor musical Wesley Rangel,⁵ contribuiu para a legitimação e

² Para além de entidades carnavalescas, a maioria desses blocos realiza trabalhos durante todo o ano junto às comunidades nas quais tiveram suas origens. O *Olodum*, por exemplo, mantém uma Escola de Percussão para adolescentes carentes, realiza anualmente um festival de música onde são escolhidas as músicas da banda que farão parte do repertório do bloco para o carnaval, além de um grupo de teatro com a sua marca, o Bando de Teatro Olodum, fundado em 1990. O *Ilê Ayê* também tem uma forte atuação junto à comunidade, especialmente do bairro da Liberdade, onde fica localizada a Senzala do Barro Preto, sede do bloco. Dentre as principais atividades dessa instituição, destacam-se a Escola de Percussão, Canto e Dança, a Escola Profissionalizante em parceria com a Petrobrás, Fundação Roberto Marinho e Canal Futura onde são ministrados os cursos de Fabricação de Objetos de Percussão, Corte e Costura, Estética Afro, Penteados e Maquiagem, dentre outros orientados para a afirmação da identidade cultural do povo negro.

³ Daniela Mercury, por exemplo, cantora, classe média, na época, estudante de Licenciatura em Dança da UFBA, começou sua carreira cantando em barzinhos e, na segunda metade da década de 1980, começou a cantar em trios elétricos como vocalista da banda baiana *Companhia Clic*, participando dos dois primeiros álbuns da banda, entre 1989 e 1990. Seu primeiro álbum solo, lançado em 1991, teve grande repercussão e, na esteira desse sucesso, ela protagonizou, no ano seguinte, um programa produzido pela Rede Globo de Televisão. O repertório do início da carreira de Daniela Mercury trazia uma forte referência do *samba-reggae*, experimentação musical feita pelos blocos afro, principalmente por Neguinho do Samba, ex-chefe de bateria do *Ilê Ayê* e, na época, líder da bateria do *Olodum*. No repertório, músicas do *Olodum*, *Ilê Ayê* e *Muzenza*.

⁴ Pela WR, passaram artistas como Daniela Mercury, que lançou, em 1991, seu primeiro disco solo *Daniela Mercury* com a música *Swing da Cor*; Gerônimo, que gravou *Mensageiro da Alegria*, álbum que incluía o sucesso *Eu sou negão*; também, Luiz Caldas teve a sua produção musical atrelada a essa gravadora; Margareth Menezes gravou o samba reggae *Faraó, divindade do Egito*, um dos maiores sucessos da música baiana daquele período; a banda Chiclete com Banana gravou o seu primeiro disco *Sementes*; Sarajane gravou *A roda*; dentre outras bandas que fizeram sucesso no período, como a banda Reflexu's e a Bandamel. Os primeiros discos do *Olodum* e do *Ilê Ayê* também foram gravados no referido estúdio.

⁵ Wesley de Oliveira Rangel, produtor musical e proprietário do estúdio de gravação musical WR, um dos pioneiros na Bahia neste ramo, foi protagonista desse momento da história recente da “música baiana” e vivenciou de perto o processo de industrialização da música no Estado a partir do final da década de 1970.

a profissionalização do mercado musical em Salvador, fora do eixo das grandes gravadoras e, através desses empreendimentos, desenvolveu-se um processo de terceirização dessa produção decorrente de uma crescente autonomia dos setores produtivos e consumidores.

Para Leme (2003, p. 74), o surgimento da WR, na Bahia, no final da década de 1970, foi extremamente importante, uma vez que refletia “uma nova ordem do mercado fonográfico: as grandes gravadoras passaram a grandes distribuidoras, em detrimento de uma produção, que ficou mais regionalizada e nas mãos de produtores como *Wesley Rangel*”.

No contexto dos anos 80, três formatos musicais entravam em ascensão e passaram a ser hegemônicos na produção musical brasileira: o sertanejo-romântico, o pagode-romântico e a produção baiana emergente, rotulada pela mídia e reconhecida no eixo Rio-São Paulo como Axé Music. Segundo Vicente (2008), com base nos dados da Nelson Oliveira Pesquisas e Mercado (NOPEM),⁶ no ano de 1988, dois álbuns produzidos por artistas baianos já figuravam na lista dos mais vendidos no eixo Rio-São Paulo. Apesar das limitações dessa pesquisa, esses dados refletem as mudanças pelas quais passava a indústria fonográfica brasileira bem como o interesse do público quando ela começou a investir em um mercado mais segmentado.

Pensando em uma esfera mais ampla, a década de 80 foi palco, também, para a expansão de uma produção musical dirigida para novas classes e faixas etárias. Nessa abertura, destaca-se o crescimento de uma produção musical dirigida para o público infantil e, principalmente, para o público mais jovem que vai se desdobrar no crescimento do rock nacional⁷ e de gêneros e expressões locais voltados para essa fatia de mercado.

⁶ Essa entidade realizou pesquisas sobre a venda de discos no eixo Rio-São Paulo, entre os anos de 1965 e 1999, durante quase quatro décadas. Esses dados integram a referida pesquisa, realizada junto a lojistas da cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo que, no entanto, não apresenta a quantidade de discos vendidos, apenas a posição dos álbuns no *ranking* anual dos 50 mais vendidos.

⁷ O surgimento de importantes bandas de rock, nos anos 1980, deu origem ao que Arthur Dapieve e Nelson Mota denominaram de *BRrock*. São desse período as bandas Titãs, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho (com Cazuzza) e Kid Abelha, grupos que ainda hoje continuam presentes no cenário musical do rock brasileiro. A banda RPM, liderada pelo

Toda essa produção musical não estava dissociada de uma rede discursiva que construía os sentidos da “baianidade”.⁸ A música produzida nesse contexto mediava as tramas que davam sentido a esses discursos, sendo também capturada pelo aparelho do estado através de políticas culturais de turismo e da Prefeitura de Salvador. Em 1988, o publicitário baiano Nizan Guanaes compôs o hit *We are the world of Carnaval* encomendado pela Empresa de Turismo da Bahia S/A (Bahiatursa) para divulgar o Carnaval de Salvador em meio a um intenso investimento nos discursos da “baianidade”. Regravado por diversos artistas, esse *hit* continua atualizando e ressignificando seu campo simbólico. Sua letra faz uma síntese do imaginário sobre a Bahia como terra da alegria e festa.

Ah, que bom você chegou
Bem vindo a Salvador
Coração do Brasil
Vem, você vai conhecer
A cidade de luz e prazer
Correndo atrás do trio
Vai compreender que o baiano é
Um povo a mais de mil
Que ele tem Deus no seu coração
E o diabo no quadril
We are Carnaval, we are
We are folia, we are
We are, we are the world of Carnaval
We are Bahia (2x)

Essa letra retrata bem o significado da baianidade e de um Estado que respira musicalidade. Da mesma forma, essa construção

vocalista Paulo Ricardo, foi um fenômeno de vendas nos anos 1980. Em Brasília, emergiam importantes bandas como Legião Urbana e Capital Inicial. A Bahia teve como principal representante nesse segmento a Banda *Camisa de Vênus*, comandada por Marcelo Nova.

⁸ Existe uma extensa produção acadêmica voltada para a pesquisa na área de Cultura, Mídia e Política desenvolvida no Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT) vinculado à UFBA, entre 2004 e 2007, interessada em investigar “a baianidade” como texto articulado a essas três dimensões.

discursiva que dá sentido à baianidade contou com toda uma produção vinculada às identidades locais, não só no sentido geográfico, mas, principalmente, étnico, religioso, urbano e comportamental.

Esse discurso foi manipulado, principalmente, pelos produtores de música baiana, na intenção de naturalizar uma visão de talento musical inerente ao baiano e em construções discursivas presentes no imaginário popular com a ideia de que “na Bahia não se nasce, estreia” aliada a uma imagem de Salvador como “cidade de luz e prazer” e “terra da felicidade”, construções discursivas gravadas no repertório da música popular brasileira no princípio do século XX. Uma vez internalizado pelos compositores de pagode, esse discurso vai servir de tema para várias músicas, sempre associado à sensualidade e à figura idealizada da mulher baiana também produzida no bojo desse discurso, e ancorada em uma extensa produção musical que explorou esse imaginário, que vem desde Caymmi, na década de 1930, e passa por Ari Barroso e tantos outros.

Axé music, pagode baiano e estereótipos

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. Naquele momento, a indústria musical baiana atingira níveis elevados de popularidade e vendagem e comemorava a conquista de espaço na mídia nacional, rompendo as fronteiras do local, marcando discursivamente o lugar de margem e diferente da homogeneidade do país. No atual cenário, os significados do termo axé music, além de acionar esse sentido reificado e naturalizado pelo seu uso repetido e indiscriminado, servem mais para rotular uma produção geográfica, ou seja, de artistas baianos, do que propriamente para nomear um gênero musical.

Para Moura (apud SANTANA, 2009, p. 153), a axé music se configura menos como um gênero ou estilo musical e mais como uma

interface do repertório musical e coreográfico que se desenvolveu basicamente a partir do encontro entre a tradição do trio elétrico e o evento afro, que por sua vez recapitula a tradição da musicalidade negra do Recôncavo em conexão com outras vertentes.

No entanto, na Bahia, a música denominada pagode não se confunde com a axé music, diferentemente do eixo de poder do Brasil onde toda a produção da música baiana contemporânea é identificada por esse rótulo que, na intenção de abarcar toda a produção musical baiana contemporânea, homogeneíza e uniformiza o que é heterogêneo, apagando suas marcas de identidade e singularidade.

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*⁹ bem como agrega o funk e dialoga com outras tradições regionais, como a chula.¹⁰

Essa denominação, vista por algumas bandas de pagode como “positiva”, porque cria uma identidade própria para cada grupo e reafirma a sua ligação com o samba, sua origem e tradição, vai ser refutada por outras que a veem como uma estratégia para escapar da carga valorativa “negativa” atribuída a esses grupos. É o que revela um músico, compositor e mentor de uma famosa banda desse segmento:

- Eu não gosto dessa rotulação ‘pagode’, prefiro ‘samba percussivo’, mas acho que as outras bandas deveriam assumir que não

⁹ *Sampler* é um equipamento que consegue armazenar sons em uma memória digital, e reproduzi-los posteriormente e, com ele, é possível construir desde um rápido efeito, até uma sequência de ciclos com diversos instrumentos. (SAMPLER, [entre 2006 e 2011])

¹⁰ Trata-se de uma dança típica do Recôncavo baiano que se caracteriza pelos passos curtos e movimentos cíclicos. É um gênero musical tocado com a viola machete e de ritmo afro-brasileiro.

são de pagode e deveriam se preocupar com a qualidade da música. Acho que também deveriam pesquisar e misturar mais essa música com a música eletrônica e o 'techno'.¹¹

Nesse sentido, as autoidentificações, além de criarem uma identidade própria para cada grupo, representam, também, uma estratégia para escapar de um discurso “moderno” que hierarquiza valorativamente, elegendo e legitimando certos gêneros em detrimento de outros. Por outro lado, as próprias bandas preferem o novo e original que, muitas vezes, reflete o diálogo com outros gêneros musicais emergentes, entre formas híbridas que abrangem expressões locais e globais. Por exemplo, o grupo Fantasmão se autointitula groove arrastado, o Black Style, pagofunk, o Saiddy Bamba, swingueira, o Pagodart, quebradeira e o Psirico, samba swingado.

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.

Contrariamente a outros segmentos da música baiana, como é caso da música produzida por artistas do segmento “axé”,¹² a produção dos grupos de pagode nem sempre passa pelo gerenciamento das grandes gravadoras; trata-se de uma produção própria, na maioria dos casos, independente, sem a mediação, circulação e a distribuição atrelada às grandes gravadoras. Pela internet, é possível fazer *downloads* gratuitos de fonogramas através de sites especializados, inclusive sites das próprias bandas, uma prática que tem se tornado muito comum.

¹¹ Entrevista em 23 de agosto de 2008.

¹² Estou aqui chamando de “axé” a produção musical de artistas baianos como Ivete Sangalo, Cláudia Leitte, Daniela Mercury, por exemplo, e bandas como Asa de Águia, Chiclete com Banana, Jammil e Uma Noites cuja produção está atrelada a esse rótulo, diferente também em termos mercadológicos da música produzida pelos blocos afro e do segmento pagode.

Vejamos o que diz um músico, sociofundador de uma banda de pagode da Bahia, uma das que mais se destaca nesse segmento de mercado:

- Nós temos cerca de dez CDs piratas que foi o que projetou a gente, espalhou mesmo. Só temos um CD oficial. O primeiro deles ficou entre os mais ouvidos... Hoje temos mais facilidade para gravar; as coisas são mais fáceis em termos de gravação. Porém, a mídia ainda não abraçou o nosso projeto completamente. A mídia tem certa discriminação com nosso projeto. Acho que é porque é música de periferia, entende? Música de pessoas de nível baixo, de negro e de pobre. Quer dizer, não dizendo que as pessoas de nível alto não gostam, não frequenta[m] os shows, mas a maioria dos frequentadores é de nível baixo. Se você for numa periferia dessas aí, você vai ouvir um CD de pagode tocando.¹³

Para esse músico, grande parte da produção desses grupos não tem registro em CD de carreira, CD “oficial”; geralmente são cópias promocionais distribuídas em rádios e entregues nas mãos de divulgadores, chegando facilmente às mãos do mercado informal. Alguns desses grupos nunca estiveram em estúdio profissional de gravação, a difusão de suas obras se encontra vinculada a *web sites* como *Myspace*, *Youtube*, os mais conhecidos e utilizados, e o acesso do público a essa produção acontece, também, através da execução pública em shows, ensaios e, em alguns casos, em programas de TV, o que contribui para sua divulgação e circulação.

Como já observado, a circulação se faz por meios informais, longe dos estúdios das gravadoras oficiais. Na contramão dos artistas contratados pelas grandes gravadoras, os grupos de pagode baiano disponibilizam ao público consumidor um produto sem mediações, portanto, barato, e ao qual ele tem acesso em um curto espaço de tempo, o que torna a sua divulgação mais rápida. A gravação sem selo, que implica na divulgação do produto através da venda em pontos comerciais populares e nos shows, vista como um fator positivo por

¹³ Entrevista realizada em 8 de janeiro de 2009.

alguns músicos desse gênero – a exemplo do entrevistado cuja fala é reveladora dos mecanismos de produção, distribuição e consumo –, por outro lado, ajuda a pensar na proliferação dos rótulos valorativos atribuídos aos cantores, grupos musicais e à qualidade do produto, assim como a suas letras. Essas mudanças vêm afetando, também, a economia da cultura e o cotidiano por parte dos consumidores/usuários das novas tecnologias digitais de informação e comunicação.

Uma pesquisa realizada por Marcos Joel Santos, que analisa os estereótipos e preconceitos na música baiana entre pessoas que gostam de música, em três cidades do Brasil, concluiu que os estereótipos atribuídos aos grupos da *axé-music* são mais positivos do que os estereótipos dos grupos que apreciam o pagode. Para ele, “no plano social os grupos que apreciam a *axé music* são vistos de forma mais estereotipada, e os grupos que gostam do *pagode*, de modo mais preconceituoso” (SANTOS, 2006, p. 80). A análise dessa recepção e dos perfis de quem aprecia o pagode permitiu observar julgamentos através dos quais os grupos de pagode foram, com frequência, implicitamente ou explicitamente desvalorizados.

No que tange à recepção junto ao público, o segmento pagode é também identificado por alguns grupos sociais como um “subgênero”, quando analisado dentro do contexto maior da música produzida na Bahia. Isso acontece muito em função de ser uma música produzida por jovens das camadas populares, negros e de pouca escolaridade, como fica evidenciado tanto na pesquisa de Santos, que utiliza uma metodologia da Psicologia, quanto nas entrevistas realizadas para esta pesquisa.

Segundo Godi (1997), os anos 80 também foram marcados pelo deslocamento do sucesso dessas músicas dos aglomerados festivos típicos de Salvador, que acontecem nas ruas, nas festas de largo, para todo e qualquer espaço das “massas”¹⁴ urbanas contemporâneas. Para ele, é quando se observa, no contexto da cultura musical da

¹⁴ Godi, nesse estudo, utiliza o conceito de “massas” tal como é usado por Walter Benjamin, enfatizando a emergência de novas variáveis técnicas que contribuíram para uma nova sociabilidade, consequência da “cultura de massa”. As novidades tecnoculturais como a reprodução e a difusão proporcionariam novas formas de produção e experiências culturais.

Bahia, a importante passagem do sentido social de “multidão” para o sentido social de “massa”.

É importante ressaltar que essa produção musical baiana, antes sazonal e restrita ao período festivo característico das festas populares da Bahia, principalmente ao carnaval, assume um novo significado para a juventude negro mestiça. Para Leme (2003, p. 74),

a música de massa produzida no Brasil é fruto da rearticulação de matrizes históricas, que vão sendo adaptadas a novos contextos, novas influências culturais, num processo complexo que pode haver tanto imposições culturais como apropriações, resistências e inovações.

Nesse aspecto, essa rearticulação vai ser observada no contexto da música produzida na Bahia na década de 1990 que tem como um dos principais representantes o grupo baiano *É o tchan*.

Tradicionalmente, é nas festas do povo que o negro e suas expressões culturais alcançam maior visibilidade. O surgimento dos blocos e associações de negros com visão política vem forçando a sociedade a repensar suas relações com a tradição negra. Dessa forma, a própria divulgação de seus produtos no exterior abre espaços para a tradição e a experimentação de negros urbanos.

A década de noventa e o fenômeno “É o tchan”

Cheguei, hein! Estou no paraíso!
Que abundância, meu irmão! [...]
Ah, que beleza, que maravilha,
*Isso é magnífico, mãe!*¹⁵

¹⁵ Texto retirado da parte inicial e final da letra da música *A dança do Bumbum* que integra o repertório do álbum *É o tchan: na cabeça e na cintura*, uma das músicas de maior sucesso do grupo. Esse texto era repetido como uma espécie de saudação nas apresentações do grupo.

As palavras do vocalista-animador do grupo *É o tchan*, transcritas acima, anunciava a presença em cena de um dos maiores fenômenos da indústria musical baiana na década de 1990. Uma trupe formada por dois vocalistas, um dançarino, uma dupla de dançarinas e uma dezena de músicos apresentavam um espetáculo com forte presença cênica e temperado com muita malícia, transformando o samba de roda do Recôncavo baiano em um produto cultural urbano de grande repercussão midiática.

A cada apresentação, real ou virtual do grupo, anunciava-se a entrada em cena de uma reencenação do “paraíso”, um espetáculo que retomava os sentidos da tradição baiana do samba de roda, agora transposto para uma contemporaneidade que celebrava o seu deslocamento das práticas cotidianas onde a dança historicamente esteve presente para o espaço das mídias interativas. No epicentro dessa cultura híbrida eletrônica, jovens negros(as)-mestiços(as) da diáspora africana produziam uma nova sociabilidade através da música, marcando uma tensão discursiva entre diferentes segmentos da sociedade.

Este capítulo traz o percurso histórico da música denominada de pagode, que vem se desenvolvendo na Bahia, e suas transformações, a partir da década de 1990, com o surgimento do grupo musical baiano *É o tchan*; os nexos sociais e simbólicos dessa música; como se transformou em um dos mais conhecidos e controvertidos produtos de massa dos últimos tempos; e, em seguida, como se deu o aparecimento dos grupos que compõem o *corpus* dessa pesquisa, apresentando um esboço histórico e contextual daqueles selecionados.

Não é possível falar da proliferação e consolidação do pagode baiano, sem tentar, em poucas palavras, sintetizar sua origem, a partir da primeira banda, o grupo artístico-musical baiano *Gera Samba*, que surgiu no final da década de 80, e que seria apenas mais um produto da indústria musical baiana não fosse a grande repercussão na mídia da polêmica gerada em torno do seu produto cultural. Assim, instalou-se um debate sobre “o que seria culto e o que seria popular, entre o que seria a cultura propriamente brasileira, moderna e pron-

ta para ser consumida no circuito global, e o que seriam ‘manifestações culturais, ‘típicas’, localizadas.” (MOURA, 1996, p. 56)

Esse grupo fez um estrondoso sucesso nos anos 1990, especialmente entre 1995 e 1999, alcançando grande popularidade. No período, vendeu milhares de cópias de discos, gerou polêmica em torno do seu repertório, das suas *performances* e, acima de tudo, influenciou e serviu de inspiração para dezenas de outros grupos que despontavam no cenário musical naquele contexto, tanto para os que buscavam um modelo de sucesso, quanto para aqueles que tentavam romper com um modelo que ia se tornando desgastado ao longo do tempo, à medida que novos modismos apareciam na cena musical baiana.

Naquele momento, o Brasil vivenciava a implantação do formato CD¹⁶ e o grupo *É o tchan* foi protagonista desse processo, vendendo milhares de cópias dos seus álbuns. O grupo lançou cerca de dez CDs,¹⁷ oito deles no Brasil, em língua portuguesa, dois no exterior, um com versão em espanhol, além de um CD remixado, uma tentativa de entrar em outros mercados, já que a música eletrônica era uma tendência do momento.

A experiência bem-sucedida do *É o tchan* foi decisiva para o surgimento das bandas que compõem o *corpus* deste estudo e para seus desdobramentos no atual contexto. O grupo foi citado em quase todas as entrevistas realizadas com integrantes e produtores dos grupos atuais, ora como modelo de sucesso no qual procuraram se espelhar, ora apontado como um formato desgastado que as novas bandas estavam tentando romper, buscando novas experimentações musicais e outras estratégias comerciais como forma de inserção

¹⁶ A partir da década de 1990 desencadeou-se, no Brasil, um processo de popularização do computador pessoal (PC) e de outros meios de comunicação e entretenimento digital como a internet, TVs a cabo, TV por assinatura (*pay per view*), MP3 e Mp4, dentre outros.

¹⁷ Os principais álbuns da banda são: *Gera Samba* (1994), *Gera Samba-É o tchan* (1995), *Na cabeça e na cintura* (1996), *É o tchan do Brasil* (1997), *É o tchan no Hawaii* (1998), *É o tchan na selva* (1999), *Tchan.com.br* (2000), *Funk do Tchan* (2001), *Turma do Batente* (2002), *É o tchan ao vivo* (2003), *Ligado a 220 woltz* (2004), *10 anos ao vivo* (2005), *O retorno ao vivo* (2005).

no mercado fonográfico através de um produto de fácil assimilação pelo público consumidor.

A trajetória do grupo É o tchan começou no final da década de 80 com o nome de Gera Samba, inspirado em um antigo programa de música apresentado pela Rede Globo de Televisão denominado *Geração 2000*. Os ensaios aconteciam inicialmente no Clube de Engenharia, na Rua Carlos Gomes, centro de Salvador, no Clube Fantoches da Euterpe, Largo Dois de julho e, posteriormente, no extinto tradicional Clube Cruz Vermelha, no Largo do Campo Grande, antes, espaços frequentados pelas elites e que, mais tarde, já em processo de decadência, passaram a ser frequentados pelas camadas populares.

No entanto, foi na década de 1990, com o nome de É o tchan, que a banda ganhou visibilidade nacional e construiu grande parte da sua produção. Na fase inicial, o grupo, ainda amador, tocava nos subúrbios de Salvador, em eventos estudantis de colégios públicos e, posteriormente, passou a fazer ensaios-show em clubes locais, espaços frequentados pelas camadas populares, chegando a lotar esses espaços em ensaios semanais que representavam importantes espaços onde predominavam a criatividade e a espontaneidade e o momento no qual eram elaboradas as coreografias em total interação com o público. O sucesso desses ensaios, realizados geralmente aos domingos, chamou a atenção de um empresário local, conforme relata um dos entrevistados, negro, 46 anos e músico fundador da banda, contribuindo assim para um primeiro passo rumo à sua profissionalização:

- Quem começou esse lance de ensaio aqui em Salvador fomos nós. A gente ensaiava todos os domingos; à medida que a coisa foi crescendo nós íamos passando para espaços maiores. Tinha um empresário que se chamava Manolo Posada que conheceu nosso trabalho, via sempre a casa lotada aos domingos e foi lá. Chegando lá, ele viu nosso trabalho, gostou e chamou a gente para gravar uma faixa no LP da época que ele estava fazendo de grupos de samba, sendo que, quando se chegou ao estúdio, ele

*viu nosso potencial e, mais ainda, nossa musicalidade e então resolveu gravar um LP só nosso que foi o LP Gera Samba, o primeiro do grupo.*¹⁸

Inicialmente, o Gera Samba era um grupo de samba altamente influenciado pelos batuques de origem africana do Recôncavo baiano. Formado apenas por músicos, provinha de uma proposta despreziosa e não tinha noção da dimensão espetacular e dos rumos que o grupo tomaria com a entrada dos dançarinos e, principalmente, conforme relata o entrevistado, membro do grupo, não tinha a intenção explícita de produzir músicas com coreografias.

- Nosso primeiro LP basicamente foi só sobre samba de roda, entendeu bem? Então, nós fomos lá buscar. Fazíamos São Francisco do Conde, Maragogipe, Santo Amaro, Cachoeira. Nós íamos para lá, para poder pegar aquela batida do candomblé, samba de caboclo. [...] Os dançarinos contribuíram muito porque foi aí que começamos a fazer músicas com coreografias; então, foi essencial os dançarinos com a gente porque senão a gente não poderia fazer músicas com coreografias, não ia dar para o pessoal fazer e acontecer, para o público que estava lá em baixo aprender e lançar moda.

Após o CD, houve uma dissidência e alguns músicos da formação inicial da banda acabaram por se desligar para formar o grupo musical Terra Samba. Foi quando o Gera Samba passou por uma reestruturação na sua formação inicial, passando a contar, também, com a participação de Beto Jamaica, um músico experiente que havia sido percussionista e letrista dos blocos Olodum e Muzenza.

As letras do É o tchan chamavam a atenção pelo apelo explícito à sensualidade, com base no próprio samba de roda do Recôncavo, suas *performances* envolviam música, dança e teatralidade e a intensa participação do público em apresentações e festas,¹⁹ progra-

¹⁸ Entrevista realizada em 18 de outubro de 2008.

¹⁹ É interessante pontuar aqui que, em meados da década de 1990, o grupo É o Tchan começou a realizar ensaios-show também no Clube Espanhol, tradicional espaço freqüentado

mas de televisão e shows, e a incorporação de dançarinas(os), especialmente, a participação de Carla Perez,²⁰ contribuiu sobremaneira para uma maior visibilidade midiática do grupo. Uma hipótese é que isso se deva à sua extraordinária performance ou, ainda, à quebra de estereótipos: uma pessoa, aparentemente, branca, loura, dançando como uma negra. Mas, o passo decisivo para a profissionalização do grupo se deu a partir do encontro com o produtor musical Wesley Rangel.

Os dois vocalistas se comportavam também como animadores, uma de suas marcas, induzindo a audiência ao canto e a empregar a mesma coreografia dos dançarinos, formando assim uma cadeia interativa entre música, vocalistas/animadores, dançarinos(as) e o público.

Edson Gomes Cardoso Santos, o Jacaré, um jovem negro, fã do grupo e também do Olodum, morador do bairro da Liberdade, gostava muito de dançar e acompanhava o grupo nos ensaios e apresentações. Durante uma dessas apresentações, Jacaré foi convidado a fazer parte oficialmente da banda. O jovem Jacaré passou a ser o coreógrafo do grupo participando ativamente na elaboração das coreografias para mostrar e ensinar ao público os movimentos das *performances*. O aprendizado informal de dança de Jacaré partia da observação e da participação e foi sendo construído a partir da vivência nas festas populares, nos ensaios dos blocos afro e em todo um contexto favorável à criação coletiva das danças e *performances*.

Em seguida, foram incorporadas as duas dançarinas: Débora Brasil, uma jovem negro-mestiça, também fã do grupo, que passou,

por jovens da classe média de Salvador, visto que, no momento inicial do grupo, esses *ensaios show* eram freqüentados em sua maioria pelas camadas populares. Esse dado reforça a hipótese de que o sucesso do grupo atravessou as fronteiras de classe, pelo menos no contexto baiano, onde as trocas culturais aconteciam de forma mais nítida, embora seja consumida de forma segregada por essa classe em espaços privados como os clubes e casas de shows.

²⁰ A imagem de Carla Perez tornou-se um produto midiático tão forte que se transformou em uma marca poderosa passando a estar associada a diversos produtos como sandálias, produtos de depilação, produtos dietéticos, tamancos, botas, chicletes de bola, batata frita, salgadinhos, duchas, fogos, boneca, produtos de maquiagem, esmaltes, bambolês, revistas em quadrinhos, antena parabólica e, até, mão mecânica. Grande parte desses produtos eram direcionados ao público infantil.

mais tarde, a ser conhecida como “a morena do É o tchan”; e Carla Perez, também negro-mestiça, mas de pele clara e cabelo pintado de loiro, na época com 17 anos, que ficou conhecida nacionalmente como “a loira do É o tchan”, despertando a atenção da mídia e do público com suas *performances*, mexendo com o imaginário do brasileiro, principalmente do Sudeste e Sul do Brasil, conforme relata o entrevistado integrante da banda:

- Foi uma coisa diferente porque, fora de Salvador, uma loira dançar e requebrar era muito difícil; agora não, mas, antigamente, era difícil chegar uma loira no samba. Chegou um negro, uma negra e uma loira, e aí estourou.

Os três – Jacaré, Carla Perez e Débora Brasil – passaram a comandar a parte coreográfica dos shows, as apresentações na TV e os vídeos do grupo, lançando coreografias a partir das letras das músicas idealizadas pelo produtor Cal Adam em parceria com outros músicos locais que começaram a investir em músicas para coreografias elaboradas especialmente a partir de eixos temáticos,²¹ produzidas para integrar o repertório dos CDs.

A mudança do nome do grupo de Gera Samba para É o tchan foi motivada, principalmente, por uma determinação judicial que proibia o uso do nome Gera Samba pela existência de outra banda já registrada com esse mesmo nome. Essa mudança aconteceu no momento em que a banda começava a ganhar popularidade e visibilidade na mídia nacional e, principalmente, a partir da polêmica performance para a música *Segura o tchan*, música que projetou nacionalmente o grupo, sucesso do CD *Gera Samba – É o tchan*, lançado em 1995.

- Nós tivemos que trocar o nome do grupo porque nós fizemos o Gera Samba e, na época, nós não registramos, porque era uma

²¹ Destacaram-se, por exemplo, os temas *É o tchan na Selva*, *É o tchan no Egito*, *É o tchan no Tempo das Cavernas*. As dançarinas e os músicos se apresentavam vestidos de acordo com os temas, além de algumas intervenções referentes à temática das letras nos arranjos das músicas e no cenário dos shows.

coisa que a gente não ia levar a sério; nós registramos como coisa local, mas à proporção que a coisa foi crescendo, então, quando fomos fazer o primeiro LP, nós fomos ver que já existia um Gera Samba registrado em um LP a nível nacional, então, nós não poderíamos usar essa denominação. Foi daí que juntamos o útil ao agradável, ou seja, a gente tinha feito uma música “Segura o tchan”, e aí a música estava estourada, então pensamos, vamos botar o nome do grupo “É o tchan”, e foi assim.

As capas dos quatro primeiros CDs do grupo,²² – Gera Samba, de 1994, o primeiro do grupo; e os seguintes, *Gera Samba / É o tchan*, de 1995, *É o tchan: na cabeça e na cintura*, de 1996, e *É o tchan do Brasil*, de 1997 – refletem o momento de maior popularidade da banda e, acima de tudo, informam sobre o seu processo de profissionalização, proporcionado pela criação de uma estrutura empresarial através de uma produtora própria, a Bicho da Cara Preta, uma sociedade dos dois vocalistas da banda e do produtor de shows Cal Adam, além da importante mediação de Wesley Rangel.

O grupo, que já vinha se destacando no cenário local, lotando as casas de espetáculo onde se apresentava, passava, naquele momento, pela mediação de produtores antenados às demandas do mercado consumidor e às tendências globais do *show bizz*. Uma leitura comparativa das referidas capas serve para mostrar a importância da imagem na divulgação da música industrializada em um contexto midiático, já que a capa do CD é a propaganda do produto em um contexto onde esse formato se popularizava. Dessa forma, o discurso imagético ganhava força, mesmo quando associado a um contexto musical, através das capas dos álbuns e de vídeos que, naquele período, tinham grande popularidade.

Essa transformação também pode ser percebida nos produtos que levavam a marca do É o tchan, cujo índice foi capitalizado na figura das dançarinas, ou seja, nas suas *performances* e na sensualidade, como podemos observar na capa do segundo CD *É o tchan*:

²² A autorização para veiculação das capas não foi concedida pelos responsáveis pelo grupo.

na cabeça e na cintura. A capa do terceiro CD, *É o tchan do Brasil*, apresenta uma imagem centrada no corpo, provavelmente, da dançarina Carla Perez, focalizando o corpo bronzeado da “loira” de pele morena e com a marca do biquíni. Observa-se, portanto, a passagem de uma imagem menos identificada com o grupo, representada pela imagem dos músicos com seus instrumentos, ainda mais evidente no primeiro CD, *Gera Samba*, de 1994, quando o grupo ainda não tinha alcançado o sucesso e não tinha uma “marca”, para uma imagem centrada na figura das dançarinas, no terceiro CD, cujo foco é o corpo de Carla Perez sempre em ângulos que valorizavam seus atributos físicos. Dessa forma, a imagem da banda também foi se ajustando a um grande filão de mercado através de um investimento nas letras e nas coreografias.

O grupo *É o tchan* foi um produto eminentemente midiático ajustado às condições da indústria musical que foi se adaptando às imposições e exigências mercadológicas da indústria fonográfica. Mas a música do *É o tchan* não pode ser entendida apenas como um produto de massa ou como uma mera imposição de interesses de um segmento sobre o outro. Foi, acima de tudo, o resultado de processos dialógicos de negociação sociocultural (BAKHTIN, 2006) capaz de dissolver demarcações culturais. (MARTÍN-BARBERO, 2008) Nessa perspectiva, ele também construiu uma identidade própria, uma marca, a partir dos elementos tradicionais do samba de roda da Bahia, associado à sensualidade, à malícia e à ambiguidade das letras, agregando elementos cênicos da música de rua e ressignificações de outros ritmos globais e trazendo a novidade da interação público/cantores/música.

A entrada das(os) dançarinas(os), a mudança do nome da banda e a mediação de empresários foram fatores que alteraram completamente a proposta inicial do grupo. No que diz respeito à linguagem utilizada, as formas de tratamento regionais foram sendo modificadas, já que não eram compreendidas pelo país no mesmo sentido em que o eram no espaço local. Vejamos como o mesmo entrevistado se coloca com relação às mudanças ocorri-

das no repertório, no comportamento do grupo e nessas formas de tratamento:

- Como eu lhe falei, a nossa coisa era mais regional, tipo quando o pessoal de lá do sul começou a deturpar; quando nós colocamos aqui a expressão 'ordinária', aqui em Salvador era um modo que a gente tinha de chamar a pessoa carinhosamente, mas para lá para o sul, 'ordinária' era uma coisa pejorativa que ofende a pessoa, então, começamos a limar algumas frases, porque já que tinha o Brasil, o pessoal não sabia nosso linguajar, ou seja, porque a gente fala umas coisas que o pessoal lá não entende.

A fala do músico é reveladora das mudanças vivenciadas pela banda no momento em que se projeta nacionalmente e passa a precisar adequar o produto cultural, que carrega as marcas do local, do popular, da singularidade da cultura baiana, a um contexto nacional. O trecho transcrito acima atesta a questão da linguagem²³ em contexto de hibridismo cultural e suas marcas ideológicas, bem como os vários registros da língua falada.

A expressão “ordinária” em referência à mulher, colocada como exemplo pelo entrevistado, pode não ter necessariamente uma conotação sexista, embora, no dicionário, seu significado esteja impregnado de um sentido negativo – por significar comum, rotineiro, traz a valoração de coisa ruim, imprestável, grosseira e vulgar, até o sentido de prostituta –, que se contrapõe ao sentido da linguagem falada no Recôncavo, onde representa destaque, uma forma afetiva de denominar pessoa amiga. Tomando como condição de produção do termo o contexto do grupo e, em específico, as coreografias das dançarinas para as quais a expressão se dirige, ela não expressa um nexos sexista nem desqualificador, como carrega a palavra na língua padrão, a marca ideológica do discurso. A fala do músico expressa a

²³ As performances do grupo aconteciam a partir de grande interatividade com o público, associando aos refrões das músicas expressões do tipo: “Tá ficando gostoso!”, “Safada”, “Ordinária”, “Diz para mim, mamãe”, “Bota a mão na cabecinha, depois joga para um lado e pr’o outro”, “Êta mão de quiabo danada! essa mão é safada”. Essas expressões estão registradas nos CDs do grupo, embora nas gravações ao vivo elas estejam mais presentes.

permissividade, em um contexto de hibridismo cultural, interferindo na construção da imagem que se tem de si e do outro, entre as marcas da cultura local.

Assim como a linguagem foi “limada”, a imagem da banda também foi se ajustando a um grande filão de mercado através de um investimento nas apresentações e *performances* do grupo, dando uma dimensão espetacular centrada no corpo das dançarinas, na sensualidade e nos temas das letras que favoreciam a interatividade com o público. Os concursos para eleição das novas “morenas” e “loiras” do grupo *É o tchan*, à medida que a banda ia modificando a sua formação, passaram a ser transmitidos em programas de TV de ampla audiência e de veiculação nacional como o *Domingão do Faustão*, da Rede Globo de Televisão, e cercados de grande expectativa pelo público, que participava ativamente da votação. Assim aconteceu quando da saída de Débora Brasil e Carla Perez, as duas primeiras dançarinas. Mudaram as dançarinas e, posteriormente, os músicos e vocalistas que integravam o grupo, que partiram para outros projetos.²⁴ Hoje o grupo *É o tchan* sobrevive com pouca visibilidade e, há algum tempo, não consegue emplacar sucessos na mídia.

Os herdeiros do *É o tchan*: percursos, tendências e desdobramentos

Me dá licença que agora eu vou passar,
Não se aborreça se o meu cavaco chorar,
O meu cavaco, ele bota pra quebrar,

²⁴ Beto Jamaica, por exemplo, investiu em um projeto de carreira solo; Cumpadre Washington passou a atuar no ramo da produção e atualmente é empresário da área musical, dono de um bloco carnavalesco de samba, segmento que tem crescido nos últimos anos no carnaval de Salvador no circuito tradicional (Campo Grande). Jacaré foi contratado pela Rede Globo de Televisão e atua em um programa de humor encabeçado por Renato Aragão. Sheila Carvalho, a outra morena do grupo, comanda hoje um programa de variedades em uma emissora de TV local e Carla Perez, depois de várias investidas na carreira pessoal, em outros segmentos, passou a comandar um bloco carnavalesco infantil no Carnaval, além de outras atividades.

Vivo no mundo sem eira, nem beira
Na quebradeira verdadeira, verdadeira quebradeira
Isso porque eu sou da Bahia...²⁵

A década de 90 proporcionou o surgimento de grupos e bandas, no contexto da música produzida na Bahia. No segmento “samba-pagode”, destacaram-se grupos como Terra Samba, Patrulha do Samba, Gang do Samba e Companhia do Pagode, assim como os grupos Raça Pura e Coisa de Bamba que, ao se extinguirem, deram origem a outros grupos.

Enquanto o grupo *É o Tchan* seguia sua trajetória avançando para outras regiões do Brasil, emergia, na cena musical baiana, uma infinidade de artistas e grupos orientados pelas influências do samba de roda do Recôncavo e suas transformações consolidando um segmento em constante crescimento. A maior parte dos grupos que compõem o *corpus* dessa pesquisa data da segunda metade da década de 1990. A saber: Harmonia do Samba (1993), Pagodart (1998), Parangolé (1998), Saiddy Bamba (1998), Oz Bambaz (2001), Guig Ghetto (2001) e os mais recentes: Psirico (2003), Black Style (2006) e Fantasmão (2007).²⁶

Em 1998, apareceu, no cenário musical baiano, o grupo *Raça Pura* fazendo uma música muito próxima daquela produzida pelo grupo *Gera Samba / É o Tchan*, uma música marcada mais intensamente por elementos do samba de roda do Recôncavo baiano, inclusive na temática das letras onde se explorava, com mais frequência, composições de duplo sentido e, especialmente, na forma de apresentação do grupo, já que também utilizava dançarinas. Por ocasião da sua extinção, a banda Raça Pura deu origem a duas outras bandas, Guig Ghetto e Oz Bambaz e com parte dos integrantes do grupo Coisa de Bamba formou-se o grupo Saiddy Bamba, em 2001.

²⁵ Fragmento da letra de *Nossa Paradinha*, um dos maiores sucessos do grupo Harmonia do Samba, composta por Xandy e Bimba, gravada no CD *O rodo*, de 2000.

²⁶ Dados fornecidos pelos próprios grupos através dos produtores e integrantes, além de informações nos sites oficiais das bandas.

O surgimento desses grupos acontece em três grandes momentos. O primeiro grande *boom* de grupos baianos denominados de pagode pode ser localizado entre os anos de 1997 e 2000. É, justamente, nesse período que se observa uma abertura mercadológica propícia para esse gênero musical impulsionada pelas facilidades de produção, circulação e divulgação dessa música gerenciada por empresários locais, proprietários dos grupos.

É importante destacar que a indústria fonográfica passava por mudanças significativas, motivadas, principalmente, pelas tecnologias digitais de produção e pela melhor distribuição, além da crise econômica do final da década de 90, fatores que, de uma forma ou de outra, abriram o caminho para a atuação de pequenas gravadoras e artistas independentes, já que as grandes gravadoras apresentavam dificuldades de operar em um mercado segmentado. Os dados publicados pela revista norte-americana *Pollstar*, dão conta de que, até recentemente, os músicos conseguiam 2/3 da sua renda através das gravadoras, isto é, das vendas de CDs, e o restante dessa fatia era obtido por meio de *shows* e *merchandising*.

O que se observa, atualmente, é que essa proporção se inverteu. As gravadoras têm buscado novas fórmulas, a música ao vivo vem crescendo em importância, dentro da indústria da música, e isso está relacionado ao valor que essa “experiência” tem no mercado, isto é, à sua capacidade de mobilizar e seduzir os consumidores e aficionados, especialmente em Salvador, onde, tradicionalmente, acontecem grandes eventos do segmento pagode:

- Nós não vendemos CD, aliás banda de pagode nenhuma vende CD; eu diria que nem forró e outros estilos. O mercado é todo informal, tem gente que chega a vender 1.000.000 de cópias e a banda não leva um centavo. Só que, por outro lado, isso tem suas vantagens: as cópias se multiplicam, os shows se valorizam e... infelizmente tá assim.²⁷

²⁷ Entrevista realizada em 30 de setembro de 2008.

Há um investimento grande na produção de eventos em grandes espaços de shows visando reunir o maior número possível de público e de bandas diferentes. Isso facilita o acesso do público aos espetáculos e *performances* e diminui o preço dos ingressos. Nesses termos, as mudanças na estrutura e na organização da produção fonográfica, em pleno curso, no Brasil, se apresentam desde o início dessa década, como uma consequência direta do movimento de globalização que, ao impor um rearranjo de todo o processo produtivo, promove fenômenos como o da fragmentação da produção abrindo espaço para outros artistas e grupos de expressões regionais. (DIAS, 2000)

O mercado segmentado da música começava a ser viabilizado pelo esquema da produção informal e passava a contribuir para a popularização do consumo de CDs. A partir dos primeiros anos da atual década, se desenvolve, de forma mais efetiva, a popularização do DVD, seguido, imediatamente, por um processo de desaceleração das vendas das grandes produtoras provocado pela falta de controle dessa produção “doméstica”, como também pela pirataria e pelas mudanças ocorridas nos hábitos dos consumidores através da distribuição de música em novas mídias, modificando e diversificando as formas de consumo.

Nesse primeiro cenário, destaca-se o surgimento de grupos como o Harmonia do Samba, um dos mais populares e que, hoje, tem uma carreira consolidada: dez CDs gravados, dois DVDs, uma relativa inserção no mercado nacional e algumas turnês pela Europa e Estados Unidos. Os dois primeiros CDs do grupo, Harmonia do Samba e O Rodo, produzidos ainda no final da década de 90, venderam em torno de 1.000.000 de cópias. O grupo tem uma agenda lotada e sua presença na cena musical baiana é constante em eventos que mobilizam um grande público, realizando, em média, cerca de 150 shows por ano. Além disso, esse grupo também mantém um bloco carnavalesco próprio que desfila no carnaval de Salvador, mais um produto da empresa que administra o grupo.

Os dados da pesquisa revelaram ainda que, de todos os grupos, o Harmonia do Samba parece ter alcançado o maior nível de profis-

sionalização, e isso talvez se deva ao fato de o grupo ter operado mais transformações no estilo musical, abrindo seu repertório para uma musicalidade mais romântica e mais pop, nos últimos álbuns.

O grupo foi criado em 1993 e é formado por jovens negro-mestiços tradicionalmente ligados à música, amigos do bairro da Capelinha de São Caetano, em Salvador. Começou a ganhar popularidade entre 1998 e 1999, com o lançamento do primeiro CD da banda, muito provavelmente, em função da entrada do seu vocalista, o cantor e compositor Xanddy,²⁸ em 1997. A partir desse momento, o grupo foi desenvolvendo um repertório próprio para compor os álbuns, pois antes cantavam músicas de grupos de pagode carioca como Almir Guineto, Zeca Pagodinho e Fundo de Quintal.

Há indícios, nas entrevistas e depoimentos realizados na pesquisa, de que a expressão “pagode baiano”, usada como forma de identificar os grupos que surgiram nesse primeiro momento e representavam o novo samba da Bahia, tenha ganhado essa denominação e essa carga semântica para se diferenciar dos grupos do Rio de Janeiro, a partir do momento em que o Harmonia do Samba começou a produzir e fazer sucesso com música própria, composta pelos músicos da banda e compositores locais, em pequenas casas de show nos bairros populares e, com a sua profissionalização, posteriormente, em eventos maiores.

O carnaval de Salvador é, para a cultura baiana, um motor gerador de novidades simbólicas e tecnológicas que faz circular novos bens em escala industrial e se alimenta, principalmente, de valores simbólicos da cultura afrobaiana e, nesse sentido, ganha ainda mais importância para os grupos de pagode. O primeiro *boom* de grupos de pagode originários da Bahia coincidiu com o processo de profissionalização do carnaval baiano, nos últimos anos da década de 90,²⁹ que contribuiu efetivamente para dar visibilidade aos grupos

²⁸ O cantor Xanddy foi eleito cantor revelação, em 2000 e em 2004, e melhor cantor do carnaval de 2004 (Troféu Dodô e Osmar).

²⁹ A profissionalização do Carnaval de Salvador foi um dos “carros-chefe” da gestão da Prefeita Lídice da Mata (1993-1997) período em que foram implantadas diversas medidas voltadas para a expansão da dimensão comercial da festa. Dentre as principais medidas, destaca-se a criação da Casa do Carnaval e da Comissão Especial do Carnaval, em 1993,

emergentes, uma vez que funcionou como uma grande vitrine, um importante espaço de divulgação do repertório que vai ser consumido, ao longo do ano, nas micaretas, nos carnavais fora de época e nos grandes eventos festivos por todo o país, especialmente nas capitais do Nordeste,³⁰ em cujo repertório predominam os grupos musicais baianos, ampliando-se o polo de trabalho para músicos, produtores culturais e profissionais de divulgação.

Além disso, todo ano acontece, durante a festa de Momo, a disputa pela “música do Carnaval de Salvador” através de premiações como o *Troféu Dodô e Osmar*, promovido pelo grupo A Tarde, e o *Troféu Bahia Folia*, da Rede Bahia, que medem a popularidade dos grupos, revelam novos talentos e expressam o reconhecimento da mídia ao trabalho dos artistas e grupos musicais, configurando-se, também, como um espaço de exposição, já que, ao longo do ano, a música produzida para o verão não recebe a mesma atenção, especialmente, nas grandes emissoras nacionais de rádio e TV. Em nível local, algumas emissoras de rádio começam a tocar basicamente pagode.³¹ Sobre a importância do carnaval para o grupo, revela, em entrevista, um músico vocalista da banda Harmonia do Samba:

- No carnaval, queremos sempre fazer melhor que o ano anterior; buscamos um diferencial no repertório, acrescentamos as músicas que estão na boca da galera, queremos que a nossa música esteja na boca do povo e dos artistas.

A profissionalização do carnaval de Salvador também abriu espaço para os novos grupos que surgiam, modificando a configuração e, principalmente, a musicalidade da festa, que se ampliou para receber os “gêneros musicais” emergentes. A música baiana, longe

ambas voltadas para o planejamento, organização e operacionalização do evento. É importante destacar que o circuito alternativo do carnaval (Barra-Ondina) foi criado nesse período, abrindo assim mais espaços para os grupos e blocos emergentes se apresentarem.

³⁰ Destaca-se aqui o *Carnatal*, realizado na capital do Rio Grande do Norte, o *Fortal*, em Fortaleza, o *Recifolia*, em Recife, e o *Precaju*, em Aracajú.

³¹ São exemplos: as Rádios Piatã FM, Bahia FM e Itaparica FM que têm um repertório predominante de bandas locais, especialmente do segmento pagode.

de ser homogênea, vai, assim, se configurando, em termos espaciais, em circuitos que refletem posições de prestígio e poder econômico.

No Circuito Tradicional (Campo-Grande – Praça Castro Alves), denominado Circuito Dodô, espaço tradicional do carnaval, atualmente, em franco processo de decadência, desfilam, obedecendo a ordem cronológica segundo antiguidade de fundação. Os blocos de trio tradicionais, como Os Internacionais, Eva, Cheiro de Amor, Corujas, Camaleão, dentre outros, e os blocos afro e afoxés, agremiações tradicionais que resistem ao tempo. Os blocos afros e afoxés, fundados mais recentemente, desfilam, geralmente, na madrugada para uma plateia de foliões e quase sempre sem a cobertura por parte da imprensa.

No circuito alternativo, denominado Circuito Osmar (Barra-Ondina), criado a partir da política de profissionalização, desfilam os blocos de trio criados mais recentemente, respeitando a ordem hierárquica de fundação, pela qual os mais antigos desfilam primeiro. Esse circuito alternativo se caracteriza pela presença de blocos e bandas de trios criados para a classe média, que desfilam no horário nobre do carnaval.

Atualmente, a presença de bandas de pagode é mais frequente nesse circuito embora essa presença esteja atrelada a negociações que envolvem acordos e contratos entre donos de blocos e empresários das bandas já que uma grande parte dos grupos não possui bloco próprio. Vai se caracterizando, portanto, como um circuito mais diversificado em termos de gêneros musicais, embora prevaleça a mesma lógica estabelecida para o circuito tradicional, ou seja, os blocos de trios mais antigos, geralmente formados por foliões das classes médias desfilam no horário nobre, ficando os blocos mais novos e formados por foliões das classes médias e populares restritos aos horários menos prestigiados. Também essa lógica vem mudando, pois, devido ao sol e calor, a festa vem se prolongando até duas ou três horas da manhã.

Ainda no final da década de 1990, surgiram outros grupos de pagode na Bahia, como o Pagodart e o Parangolé, grupos que

não conseguiram grande visibilidade fora da cidade, ficando mais restritos ao cenário local e à Região Nordeste. A história desses dois grupos se confunde e suas trajetórias se entrecruzam. Essas bandas nasceram juntas, em 1998, com o nome de Parangolé. O grupo era comandado por quatro sócios que se desentenderam e se separaram, formando bandas distintas, entre 2000 e 2001. O antes denominado Grupo Parangolé passou a se chamar Pagodart. O Parangolé, que permaneceu com o nome, passou a ser comandado por outro grupo de empresários.

Hoje, o Pagodart ou a Carreta Desgovernada,³² como é popularmente conhecida a banda, é de propriedade do empresário Eliomar Ferreira, de tradicional família de empresários do ramo musical que investiu nesse segmento apostando em bandas e produção de eventos de samba/pagode.

A banda passou por inúmeras modificações na sua composição, embora venha preservando as características musicais do início da sua trajetória. O repertório do grupo, desde a formação inicial, tem sido marcado por um grande número de letras de duplo sentido. Bastante popular, o grupo emplacou muitas músicas que foram sucesso ao longo de sua trajetória. O primeiro grande sucesso da banda foi o hit *Tapa na cara*, do CD de mesmo nome, lançado em 2001, pela Sony Music, uma música cercada de polêmica,³³ que provocou reações de grupos e organizações feministas. Uma análise quantitativa das letras mostra que esse grupo detém o maior número de letras que têm como temática central a mulher e que se mantém presente ao longo da sua trajetória.

Originalmente, o grupo agregava músicos negro-mestiços do bairro da Federação e adjacências, que se reuniam na antiga Estação Gantois e no Galpão da Companhia das Docas do Estado da Bahia (CODEBA), espaços considerados redutos de grupos emergentes de

³² Essa expressão foi título do CD *Carandiru: a carreta desgovernada*, álbum gravado ao vivo e lançado pela banda em 2004.

³³ A polêmica em torno da música *Tapa na cara* ganhou espaço na imprensa nacional. Um exemplo é a matéria divulgada pela *Revista Veja*, edição 1689, de 28 de fevereiro de 2001, com o título *Tabefe no ritmo: Prefeitura de Salvador faz campanha contra música que promove tapa na cara*, assinada pelo jornalista Leonardo Coutinho.

“samba-pagode” de Salvador, no final da década de 90 e nos primeiros anos desta. Na Estação Gantois, se apresentavam muitos dos grupos de “pagode” emergentes daquele período, especialmente, as bandas comandadas pelos irmãos Ferreira, e esse espaço era utilizado para os shows realizados semanalmente, um importante espaço de divulgação do repertório dos grupos. A tendência dos ensaios-shows, iniciados com o grupo Gera Samba, se estendeu a outros grupos emergentes, que ganhavam a cena musical menos pela mídia e mais pelas trocas em pequenos espaços de shows que se espalhavam pelos bairros originários dos grupos.

Seguindo essa cronologia, a segunda metade da década de 90 foi, também, palco para o surgimento das bandas Raça Pura e Coisa de Bamba, bandas que tiveram vida curta. O grupo Raça Pura lançou dois álbuns e seu repertório se destacou em rádios e no carnaval, entre os anos de 1998 a 2000. Os dois álbuns produzidos foram *O Pinto* (1998) e *Balanço do Buzu* (1999) e os destaques são os hits *O pinto* e *Juliana*, também com letras de duplo sentido e mantendo a célula rítmica do samba de roda. Assim como o grupo É o tchan, o grupo Raça Pura seguia uma tendência daquele momento que era se apresentar com duas dançarinas nos shows e ensaios públicos da Banda. No entanto, ele sofreu uma dissidência e, com parte dos seus integrantes, formou-se, em 2004, a banda Guig Ghetto, outra banda de destaque desse segmento.

O segundo momento do pagode baiano corresponde aos primeiros anos desta primeira década do século XXI e se caracteriza pela reestruturação das bandas antigas do primeiro *boom*. A banda Guig Ghetto, na época liderada pelo cantor Falcão, tem três CDs e realiza, em média, 12 shows por mês, sendo que, no verão, essa rotina é intensificada, principalmente, devido aos ensaios semanais abertos ao público. Atualmente, a banda tem uma presença mais constante fora da capital baiana, atuando em cidades do interior da Bahia e em outros estados do Nordeste.

O grupo surgiu de uma proposta de jovens músicos negro-mestiços, moradores do bairro do Garcia e adjacências que, naquela

época, haviam se desligado da banda Raça Pura. Influenciada mais diretamente pelo grupo Harmonia do Samba, inclusive por amizade, a banda Guig Ghetto buscou novos rumos, distanciando-se da estrutura musical da Raça Pura e de outros grupos que despontavam e se firmavam no mercado fonográfico a partir de 2003/2004. No aspecto instrumental, a banda Guig Ghetto começava a realizar modificações acrescentando samplers e incorporando novos instrumentos, além de variações na estrutura rítmica e melódica:

- Tivemos a ajuda de Xanddy, do grupo Harmonia do Samba, que oportunizou a gente fazer uma participação em um programa gravado por eles, que foi o Bahia 40 graus e daí a coisa tomou uma proporção nacional... buscamos aquelas informações que já existiam e acrescentamos as nossas informações musicais, pessoais e fomos tentando modificar, tentando fazer com que aquele som, aquelas batidas fossem modificadas. Todo ano, a gente tenta buscar coisas diferentes para incorporar no nosso repertório musical, adequando sons eletrônicos, sanfona no pagode, fazendo uma mistura com Rap, DJ e experimentando, fazendo um swing bem bacana, música para dançar, com letras engraçadas para poder a galera se divertir, liberar geral.³⁴

Da união com outro integrante da banda, na época com uma forte ligação com os músicos do grupo Harmonia do Samba, banda que, naquele momento, já havia alcançado a mídia nacional e consolidado seu sucesso, formava-se, então, a base para a composição do grupo, motivado, principalmente, pela vontade de experimentar novos elementos musicais, especialmente elementos eletrônicos a partir de *samplers*.

- A gente estava saindo de um projeto antigo, que já não rendia mais nada... a gente pensava em modificar o que já existia, fazer um diferencial, para que pudéssemos ser notados no mercado nacional e expandir a musicalidade – revela um de seus músicos.

³⁴ Fala do entrevistado, músico e fundador da banda Raça Pura.

O álbum *Pressão ao Vivo*, primeiro CD da banda Guig Ghetto, gravado ao vivo e lançado em 2004, foi o CD mais importante da banda, segundo o entrevistado, porque foi, provavelmente, o que “emplacou” o maior número de músicas. A faixa que dá nome a um dos álbuns de maior repercussão na mídia é, até hoje, o principal sucesso do grupo.

O formato de banda com dançarinas, estratégia usada desde o *É o Tchan*, começava a dar sinais de saturação, inclusive com o enfraquecimento de alguns grupos, que se destacaram na década de 1990, a exemplo do próprio *É o Tchan*, que perdia espaço na mídia e no interesse do público pelo seu produto. Esse momento coincide com a consolidação do grupo baiano Harmonia do Samba, principalmente pela performance cênica e pelo “requebrado” do seu vocalista, o cantor Xanddy, que despertou a atenção da mídia e do público de outros estados, já que no *É o tchan* e em outros grupos com a mesma configuração, a atenção estava voltada para as *performances* das dançarinas.

O destaque de Xanddy no comando da banda parece inaugurar um novo momento em que os produtores de bandas de pagode começaram a investir nas *performances* dos vocalistas como um diferencial para as bandas. Assim, o principal passava a ser o cantor e dançarino e começava-se a valorizar bastante os atributos físicos, os corpos sarados, a movimentação cênica para dançar, cantar e a boa desenvoltura para interagir com o público. Por outro lado, observa-se que as *performances* masculinas dos vocalistas de bandas de pagode causaram polêmica, principalmente, por parte de outros vocalistas e líderes de bandas de pagode mais conservadoras. Vejamos como um entrevistado, também líder de uma banda de pagode já extinta, que se apresentava com dançarinas, reagiu a essa tendência:

- Os caras ficam no palco mostrando a bunda, mexendo a bunda para trás. Fico puto da vida, quando eu vejo esses caras... vai dançar, e fica mostrando a bunda, pô... fala sério! Em minha opinião, não acho que a mulher se interesse pelo rebolado da bunda do cara; eu, se fosse mais decente, bem sarado, preferiria ficar

mexendo de frente, pô! vou ficar mexendo de costas! É cada um com seu cada um, entendeu? O pessoal do pagode, agora, tá todo mundo malhado, todo mundo em cima, mas cada um faz o que quer, aquilo que gosta. Não estou criticando, só estou falando.

O deslocamento do interesse e da atenção das mulheres para o homem (cantor e dançarino) abre a preferência atual, que escolhe cantores jovens, bonitos, com boa aparência, de estatura alta e que saibam dançar. Uma banda de pagode descreve o perfil pretendido para o futuro vocalista em anúncio para audição, divulgado em um *blog* de pagode:

*O grupo [...] realiza uma audição aberta para a escolha do novo vocalista da banda. Quem quiser participar deve comparecer hoje, quinta-feira, dia 19, na Boate Madrre, às 14 horas. **O novo talento deve ser jovem (entre 18 e 25 anos) e não deve ter passado por essas bandas já conhecidas na cena musical baiana. E não para por aí, não: as exigências são muitas. O baixinho, por exemplo, que tire o seu cavalinho da chuva, o novo cantor tem que ter no mínimo 1,75m de altura. ‘Ao mesmo tempo, precisa ser alguém com muito molejo, e que tenha a energia positiva e contagiante, que é a marca do grupo’, explica o empresário.***³⁵ (grifos nossos)

Outro grupo que surgiu nesse contexto foi o grupo Oz Bambaz, formado a partir da outra parte dissidente do antigo grupo Raça Pura, que passou a incorporar referências do seu idealizador, o ex-jogador de futebol, Edilson Ferreira,³⁶ um dos sócios da extinta banda. O empresário criou o grupo Oz Bambaz, em 2001, com músicos do bairro do Engenho Velho da Federação e alguns músicos da an-

³⁵ Anúncio para audição de vocalista para banda de pagode. (DESCUBRA..., [2009])

³⁶ Edilson Ferreira é proprietário também da casa de espetáculo ED 10, ED de Edilson e 10, uma referência à camisa usada pelo ex-jogador nos times de futebol nos qual atuou. É também da sociedade desse empresário a banda baiana Rapazola.

tiga banda. O grupo tem dois CDs lançados, gravou, recentemente, um DVD e segue essa tendência inaugurada com o Harmonia do Samba. Seu repertório mantém uma linha melódica bem próxima do Pagodart e do Parangolé.

O grupo Coisa de Bamba, outro grupo fundado no final da década de 1990, existiu com esse nome por três anos (1998-2000), sendo que, em 2001, uma parte dos músicos que integravam essa formação se desligou da banda para compor o Saiddy Bamba, que é fruto de um projeto capitaneado por Tonho Matéria, compositor, percussionista e ex-vocalista da banda Olodum, que levou adiante a proposta de formar uma banda com jovens músicos dos bairros do IAPI, Pau Miúdo e Liberdade.

Durante a entrevista realizada com alguns músicos da banda, no bairro do IAPI, o grupo demonstrou estar bastante conectado às comunidades onde nasceram e onde residem até hoje os seus integrantes, inclusive pelo fato de todos continuarem a ter laços estreitos com ela. Para o entrevistado, a forte relação com a comunidade favoreceu e deu visibilidade ao trabalho do grupo. Como ressalta Martín-Barbero (2008), o bairro é um campo fundamental para a gestação de novas formas de sociabilidades.

- Pagode é coisa de periferia, junta uma galera no bairro aí começa a fazer um sambinha aqui quando pensa que não já formou a banda, e aí é bem mais fácil, agora já tem o apoio da população local, e a maioria das bandas surge de bairros porque veio da população de bairros.³⁷

Além dos músicos, em torno de quinze, todos autodidatas no ofício de tocar instrumentos musicais, o grupo incorporou *performances* de dança nas suas apresentações, seguindo na contramão da tendência de outras bandas e incentivado pelo público que participava dos shows quando o grupo ainda começava a despontar, e parece que, para se diferenciar, usou da racionalidade, quando

³⁷ Entrevista com um integrante da banda em 8 de janeiro de 2009.

apostou no “escracho” da dançarina³⁸ *queer* Leo Kret do Brasil,³⁹ que liderava a lista de fãs do grupo.

Leo Kret se destacava nos shows pela sua irreverência, já que frequentava e, constantemente, era convidada para dançar no palco, ganhando visibilidade na mídia ao fazer participações nas apresentações do grupo, catapultando o grupo para o sucesso. Por isso, foi contratada e a sua imagem está atrelada à participação na banda, inclusive mantendo-se no grupo como dançarina, mesmo depois de fazer parte do quadro de vereadores da Câmara Municipal de Salvador. Segundo um dos músicos entrevistados, a presença da dançarina na banda é, hoje, motivo de orgulho para o grupo e para todos do segmento pagode:

- Leo Kret é a vereadora que o Saiddy Bamba revelou, Leo Kret tá aí, chegou bem no mercado, mesmo com toda discriminação sexual que tem na Bahia.

A presença de Leo Kret na banda se justifica como um “produto” que deu certo. A sua performance de dançarina, suas atitudes e comportamentos se aproximam de uma estética *camp* que se caracteriza pela “fechação” e pelo escracho, pelo artifício e pelo exagero. A ligação de Leo Kret com o grupo Saiddy Bamba motivou os compositores do grupo a fazerem músicas com temas dirigidos aos homossexuais. A música *Bicha*,⁴⁰ escrita, inclusive, em parceria

³⁸ Leo Kret é o nome artístico de Aleksandro de Souza Santos. Utilizo aqui o pronome no feminino porque é assim que Leo Kret prefere ser chamada e é como ela se reconhece enquanto gênero.

³⁹ Leo Kret do Brasil, filiou-se ao Partido da República - Bahia (PR-BA) e foi eleita vereadora de Salvador com 12.860 votos na eleição de 2008. O presente trabalho não dispõe de dados suficientes que permitam afirmar que a eleição de Leo Kret tenha sido motivada pelos votos dos fãs adeptos do Grupo, pois esse não é o objetivo dessa pesquisa, mas, no entanto, acredito que a sua participação no Saiddy Bamba tenha sido de fundamental importância para a sua eleição. A sua participação no grupo é importante para compreender o percurso do grupo, inclusive na motivação de algumas composições.

⁴⁰ “*Discaradinha não adianta se encubar/ Todo mundo aqui já sabe/Que você não é chegado a fruta/E que seu sonho é virar um travesti/Por isso eu vou/Eu vou escaldar você/Olha a bicha/ (Refrão) Bicha, bicha/Vem quebrando bicha/Bicha, bicha/Arrase bicha/Bicha, bicha sambe como a bicha/Bicha, bicha,esse cavalo é égua,/Baixo astral..baixaria!/bicha,bicha sambe*

com Leo Kret, gerou muita polêmica pelo seu conteúdo. O grupo foi processado judicialmente pelo Grupo Gay da Bahia (GGB) sob a alegação de homofobia e incitação à violência.

A base da musicalidade desse grupo é produzida por cavaquinho, surdo, pandeiro e tamborim, incorporando também bateria, guitarra e baixo, além da presença constante da percussão e do sopro. O grupo Saiddy Bamba tem três CDs gravados e um DVD lançado recentemente.

A história do Parangolé, também uma banda tradicional nesse segmento, começou com o Pagodart, no final da década de 90. Ela retomou sua atividade no início desta década, após a dissidência com o grupo Pagodart, se reestruturou e tem uma boa produção, destacando-se nesse segmento pela profissionalização alcançada nos últimos anos após um período de pouca visibilidade. Pelo Parangolé passaram vários artistas que estão hoje em outras bandas, como o cantor Eddy, ex-vocalista do grupo Fantasmão, e Bam Bam, da banda Sam Hop.

- Cada um foi procurar sua melhora, procurou ser dono de sua banda, sua história e de várias bandas que estão aí no mercado – relata o produtor musical do Parangolé.

Em 2007, em comemoração aos dez anos do grupo, foi lançado o DVD *Dinastia Parangoleira ao vivo*, com músicas que fizeram sucesso e algumas inéditas. Estima-se que a gravação do DVD tenha mobilizado um público de aproximadamente 40.000 pessoas,⁴¹ de acordo com a produção do grupo. Em 2009, a banda Parangolé foi eleita a melhor banda de pagode ganhando o troféu *Dodó e Osmar* e seu vocalista, Léo Santana, foi premiado como cantor revelação.

O terceiro momento do pagode na Bahia pode ser localizado a partir de 2005, com a consolidação dos grupos do segundo momento e com a entrada do Psirico que, embora tenha surgido em 2003,

com a bicha/Tu é gay, tu é gay que eu sei/Tu é gay, tu é gay que eu sei/DiscaRadinha/(Refrão) /Esse cavalo é égua, baixo astral, baixaria/Bichona!''.

⁴¹ Essas informações encontram-se no *making off* do DVD da banda intitulado *Dinastia Parangoleira ao vivo*, lançado em 2008.

começou a ganhar visibilidade a partir de 2005. Esse terceiro e mais recente momento do pagode na Bahia tem como principal marca a diversidade e o ecletismo dos grupos, pois se abre ainda mais para a experimentação e a musicalidade. Além do Psirico, despontam, em 2007, duas vertentes do pagode bastante diferenciadas, os grupos Fantasmão e Black Style.

O grupo Fantasmão procurou investir em temas que demonstram uma tentativa de enfrentamento das desigualdades como um projeto político mais claro, enfrentando os dramas racial e social de modo explícito e, muito provavelmente, por isso, a temática da mulher e do gênero não é tão explorada quanto as demais bandas. Por esse motivo, não analisarei suas letras nesse *corpus*.

O grupo Psirico é um projeto comandado pelo cantor, compositor e músico percussionista Márcio Vitor, negro, 28 anos, membro de uma família ligada ao candomblé onde aprendeu desde garoto a tocar atabaque e desenvolveu o gosto pela percussão. Em 2003, Márcio Vitor, lançou seu primeiro CD, *Psirico: o furacão da Bahia*.

- Comecei a achar que o movimento do Gueto estava ficando muito repetitivo, com tudo muito igual e parti para o grupo em 2003, mas em um projeto que já vinha sendo amadurecido há bem mais tempo – revela Marcio Vitor (2008, p. 22) à jornalista Margareth Xavier do jornal Correio da Bahia.

Antes de criar o grupo Psirico, Márcio Vitor havia acumulado experiências como músico, nas bandas de artistas consagrados como Caetano Veloso, Ivete Sangalo, Carlinhos Brown, Daniela Mercury e Marisa Monte. Em 2006, lançou *Macumba Popular Brasileira* e, naquele mesmo ano, motivado pelo sucesso dos dois CDs anteriores, o álbum *Orquestra de Panela*. Finalmente, em 2007, veio o CD e DVD *Psirico ao vivo*, álbum gravado em São Paulo e que consolida o sucesso do grupo no Sudeste com regravações de músicas da banda e outras inéditas, incluindo *Mulher Brasileira*, mais conhecida do público pelo seu refrão “toda boa”, música eleita pelo público e pela mídia como a melhor música do Carnaval de 2008, segundo os

jornais do período. Naquele momento, a banda Psirico já havia conquistado um público fiel e se consolidava como uma das bandas de maior apelo popular no carnaval baiano.

A música do Psirico é marcada por experimentações e realiza aquilo que Caetano Veloso denominou de “neo-pagode”, ou seja, uma mistura de ingredientes e equipamentos de música eletrônica e instrumentos percussivos da República Dominicana, do Peru e do continente africano. A musicalidade do *Psirico*, elogiada por Caetano Veloso (2009) é tema dos seus comentários no seu blog *Obra em progresso*:

A percussão do Psirico é fenomenal. E o pendor para a colagem faz das suas apresentações uma aventura através de múltiplos enigmas. Márcio não canta como cantor. Ou raramente. Interrompe as canções com falas e gargalhadas. O resultado é moderno. Modernista na forma e com perene sugestão de perigosa liberdade no conteúdo. Há a virtude geral do neopagode: as variações sobre a célula da chula.

O Psirico é um dos grupos de pagode de maior prestígio, elogiado pela crítica, como podemos ver pelos comentários de Caetano Veloso. O que se observa é que, pela própria experiência do seu líder e do convívio com outros artistas, o grupo tem conseguido penetrar em espaços musicais baianos mais elitizados. Um exemplo disso é que o Psirico é o único grupo do segmento de pagode a tocar, em várias edições, no palco principal do *Festival de Verão Salvador*⁴² que acontece anualmente entre janeiro e fevereiro.

O grupo baiano, Black Style segue outra tendência e produz uma música que é identificada pelo grupo como pagofunk. A banda

⁴² O *Festival de Verão Salvador* é um dos mais importantes eventos de música da Bahia e tem como característica principal misturar diferentes gêneros musicais com ênfase nas grandes bandas e nos grandes nomes da *axé music*, a prata da casa. Em menor número, com relação a outros estilos musicais, os grupos de pagode baiano se apresentam em palcos alternativos.

é formada por jovens negro-mestiços, em sua maioria, moradores do bairro da Fazenda Grande, subúrbio de Salvador. Bastante influenciado pelo *funk* carioca e também pelo *hip hop*, essa banda mistura o “batidão” do *funk* com o pagode baiano. As coreografias originadas dessa música mesclam as *performances* dos bailes *funk* do Rio de Janeiro com alguns movimentos do corpo típicos de alguns grupos de pagode.

A banda começou a ganhar popularidade em 2006, com o CD promocional *Os Bambambãs*. No ano seguinte, lançou *Solta o Tamboão*, álbum que se caracteriza por um estreitamento do diálogo com o funk carioca; em 2008, o terceiro CD, intitulado *O Pago-funk da Bahia*; e, em 2009, o mais recente, *Preparando para o Verão* em que o grupo faz uma síntese dos trabalhos anteriores e apresenta algumas músicas inéditas. Nos últimos anos, esse grupo tem aumentado a sua popularidade entre os/as jovens, especialmente, das camadas populares. Provavelmente, por ser relativamente novo, tem uma estrutura precária. Nunca gravou um disco em estúdio profissional e os CDs lançados, todos promocionais, são fruto de produções domésticas.

Ao longo dessa trajetória relativamente curta e em curso, porém intensiva, o Black Style tem investido em uma apologia explícita à genitália, haja vista a infinidade de signos⁴³ usados para representá-la, ora buscando o caminho do duplo sentido, ora através de referentes explícitos, acionando um sentido desqualificador e sempre pondo em evidência o corpo da mulher. A banda não utiliza dançarinas(os) e suas *performances* beiram uma estética pornô. É um grupo do segmento “pagode” relativamente novo, porém os enunciados das suas letras reiteram um discurso cujas imagens construídas sobre a mulher são relativamente tradicionais, ou seja, representações sociais que são também atualizações de imagens que permanecem na nossa memória discursiva.

⁴³ Uma análise quantitativa dos termos atribuídos à genitália revela a centralidade do corpo feminino a ela reduzido. Encabeça essa lista, termos como xana, theca, perereca, bagulho, tabaco, entre outros.

Entrelaçando corpos e letras

A maioria dos grupos entrevistados acredita que o mercado esteja mais aberto ao segmento “pagode”, o porto mais seguro para os artistas, músicos e produtores que estão começando a investir no segmento de música comercial na Bahia. Essa tendência justifica, de certa forma, a proliferação de grupos de pagode nos últimos anos, em comparação com o segmento “axé”, que tem sobrevivido praticamente graças às bandas e artistas já consagrados. Essa lógica se traduz na existência de dois tipos de produção: uma mais próxima das expectativas das classes médias e a outra (pagode) dentro dos horizontes das classes populares. Por outro lado, no século XXI, a música ainda rotulada de “axé music” está se tornando, cada vez mais, uma vertente pop que

[...] já não se refere tanto à cidade que a engendrou, alcançando autonomia com relação às temáticas iniciais. É um nicho da música produzida no Brasil que vibra, juntamente com outras tradições locais e regionais no mundo inteiro, em frequências que vêm conectá-la com a música do mundo. (MOURA, 2009, p. 16)

O fato de estar investigando um objeto tão presente e em franco crescimento faz pensar nos rumos da atual música denominada “pago-

de” que se abre para outras propostas em número reduzido de variantes de temas, conservando discursos já consagrados e naturalizados. O veio produtivo da linguagem musical é a lógica do “em time que está ganhando não se mexe”.

Uma análise ainda que superficial dos grupos⁴⁴ que surgiram a partir do início desta pesquisa, iniciada em 2008, até o momento atual, revela que, progressivamente, os efeitos do *backlash* apontado por Susan Faludi (2001) reverberam em novos ataques. Faludi denomina de *backlash* o contra-ataque às conquistas femininas que se caracteriza por um discurso machista que conseguiu enredar praticamente todo o tema relacionado aos direitos da mulher em sua própria linguagem, contribuindo assim para exacerbar as angústias femininas e quebrar a vontade política. Para essa autora, o *backlash* começa a se intensificar na década de 80 e se expressa em diferentes áreas da cultura, como a mídia, o cinema, a TV, a moda, na indústria da beleza, incidindo, principalmente, sobre o corpo das mulheres.

Para ela, “o medo e a intolerância em relação ao feminismo são uma espécie de condição viral da nossa cultura, isto não quer dizer que eles sempre se manifestem em sua fase aguda; os sintomas permanecem e periodicamente voltam à tona.” (FALUDI, 2001, p. 18)

O panorama do pagode na Bahia, hoje, é eminentemente heterogêneo musicalmente falando, mas a investida sobre a mulher, sobre seu comportamento, é, na maioria das letras, desqualificadora, exigindo uma atitude submissa e demonizando as conquistas feministas, o que, como uma onda, vai penetrando nas camadas populares.

⁴⁴ Para citar alguns grupos, destaco aqui os mais evidentes: Ragathon, grupo comandado por Toni Sales, ex-integrante do É o tchan, mais conhecido pelo público por ser casado com a ex-dançarina Sheila Carvalho e como ex-vocalista do grupo. Seguindo uma linha mais próxima da proposta do Black Style, temos os grupos O Troco, A Bronka, Nostyllo, É Xeque e Flavinho e seus barões, comandado por um dos ex-integrantes do Pagodart. Seguindo uma linha de temas mais políticos, voltados para as questões sociais e raciais, segue o Sam Hop, banda comandada por um ex-vocalista dissidente da banda Parangolé, que segue uma vertente mais próxima do Fantasmão.

A tendência é misturar e apostar na criatividade para inovar e, para tanto, surgem novas denominações, como “transpagode”,⁴⁵ que diluem, ainda mais, as fronteiras entre o que é samba e o que é pagode. A única certeza é que, enquanto não se consolidam novos rótulos, já que a indústria cultural e a mídia precisam deles para legitimar e reforçar os mecanismos de dominação, nós, pesquisadores(as), seguimos buscando novos referenciais teóricos na contemporaneidade. Em se tratando da música que ainda é pagode, segue em curso o discurso da modernidade tardia e inconclusa.

Nessa parte do trabalho, busco observar as transformações estilísticas, estruturais e determinadas permanências, os efeitos musicológicos diferenciadores (melodia, harmonia e ritmo), os recursos cênicos utilizados pelos diversos grupos para produzir os efeitos de sentido no conjunto da obra e, do ponto de vista sincrônico, verificar o tratamento dessa temática nos diferentes grupos, a recorrência de determinadas formações discursivas que se mantiveram ao longo dessa produção, além de possíveis rupturas e mudanças nos discursos. Pretende-se observar a recorrência das temáticas nos diferentes grupos.⁴⁶ Em decorrência das questões de pesquisa, a escolha recaiu sobre as letras cuja temática central é a mulher e os modos como é representada, bem como as relações de gênero ali postas, não esquecendo a articulação com as outras categorias que se interpenetram, quer seja classe, raça/etnia e/ou geração e o hibridismo cultural baiano.

⁴⁵ Expressão usada por Caetano Veloso para definir a música produzida pelo grupo Psirico no seu blog *Obra em progresso*.

⁴⁶ Os nomes das bandas e dos(as) entrevistados(as) são omitidos, neste trabalho, para preservar a privacidade dos mesmos. As entrevistas fazem parte do trabalho de campo, e foram realizadas com músicos, compositores e produtores das bandas relacionadas ao *corpus*, assim como com fãs e integrantes de oficinas realizadas ao longo do percurso da pesquisa. Reconheço que, em virtude da grande quantidade de letras e da diversidade de grupos, não terei como dar conta de fazer uma análise abrangente de todas elas, o que me obriga a fixar minha análise nos objetivos propostos para a pesquisa. No entanto, reconheço que uma visão mais completa e complexa dessas letras pode contribuir para uma melhor compreensão do objeto.

Está o discurso do pagode para a letra, assim como o ritmo está para o corpo? ⁴⁷

[...] a corrente elétrica da cultura é sempre em
mão dupla: tudo o que toca é tocado também.

Lenine, 1997

Há, na música que ora denominamos “pagode baiano”, pelo menos duas dimensões que suscitam análises enquanto um produto cultural contemporâneo: de um lado, o ritmo,⁴⁸ que diz respeito aos aspectos musicológicos, ou seja, à sua gramática interna enquanto código específico; e de outro lado, a letra, ou seja, o texto, sua materialidade linguística, que produz objetos de discursos. Essa música se realiza nessa intersecção, entre o discurso verbal e o musical, gerando um produto próprio cujos discursos vêm sendo gestados no processo histórico das últimas décadas. É possível realizar análises com vistas a esse objeto tanto no plano do discurso litero-musical quanto do ponto de vista semiótico das práticas sociais, já que não é intenção, aqui, focalizar os aspectos musicológicos anteriormente citados. Em se tratando do contexto do pagode baiano, tanto o ritmo quanto a letra interferem nas *performances*⁴⁹ (coreografias/gestuais e propostas cênicas evocadas enquanto campo simbólico) encenadas pelos diversos grupos.

Este estudo, procura integrar essas dimensões para, partindo das teorias críticas da linguagem, analisar as relações de poder, observando se essas reproduzem, reestruturam ou desafiam as hegemônias existentes.

⁴⁷ Inspirado no artigo Ortner (1979) intitulado *Está a mulher para o homem assim como a natureza está para a cultura?*.

⁴⁸ Muniz Sodré (1998) define “ritmo” como a forma de organização do tempo do som, uma forma temporal sintética resultante da arte de combinar as durações, ou seja, o tempo capturado segundo convenções determinadas.

⁴⁹ Conforme ressaltei, não pretendi dar conta das performances (coreografias e gestuais), uma vez que busco focalizar as representações a partir das letras. Reconheço, no entanto, que as performances têm uma dimensão significativa na totalidade do contexto analisado e, de forma mais abrangente, desse produto cultural e, inclusive quando evidenciadas, na análise das práticas sociais, sua análise pode iluminar a tessitura das representações de gênero, ou seja, a modelagem de atitudes e comportamentos e a (re)construção das identidades sexuais.

A pesquisa realizada por Leme (2002) mostra que existem semelhanças entre o samba de roda tradicional do Recôncavo baiano e o samba produzido pelo grupo É o tchan, com relação aos “paradigmas” rítmicos e melódicos. No entanto, a diferença, ressalta a autora, se dá no âmbito das suas condições de produção. O samba do É o tchan é mais objetivo, mais rápido que o da sua matriz e se adequa totalmente ao formato “industrializado” do mercado fonográfico, ou seja, ao tempo da música na realização das apresentações e ao tempo de cada faixa do CD.

Nesse aspecto, o samba do É o tchan se afasta de uma das características do samba de roda tradicional que é, justamente, a interação, a sintonia entre todos os participantes da roda onde os temas são cantados até que haja envolvimento dos participantes, dançando, batendo palmas e intercalando as evoluções dos envolvidos no centro da roda. No samba de roda, se essa participação cai, muda-se imediatamente de tema. Essa é a lógica tradicional do samba de roda.

De certa forma, essa interação é mantida, porém, de outra maneira, entre os adeptos do grupo É o tchan, em um nível mais restrito de improvisação, já que as coreografias são pré-construídas e lançadas para o público, pelos dançarinos do grupo, com base nas temáticas das letras, portanto, um produto construído com início, meio e fim.⁵⁰

⁵⁰ A letra de *A Dança do Ventre* parece ser um bom exemplo. Composição de 1997, aproxima elementos da cultura árabe com elementos do repertório do grupo sugeridos pela dança do ventre, dançada e encenada à moda do É o tchan, misturando passos, gestualidades e coreografias do grupo com elementos cênicos e figurinos que remetem à cultura árabe.

Letra: “*Essa é a mistura do Brasil/com o Egito/Tem que ter charme pra dançar bonito/(Neguinha maravilhosa, mulher/bonita mostra esse agito pra mim, vai!/Demais.../Esse agito quente que nem areia no Saara, me queima vai! Danada... ordinária... vamo embora, mostra pra mim juntinho, /Vamo embora!)/Essa é a mistura do Brasil com o Egito/Tem que ter charme pra dançar bonito/Quem vem de fora, vem/chegando agora/Mexe a barriguinha sem vergonha/entre, Balance o corpo, meu bem, não demora/Que chegou a hora da dança do ventre/Olha o Ali Baba aí ó! (repete a estrofe)/Ali Babá/Ali Babá/O califa tá de olho no decote dela/Tá de olho no biquinho do peitinho dela/Tá de olho na marquinha da calcinha dela/Tá de olho no balanço das cadeiras dela/Vai ralando o Tchan comigo!/Rala, ralando o Tchan, aê/Rala, ralando o Tchan (Rala mãinha!)/Rala, ralando o Tchan, aê/Rala, ralando o Tchan/(Gostei, minha odalisca, agora faz essa cobra coral subir, vai!/Assim comigo, juntinho, vai subindo, subindo, subindo/Que maravilha... cheguei no oásis, sua ordinária, estou todo molhadinho!)/ Ela fez a cobra subir, a cobra subir, a cobra subir(4X)”. Em geral são letras construídas a partir de um tema ou *leitmotiv* através de uma encenação que evoca elementos de outros contextos ou culturas.*

Para Bião (1998), esse tipo de *performance* apresenta três características significativas, a saber: a origem, ou seja, a cultura baiana tradicional, em sua transculturação de profunda base ibero-afro-nativa, que já produziu outros sucessos nacionais do mesmo tipo; o ritmo, que é o samba, na versão atualmente popularizada como pagode; e, em terceiro lugar, os temas, que são, conforme se evidencia no corpus de letras analisado, majoritariamente alusivos e, mais recentemente, de forma mais explícita, à sexualidade, por vezes aproximando-se de uma estética pornô.

Os grupos de pagode posteriores ao É o Tchan, apesar da diversidade observada em termos rítmicos e das inovações antes mencionadas, mantêm a célula rítmica do samba de roda tradicional, porém, realizam modificações que os diferenciam, em algum aspecto, tanto do É o Tchan quanto dos demais grupos.

As entrevistas realizadas junto aos representantes dos diversos grupos evidenciam que, além do reconhecimento da permanência dessa matriz do *samba de roda* como base da musicalidade, há um investimento, em cada grupo, em produzir um *swing* próprio que imprima uma marca que o diferencie dos outros e que seja identificável pelo público consumidor. Cada grupo, portanto, mantêm sua musicalidade específica aproximando-se ou distanciando-se da matriz tradicional do *samba de roda*, tanto em relação aos temas quanto à identidade própria criada a partir das experimentações, acrescentando ou retirando instrumentos típicos como o pandeiro e o cavaquinho, por exemplo, dois instrumentos dos mais marcantes desse gênero musical.

O sociólogo e etnocenólogo Alejandro Frigerio, a partir de uma extensa pesquisa de campo realizada na Bahia e em outras culturas da América Latina, destaca seis características significativas que são identificáveis nas *performances* artísticas realizadas pelos grupos musicais influenciados pela música de raiz africana, dentre as quais vale destacar aqui, por sua relevância para esta análise, aquilo que o autor denominou de “ubiquidade da performance na vida cotidiana” (apud BIÃO, 1998) que implica em uma distinção entre cotidiano e extra-cotidiano.

Essa distinção se mostra complexa no contexto analisado e perde seu valor pela singularidade e inserção dessa música na sociedade baiana, pela tradição cultural de negro-mestiços associada ao lazer, ao canto de trabalho e pelo seu modo articulado com outras práticas sociais.

Como destaca Guerreiro (2000, p. 255):

o pagode compõe a paisagem sonora de Salvador há mais de um século e sempre agregou uma infinidade de grupos que realizam encontros aos domingos, na praia e principalmente nos bairros periféricos da cidade, onde normalmente residem os pagodeiros.

Para Sodré (1998), os batuques de origem africana, no Brasil e, especialmente, na Bahia, foram se modificando para se incorporarem às festas populares de origem branca e para se adaptarem à vida urbana. Desse modo, as músicas, assim como as danças, foram se transformando, em função do ambiente social, em uma dinâmica onde alguns elementos se perdem e outros são adquiridos.

Nos grupos analisados, observa-se que as coreografias e a gestualidade vão se tornando mais livres, uma vez que não há, em grande parte dos grupos, uma preocupação em lançar coreografias, ficando essas a cargo da criatividade e da espontaneidade do público. No entanto, algumas músicas, invariavelmente, remetem a uma coreografia específica, pela própria intencionalidade e apelo das letras, articulando partes do corpo aos movimentos. São expressões do tipo: “desce com o dedo na boca”,⁵¹ “mão na cabeça e rala”,⁵² “se é para manter o corpo sempre no compasso, levante os braços, balance as mãos... venha, venha,venha se jogando, venha que o swing tá legal, venha, venha, venha se jogando”,⁵³ “e agora a swingueira no pedaço rola, e todo mundo vai, vai, vai, rebola... dá uma giradinha agora”.⁵⁴

⁵¹ *Descendo com o dedo na boca*. Oz Bambaz (2007). Composição de Dan Ventura.

⁵² *Mão na cabeça e rala*. Oz Bambaz (2007). Composição de Magno Santana/Neto de Liz.

⁵³ *Venha se jogando*. Oz Bambaz (2007). Composição de Deo Oliveira e Modu.

⁵⁴ *Pandeiro de couro*. Guig Ghetto (2004). Composição de Zay/Deo de Oliveira.

Do ponto de vista da estrutura dessas músicas, é possível agrupá-las em dois tipos: as performativas, que são aquelas que requerem uma maior intensidade coreográfica e nas quais se verifica uma maior sincronia entre os movimentos e as letras que orientam os movimentos corporais da dança, como é a letra de *Rala a theca no chão* (Black Style, 2006) e *Metralhada* (Saiddy Bamba, 2005); e, de outro lado, podemos encontrar composições que seguem um padrão mais *narrativo* e com forte presença descritiva nas quais os movimentos do corpo são mais livres embora obedeçam à lógica do tempo e da velocidade dos movimentos que caracterizam as danças de origem étnico-culturais, especialmente as de origem africana. Nesse sentido, afirma Sodré (1988, p. 22):

O ritmo da dança acrescenta o espaço ao tempo, buscando em conseqüência simetrias às quais não se sente obrigada a forma musical no Ocidente. Na cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos da dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical.

Para Susana Dias (apud ROBATO; MASCARENHAS, 2002),

o gosto pela inovação dos baianos também parece resultar de uma espécie de antropofagia cultural temporária. As danças vindas de outros lugares são constantemente absorvidas, assimiladas e recriadas, e as matrizes tradicionais não são perdidas, mas transformadas.

No caso de alguns grupos baianos, como o grupo Black Style, observa-se uma presença de movimentos inspirados no funk carioca. A música produzida pelo grupo Fantasmão favorece a assimilação de

movimentos típicos do hip hop e do rap. As letras que têm a mulher como temática são bons exemplos do padrão mais descritivo como, por exemplo, a letra da música *Mulher Brasileira* (2008) do Psirico.

Diante desse cenário híbrido e marcado por questões que extrapolam o campo da música, parece fazer mais sentido falar em pagodes baianos. A expressão pagode baiano restringe uma gama de matrizes, influências, formas, que mascaram ou reduzem singularidades, identidades e tensões a um movimento unívoco e homogêneo. Essa música compreende um produto da indústria cultural massiva que é interpelado pelo popular, não no sentido de desagregação e deformação, mas no que se refere à criatividade com que se apresenta. (MARTÍN-BARBERO, 2008)

As suas variantes rítmicas e as formas de nomear os grupos, longe de ser um mero detalhe implicam, em termos analíticos, em um olhar interdisciplinar apontando para as suas múltiplas dimensões destacando os entrelaçamentos entre corpo, sexualidade, discursos e hibridismos implicados na dinâmica das práticas sociais.

“Nosso swing faz com que qualquer letra que a gente jogue cresça”

André Barreto dos Santos, um dos compositores e também músico de banda de pagode, negro, 32 anos, morador do bairro do IAPI, destaca, em entrevista, a dimensão atribuída à letra no processo de composição das músicas de pagode. Para ele:

- O swing da música faz com que qualquer letra que a gente jogue cresça e a inspiração é o que rola no momento, é o que acontece no dia a dia, que nós transformamos em música, a realidade é essa.⁵⁵

⁵⁵ Compositor, músico integrante de uma banda de pagode baiano. Entrevista realizada em 18 de novembro de 2008.

Destaca-se, exatamente, essa fala do entrevistado para pensar a relação entre a linguagem verbal cantada (meio utilizado para mediar o conteúdo narrado e descrito, ou seja, a realidade representada) e a música (o ritmo, que representa a forma como essa realidade é apresentada, incluindo-se aí os apelos melódicos) tomando assim o contexto do pagode como um “gênero” musical que se realiza em condições específicas.

Nesses termos, utiliza-se aqui o conceito de “gênero discursivo” tal qual propõe Martín-Barbero (2008), ou seja, como uma “estratégia de comunicabilidade” que se situa entre a lógica do sistema produtivo e as lógicas dos usos, em cujas “regras” se ancoram o reconhecimento cultural dos grupos envolvidos na produção e no consumo do produto cultural. Interessa, entretanto, pensar como essa relação, ou seja, como a dimensão que se atribui à letra e ao ritmo modifica o sentido e a percepção que se tem de ambos, tanto na análise quanto na recepção do produto enquanto instância simbólica.

A afirmação do entrevistado revela, à primeira vista, uma superioridade dos aspectos musicológicos do pagode, em detrimento da letra, da linguagem verbal (música escrita enquanto texto). No entanto, conforme já observado, o pagode se realiza entre essas duas linguagens, ou seja, a linguagem musical, composta de letra, ritmo e melodia, aqui estrategicamente denominada de *swing*, pelo entrevistado; e a linguagem corporal – a gestualidade e os movimentos coreográficos – que interpela essas duas dimensões completando o sentido de ambas. Não existe música de pagode sem letra, assim como não existe pagode sem dança, sem um corpo que se movimenta ao sabor de um ritmo que envolve, contagia e desperta desejos.

Perpassando essas múltiplas dimensões, situam-se as relações de gênero e poder, interpelando corpos marcados pelo sexo e pelas construções históricas de gênero nas práticas sociais. Essa multidimensionalidade do objeto analisado provoca uma tensão discursiva entre os discursos sobre os corpos que emergem nas formações discursivas das letras e os corpos efetivamente representados como um discurso em si, o corpo em movimento na dança, construindo os

sentidos das identidades já que, de acordo com Bordo (1997, p. 20), “os nossos corpos são treinados, moldados e marcados pelo cunho das formas históricas predominantes de individualidade, desejo, masculinidade e feminilidade”. Essas construções socioculturais são definidas assimetricamente em um modelo heterossexual enquanto norma e matriz discursiva dominante, assentada em uma “coerência” entre sexo, gênero e desejo. (BUTLER, 2008)

Se os corpos construídos discursivamente por essa ordem compulsória do sexo/gênero/desejo podem, em termos de posturas e gestualidades, desestabilizar estereótipos que marcam sua historicidade no que se refere a comportamentos e atitudes (femininas e masculinas) elaboradas/reproduzidas no envolvimento da dança, como se explica, no âmbito das letras, a manutenção e a permanência de um discurso assimétrico machista? Se o discurso é, conforme argumenta Navarro-Swain (2006, p. 6), “também uma tecnologia de gênero, um vetor que nos aponta para a construção de um real em grades de enunciação constituídas em valores”, como justificar o paradoxo do pagode que transita entre o que se diz (a subjetividade do que se canta) e o processo de subjetivação da escuta? E é para tentar encontrar possíveis saídas para responder a essas indagações, que este trabalho se volta para os agentes da pesquisa, para as vozes que autorizam a pensar o discurso empírico.

Nesse sentido, a fala de uma jovem participante de uma oficina⁵⁶ realizada sobre letras de música com estudantes do curso de Letras, vem corroborar essa análise iniciada com a epígrafe da fala de um pagodeiro expressando a visão de quem cria e produz essa música.

A referida estudante, de 21 anos, branco-mestiça, pele clara, classe média baixa, moradora do bairro da Federação, além de estudar, trabalha em um escritório de advocacia como secretária. No tempo livre, ela gosta de ir à praia, assistir TV e shows de mú-

⁵⁶ Oficina realizada em uma instituição privada de ensino com estudantes do Curso de Letras, em 23 de julho de 2009. A fala da depoente foi motivada por uma discussão inicial sobre preferências musicais, que serviu de aquecimento para a Oficina. Participaram da dinâmica, 23 mulheres e 3 homens, entre 20 e 35 anos. Ressalto que a Oficina não versou sobre o “pagode baiano”, embora o tema tenha emergido na discussão sobre música.

sica com os amigos. É fã de Ivete Sangalo, Chiclete com Banana e faz questão de deixar clara sua preferência pelos artistas e grupos baianos. Quando perguntada a opinião dos participantes da oficina sobre o pagode baiano, a jovem estudante foi a única a se colocar para além de respostas do tipo “Não gosto”, “Uma porcaria”, “Tem alguns grupos até que são legais, mas têm outros...”. No entanto, o silêncio predominou quando a pergunta precisou se desdobrar em uma justificativa: Por que?

Frente ao silêncio dos demais participantes, ela se colocou afirmativamente e, assumindo seu lugar de fala, sua posição de fã e adepta do pagode baiano, declarou:

- Eu gosto de pagode, não sei... por mais que eu tenha consciência da pobreza musical e da vulgaridade das letras, eu danço swingueira; é algo que me leva, que balança, que me envolve.

Chama a atenção nessa fala aqui recortada, a disposição da jovem em responder, de forma espontânea, à pergunta feita para todo o grupo. Sua fala é significativa, na medida em que expressa o seu posicionamento ideológico através do ato enunciativo deixando evidente sua inserção cultural. Os enunciados “consciência da pobreza musical” e “vulgaridade das letras” remetem, o primeiro, à dimensão do ritmo, e o segundo, à letra, e, talvez, às críticas ouvidas em TV de adversários ou lidas em periódicos e escritas por críticos ou pessoas de tendências elitistas. A enunciatória reconhece o discurso do senso comum, por ela internalizado e verbalizado como “consciente”, através da carga valorativa e do preconceito embutido, tanto no plano do ritmo qualificado de pobre quanto na letra qualificada como vulgar.

Nessa relação dialógica⁵⁷ de sentidos que se estabelece entre os enunciados através do discurso da modernidade, ela reconhece o pagode baiano como gênero estigmatizado e o valor que essa música

⁵⁷ Estou utilizando aqui o conceito de “dialogismo” tal qual é pensado por Bakhtin. Para esse autor, todo discurso é uma réplica a outro discurso. O dialogismo diz respeito ao modo de funcionamento da linguagem, é o princípio constitutivo do enunciado.

tem enquanto produto cultural e justifica sua preferência hierarquizando o ritmo em detrimento da letra, em seu discurso já hierarquizado. Provavelmente, não assume, por reconhecer a sua construção do ponto de vista discursivo, mas por uma opção consciente do quanto o ritmo é envolvente e preenche a sua expectativa para a finalidade à qual se destina, ou seja, divertir e proporcionar prazer pela embriaguez da dança, pela sua porção dionisíaca e carnalizante.

Pode-se inferir da fala da entrevistada, um reconhecimento implícito ao tratamento assimétrico dispensado às mulheres nas letras, quando afirma estar “consciente” de que a música parece vulgar, sinônimo de (des)qualificadora. Sua fala parece descolar o evento “pagode” enquanto festa e diversão da esfera política pessoal que, supostamente, requer um posicionamento crítico e engajado, o que remete às letras e a um possível conteúdo político. O silenciamento do restante do grupo permite levantar hipóteses de interpretação: a falta de justificativa para explicar a aceitação ou repulsa ou revelar uma suposta interdição do tema contaminado pelo senso comum e sua estereotipia, ou mesmo o receio de expor opiniões diante dos outros participantes temendo o julgamento do mediador da atividade em um contexto de aula, no caso, o professor.

Dessa forma, a fala do músico e compositor anteriormente apresentada, pronunciada a partir do lugar de quem produz, evidencia que qualquer letra de música, cabe no ritmo do pagode. De fato, é comum as bandas de pagode na Bahia executarem músicas nacionalmente divulgadas, “hits” de outros gêneros musicais no ritmo de pagode. É o que revela Wilson de Souza, também músico de uma banda pesquisada:

- A gente pega a música sertaneja, pega forró e coloca no nosso estilo; os axés mais tocados e acrescenta, porque o show é uma mistura de 80% de pagode e 20% de axé, sempre a depender do local, do público que a gente vai tocar, a gente faz uma mesclagem, tudo isso no nosso ritmo; isso é que é importante.⁵⁸

⁵⁸ Entrevista realizada em 16 de outubro de 2008.

Um entrevistado de outra banda remete, na sua fala, a essa dimensão contagiante, dessa vez, a partir do lugar de fala de uma banda que tem certo reconhecimento da mídia e nas classes mais prestigiadas e detém uma inserção maior no cenário nacional. Quando pergunto sobre o ritmo que define o seu grupo, ele sintetiza a sua visão de compositor e instrumentista:

- Se é pagode ou não... uma coisa é certa: não dá para ficar com os quadris parados.

Nesse sentido, as formações discursivas das letras representam um engendramento do olhar masculino sobre esse território, ou seja, da música como “uma espécie de hábito, de habitat, algo que completa o lugar de morar, o lugar de trabalhar”. (WISNIK, 1979 apud SANTIAGO, 1997, p. 100) O pagode, da forma como é aqui entendido, é um produto da indústria cultural, voltado para o entretenimento, associado às práticas de lazer e da dança, um evento midiático constitutivo das práticas sociais que se inicia a partir da segunda metade do século XX.

Paradoxalmente, o ritmo do pagode faz parte, também, de um processo de construção, reconstrução e deslocamento dos sentidos que a música popular-comercial urbana contemporânea exerce, no atual cenário, a partir da sua apropriação por outras esferas da cultura (do rural para o urbano, de não letrados para letrados etc.), inclusive o deslocamento do ritmo de expressões religiosas para o público laico, o que caracteriza um índice da sua centralidade na legitimação de outros discursos já que esse discurso se identifica com a cultura negra que não tem a divisão corpo=sujo, alma=limpa – sexo=sujo.

Um fenômeno muito comum nos últimos anos, que se observa em algumas bandas de pagode da Bahia, é o processo de apropriação dos ritmos baianos, especialmente o pagode e o samba reggae, por alguns grupos ligados às igrejas neopentecostais, no intuito de conquistar adeptos e veicular o conteúdo religioso de suas letras. Penso que essa discussão aponta para um importante índice da dimensão do ritmo e sua centralidade na música popular de massa que

se desenvolve atualmente na periferia e bairros populares dos centros urbanos, em especial de Salvador, contexto aqui enfatizado que, provavelmente, se justifica pelo apelo popular que o ritmo é capaz de mobilizar. Através desse ritmo baiano (aqui denominado de *pagode*, pelas razões já expostas), alguns grupos e setores religiosos basicamente formados por adeptos jovens, negro-mestiços, de camadas populares veiculam letras com um conteúdo religioso e mensagens bíblicas de forte carga persuasiva.

Assim, pensando na via de mão dupla onde “tudo o que toca é tocado”, faço aqui, ainda, uma referência à epígrafe que abre esse capítulo, pois, alguns grupos de pagode incorporam aos seus repertórios desde clássicos da MPB até hits de outros gêneros populares contemporâneos, executados, obviamente, no seu ritmo, inclusive da emergente música *gospel*,⁵⁹ desde que tenha uma boa receptividade pelo público adepto. Nas palavras de Sodré (1998, p. 20):

O som cujo tempo se ordena no ritmo, é elemento fundamental nas culturas africanas [...] e a informação transmitida pelo ritmo não é algo separado do processo vivo dos sujeitos da transmissão-recepção. Transmissor e receptor se convertem na própria informação advinda do som.

⁵⁹ Um exemplo da popularidade dessa música na atualidade é o fenômeno Regis Danese, artista evangélico, cantor, compositor e autor do mega sucesso *Faz um milagre em mim*, amplamente veiculado na mídia, especialmente nas emissoras de TV e programas de auditório, entre 2008 e 2009, permanecendo por um longo período no topo da lista das mais executadas. Transformou-se em um *hit*, uma música amplamente divulgada, gravada, recentemente, tanto em ritmo de *pagode baiano* quanto em ritmo de *arrocha*, por artistas e bandas desses segmentos. Uma música de louvor composta pelos seguintes versos: “*Como Zaqueu/Eu quero subir/O mais alto que eu puder/Só pra te ver/Olhar para Ti/E chamar sua atenção para mim./Eu preciso de Ti, Senhor/eu preciso de Ti, Oh! Pai/Sou pequeno demais/Me dá a Tua Paz/Largo tudo pra te seguir./Entra na minha casa/Entra na minha vida/Mexe com minha estrutura/Sara todas as feridas/Me ensina a ter Santidade/Quero amar somente a Ti/Porque o Senhor é o meu bem maior/Faz um Milagre em mim*”.

Não me subscreverei aqui na análise dessa letra e do seu discurso de redenção em oposição ao discurso da perdição, assim como na ambiguidade que a letra pode acionar, pois esse não é o objetivo deste estudo. Essa letra cabe aqui como ilustração do que estou tentando mostrar, da relação entre letra e ritmo e de sua configuração no contexto analisado.

É muito provável que a grande aceitação da música gospel, por parte do público adepto do pagode baiano, tenha facilitado a sua entrada no repertório das bandas, ainda que o conteúdo das suas letras, aparentemente, não dialogue com as temáticas que, usualmente, fazem parte desse repertório, o que representa, talvez, um indício do rompimento das fronteiras entre o sagrado e o profano que, historicamente, nas religiões afrobrasileiras perdem o seu sentido, especialmente no candomblé.

Retomo agora a segunda parte da fala do entrevistado – “*a inspiração é o que acontece no dia a dia que nós transformamos em música*” – para pensar as representações da “realidade” construídas através das letras. Vale enfatizar o seu processo de elaboração e a sua relação com a construção das identidades coletivas tecidas nos trânsitos sociais e afetivos que se desenvolvem nos bairros onde esses grupos emergem, já que a linguagem, que é ideológica, se constrói no âmbito interindividual, ou seja, nas interações do cotidiano. (BAKHTIN, 1988)

Martín-Barbero (2008) propõe um deslocamento dos meios para os espaços onde são produzidos os sentidos dessas interações. Na tessitura das letras dos grupos analisados, o bairro se apresenta como um espaço no qual e para o qual se enuncia. É partindo dele e para ele que a voz do sujeito produtor se coloca para adequar, construir as redes de identificação e socialização e é nesse sentido que o bairro se impõe como um campo profícuo na gestação de novas formas de solidariedade e de identidade de pertença como podemos observar, por exemplo, nas formações discursivas de *Sou favela*:⁶⁰

Favela, ê Favela
Favela, eu sou Favela
Favela, ê Favela
Respeite o povo que vem dela
Favela, ê Favela
Favela, eu sou Favela

Favela, ê Favela (refrão)

⁶⁰ Composição de Nene/Jadson/Alisson/Samir/Fabinho O’Brian e Rubem Tavares (2008).

Ô! já tá quase na hora do meu bonde passar
Levando a galera que faz as loucuras
Pega no batente dessa vida dura
Que acorda bem cedo para ir trabalhar
Mas que nunca perde sua fé
Que samba na ponta do pé
O alimento da alma é sonhar. ê... ê...
(repete o refrão)
Não tem aleatória idéia de preto
Que sobe as escadas e passa por becos
Conhece a noite, ele mora no Gueto
(repete o refrão).

Na letra de favela, o enunciador assume o seu lugar de margem e sua consciência está expressa em “respeite o povo que vem dela”. Os conflitos vivenciados no bairro são ressaltados pelos compositores e transformados em letra para cantar as alegrias de uma realidade representada pela festa.

Em 1996, o pesquisador Milton Moura (1996, p. 58) escreveu um artigo sobre a emergência do pagode naquele período, descrevendo as letras da seguinte forma:

[...] depois de três décadas de industrialização, urbanização e modernidade, a temática do pagode baiano é predominantemente comunitária e tradicional. Os padrões de sexualidade que aí aparecem escancaradamente nada têm de moderno ou refinado, como nos clássicos da MPB. As letras trazem gozações relativas aos homossexuais, aos tímidos e aos cornos. Cultua-se a mulher gostosa e escarnece-se da mulher por demais oferecida. O valor maior é ser objeto de desejo. Não há projeto político articulado de mudança, como nos anos 60 e 70 parecia o máximo haver. Deve-se fruir a vida já e somente, inclusive porque a Bahia seria feita de prazer, de exaltação e de momento.

Mais de uma década depois, esses temas se colocam como discursos estruturantes que sobredeterminam e conferem sentido a essa música, traduzidos no atual contexto em um ataque mais direto à mulher impondo as contradições e relações de gênero e raciais, as relações de poder. Nesse ponto, a fala do entrevistado Rodrigo Pereira, também compositor e vocalista de outra banda, aparentemente reforça a fala do entrevistado destacada na epígrafe:

- Nossa proposta é contar, através da música, o que acontece no dia a dia do baiano; por isso nossas músicas são alegres: elas falam de nossa história, de coisas que a gente passa na rua e vê acontecendo e a gente transforma em música.

Relacionar o pagode ao lazer e ao entretenimento não retira de suas letras o conteúdo ideológico. A sua função social não é exterior a uma realidade, que é, também, social e só pode ser apreendida pela linguagem e a música é uma forma de apreendê-la, no diálogo com os valores sociais do enunciador, com o seu lugar de fala, seus pontos de vista em relação a esses valores. Assim, a linguagem tem um papel fundamental no estudo da cultura. A acepção de *cultura* que apresento aqui e com a qual dialogo vem de Reis (1992, p. 66):

um conjunto de sistemas simbólicos, de códigos que de uma forma ou de outra prescrevem ou limitam a conduta humana. O que sugere que a cultura implica ou requer mecanismos de cerceamento social. Ou dito de uma maneira mais precisa, no interior de qualquer formação cultural, as camadas dirigentes se valem de diversas formas discursivas e as transformam em ideologia para assegurar o seu domínio.

A linguagem compreende um campo privilegiado de significação onde se evidenciam as ideologias presentes nas construções discursivas. Desse modo, a palavra cantada, expressa e enunciada compreende um “elemento concreto de feitura ideológica”, resultado desse processo de interação. (BAKHTIN, 1988)

O campo simbólico da música é capaz de gerar infinitas possibilidades de relações significativas cujos sentidos são construídos entre a realidade e a sua representação que retratam as práticas sociais dos sujeitos produtores dos discursos, no caso, do pagode. Dessa forma, é no plano simbólico que se articulam as interpelações a partir das quais os sujeitos e as identidades coletivas se constituem. (MARTÍN-BARBERO, 2008)

Na configuração dos novos grupos de pagode, verifica-se que o contra discurso das músicas dos blocos afro-carnavalescos de Salvador e o discurso de afirmação da identidade negra vai sendo substituído por um tom mais descomprometido, marcado pela ausência de uma reflexão política em que prevalece a descontração, a espontaneidade e a alegria, mesmo nas letras onde a temática central é a condição social. O bairro, o cotidiano, os comportamentos, atitudes e, principalmente, a festa são temas frequentes nas letras. Tudo gira em torno da festa como uma extensão das relações de socialização que no bairro se situam e, assim, o repertório precisa chegar perto e trazer uma linguagem que provoque identificações e cumplicidade com a audiência.

Essas letras de pagode baiano, vistas a partir do *corpus* analisado, são invariavelmente interpretadas por homens. A mulher ou é representada a partir do discurso masculino, como uma terceira pessoa, em um dizer sobre, ou então se estabelece uma ponte, um canal de interlocução e diálogo, mas, mesmo assim, a voz da mulher, o “eu feminino” não aparece, em um “dizer para o outro”, em que se faz cúmplice e cujo discurso produz as expectativas, desapontamentos e frustrações sobre o modelo idealizado, dominante, que representa a mulher; ou seja, ela é sempre representada a partir do eu masculino que fala, que se expressa. E aí aparece um paradoxo: nas apresentações, comparecem mais mulheres e são elas as visadas para as *performances* de massa. O conflito se situa entre as letras- quase sempre pejorativas acerca do seu corpo e do seu comportamento –, e o ritmo contagiante que as faz encenar sua própria desqualificação.

No *corpus* analisado, não é possível verificar uma quebra da monovocalidade masculina, como acontece em outras expressões da música urbana contemporânea, como, por exemplo, em algumas

vertentes tanto do *rap* como do *funk* brasileiro nos quais a matriz discursiva se inverte produzindo determinadas fraturas no discurso dominante tradicionalmente conservador sobre a representação da mulher. No caso do *funk carioca*, verifica-se a presença da voz feminina nas composições e na interpretação das músicas como, por exemplo, o “contradiscurso” de Tati Quebra Barraco e do grupo Gaiola das Popozudas, composto por mulheres.

No pagode, o discurso do enfrentamento é rarefeito e os dramas sociais deixam de ser colocados como bandeiras de luta; vive-se o lema da alegria, normatizado pela mídia, celebrando a “baianidade” na forma específica de cantar os problemas.

Roberto dos Santos tem 34 anos, é músico de um grupo desde a sua fundação, é morador do bairro do Garcia, assim como a maior parte dos integrantes da banda da qual faz parte. Quando questionado sobre o que levou o grupo a optar por esse gênero musical, o entrevistado revelou:

- Pensamos em algo mais fiel porque somos baianos e adoramos o carnaval e então foi uma oportunidade da gente se inserir no mercado porque talvez se a gente pensasse em fazer algo mais complexo não funcionasse e a gente não teria o que a gente tem hoje.

Dessa fala do músico, aqui parcialmente recortada, chamam a atenção duas formações discursivas significativas e reveladoras do seu lugar de fala. O produto do grupo precisa ser “algo mais fiel” a uma imagem idealizada e identificada do baiano produzida pelo imaginário coletivo e reforçada pela mídia e pela indústria do turismo, nas últimas três décadas, com a qual ele se identifica e cujo discurso é por ele internalizado. A construção discursiva “menos complexo” indica, conscientemente, uma criação direcionada a um público supostamente menos letrado, de espaços populares.

Esse imaginário sobre a Bahia/Salvador como “terra da alegria e da felicidade” é constantemente reforçado nas suas letras. Destaco aqui duas letras de músicas do grupo onde esse imaginário

aparece: *Soltinho*⁶¹ e *Swing do Mexa*⁶²: “Sinta a energia que vem dessa massa, um calor gostoso que só tem em Salvador” e “Noite e dia na Bahia, tudo acaba em samba”.

O entrevistado opera com índices valorativos, mais e menos, reforçando um estereótipo do baiano identificado como aquele que gosta de carnaval e de música. Dessa forma, a fala do músico parece reproduzir um discurso dominante que constrói uma representação do “pagode baiano” como um produto de menor valor, um “gênero menor”, uma música sem qualidade, sem elaboração, em comparação com a música feita por grupos musicais de maior prestígio e outros segmentos musicais mais hegemônicos. Mais adiante, quando questionado sobre o trabalho da banda, o músico afirma:

- A gente tenta buscar músicas de outros estilos, outras vertentes e colocar na nossa batida, na nossa levada, para poder fazer uma mudança.

É interessante observar que a mudança à qual o jovem músico se refere vai operar a partir de índices que reforçam a legitimidade da música produzida pelos grupos de maior prestígio ou de outras regiões fora do país, mas com a marca do negro, ou seja, suas letras, uma vez que o ritmo continua sendo o do pagode: “colocamos tudo na nossa batida”. Isso denota uma possível forma de legitimação visto que o pagode tem sido criticado por alguns grupos pela “qualidade” das suas letras. Seu discurso se revela contraditório, pois,

⁶¹ *Soltinho*, música composta por Falcão, músico integrante da banda, que faz parte do álbum *Pressão ao vivo*.

Letra: “*Tô desesperado pra cair no samba/Olha só meu povo, preste atenção/Nessa coisa louca não fique de onda/Sei que você se joga nesse swingão/Mas que coisa é essa/Que você sabe fazer/Mexe essa cintura parecendo um bambolê/Olha o seu neguinho como é que vai ficar/soltinho.../Todo mundo vai soltinho/Sinta a energia que vem dessa massa/Um calor gostoso que só tem em Salvador/Ouçã samba duro que vem lá da praça/Vou ali e volto logo vou chamar o meu amor/Pra que... ficar.../Soltinho.../Todo mundo vai soltinho*”.

⁶² *Swing do Mexa*, letra de Ricardo Valverde/Magninho e Denny.

Letra: “*Chega pra frente que vai começar/A swingueira tá gostosa ninguém vai se dar/Com esse som vou arrastando a multidão/Thaco thaco do pandeiro/Tum tum tum da marcação/Som do cavaco/Contagia, alegria/Noite e dia na Bahia tudo acaba em samba/É nesse embalado que eu vou/Te chamo pra vim mexer/Mexe que eu vou com você/Mexa.../Agora mexa/ Jogando o corpo para lá/Joga as mãozinhas para o ar*”.

ao classificar o seu produto como menos elaborado para alcançar a massa, ele pode estar reforçando o estereótipo de música produzida para o povo, para as camadas populares, com menos escolaridade e conseqüentemente menos exigente, sem complexidade, uma referência ideológica muito empregada na modernidade. No entanto, como já colocado anteriormente, a maioria das bandas do segmento costuma executar músicas de artistas renomados da MPB e até de outros gêneros nos repertórios dos shows e apresentações, mantendo obviamente o ritmo característico do grupo.

Analisar o pagode baiano como um espaço de práticas sociais é estar diante de um emaranhado de fios de sentidos cujas pontas estão situadas em três linguagens e cujos elos se intersectam entre a melodia (música), letra (discurso verbal) e corpo em movimento (dança/performance). Qualquer movimento de sentido deve começar por uma delas, mas elas não podem estar soltas – em algum momento, elas se juntam selando o encontro entre o verbal, o musical e o corpo que se move -, do contrário, corre-se o risco de uma análise desvinculada da prática social. Esse momento de fruição entre melodia, letra e corpo se dá quando da execução da música, momento em que essas linguagens se encontram com o corpo em sua linguagem específica revelando, assim, o evento em todas as suas partes constitutivas. Desse modo, deve-se levar em consideração uma série de fatores que “temperam” essa mistura, pois é na junção dos ingredientes que se obtém “aquele swing”. Conforme coloca o produtor musical Wesley Rangel, ao se produzir a música de pagode leva-se em consideração que “o público ou é motivado pelo romântico, que vai pelo coração, ou pelo quadril”. (LEME, 2003, p. 136)

Linguagem, “duplo sentido” e representações de gênero

Construir sentidos nas formações discursivas aparentemente *non sense* das letras de pagode compreende o esforço de apreender a

linguagem na ação social, ou seja, revelar o caráter construído da linguagem, as hierarquizações que ela forja; significa colocar em suspensão a falsa transparência da linguagem que o senso comum tenta identificar. Negar a importância das letras nesse produto cultural, em favor do ritmo contagiante e envolvente é negar a sua própria complexidade enquanto evento que agrega letra, música e dança (corpos em *performances*, corpos construídos baseados sob parâmetros hegemônicos).

O “duplo sentido”, de modo geral, estrutura grande parte das letras analisadas nesse *corpus* de estudo. A enunciação produzida pelo jogo linguístico do duplo sentido está entre o dito e o não-dito, mas com valor de dito, já que o enunciador não assume, explicitamente, o seu discurso optando por um enunciado polissêmico. Isso acontece devido a uma intencionalidade do sujeito frente à linguagem, tanto por parte do produtor quanto do leitor/ouvinte (consumidor), desde que ambos compartilhem o mesmo campo simbólico. Se o sujeito opera com a ambiguidade, há, pelo menos, duas interpretações possíveis, embora uma, a dominante, seja sempre expressa pela ideologia e pela historicidade das palavras.

De modo geral, nas letras de pagode, o duplo sentido é um recurso utilizado para veicular um conteúdo acerca da sexualidade. No entanto, conforme mostram alguns estudos sobre a música popular no Brasil, o recurso do duplo sentido, embora se coloque como um aspecto sedimentar de nossa tradição musical popular, vem sendo reelaborado, em diversas conjunturas, ao longo de sua história. Nesse sentido, a pesquisa realizada por Mônica Leme (2002) representa um esforço de resgatar essa tradição que se traduz em um inventário que vai desde o século XVII até a década de 90 do século XX, não obstante seu trabalho, embora tenha um viés interdisciplinar, esteja centrado no campo da etnomusicologia.

Defende a pesquisadora a tese de que o grupo É o Tchan foi o representante contemporâneo de uma “vertente maliciosa” que vem se articulando historicamente na música popular brasileira desde o lundu (música popular do século XVIII), o teatro de costumes e os lundus de salão, do século XIX. No século XX, essa vertente chega ao

disco, com o lundu *Isto é bom*, de Xisto Bahia, primeiro disco gravado no Brasil. Essa “vertente maliciosa”, segundo Leme, se manteve presente, nas outras décadas, em ritmos como o maxixe e, principalmente, no samba, gênero nacional por excelência, além das marchinhas escritas especificamente para o carnaval.

O interesse aqui é de pensar o duplo sentido como um importante recurso de linguagem que ajuda a compreender o posicionamento ideológico dos sujeitos, principalmente quando a sexualidade passa a ser estruturante nos discursos veiculados. Para Gayle Rubin (1984), a relação entre o feminismo e o sexo é complexa, uma vez que a sexualidade é um elo das relações entre gênero. Dessa forma, muito da opressão das mulheres é gerada e mediada pela sexualidade, isto é, construída no interior dessa relação. O diálogo entre as teorias feministas e a sexualidade tende a variar em graus de complexidade a partir dos marcos teóricos que essas teorias operam no campo da sexualidade.

O duplo sentido, ao veicular um discurso sobre a sexualidade, está preso a uma rede de sentidos e de valores forjados na sociedade, valores historicizados e essencializados pelo senso comum. Fairclough (1989) ressalta que o senso comum está a serviço do poder, controlando as ações dos membros de uma sociedade e sua interpretação é tomada como dado: está no plano do implícito e raramente se encontra em ações explicitamente formuladas, examinadas e questionadas. Dessa forma, o duplo sentido é usado para fazer veicular um discurso naturalizado, ideologicamente marcado por juízos de valor, preconceitos e censura. Nas letras analisadas, o enunciado de sentido duplo veicula um conteúdo que não pode ou não deve ser dito, já que se encontra na esfera dos discursos socialmente interditados, e, nesse caso, a sexualidade é o foco. Lançada em 2007, a letra de *Pica Pau*, composição de Nene, segue esse padrão:

Eu já falei pra você não marcar toca
Sua garota cresceu, está dando água na boca
Já não é mais uma criança, é uma gata no cio
Meu cachorro vadio, já ficou sabendo
Que ela não assiste mais ao desenho do lobo mau

Ela agora só quer ver desenho do pica pau
He, he, he, he, he, pica pau.

Na letra acima transcrita, o autor utiliza, de forma irônica e sarcástica, a construção discursiva “pica pau” criando um enunciado ambíguo onde se localiza o duplo sentido, jogando com dois significados que se interligam, um dos quais remete ao personagem do desenho animado *Pica pau*, que está associado à infância e aciona a ideia de ingenuidade. No outro campo semântico, e não dissociado desse primeiro, o significado de “pica pau” é alusivo à sexualidade e à genitália masculina, popularmente denominada de “pica” e também de “pau”, uma referência ao falo e ao ato sexual, representado pelo coito.

A voz masculina dialoga com um interlocutor, também do sexo masculino, expressando cumplicidade sobre o seu comportamento e determinando, na sua enunciação, o controle sobre o comportamento sexual da mulher. Esse olhar masculino constrói um corpo que passa a existir enquanto “sexo”, biologicamente e socialmente significado, e que representa e legitima a sua posse. Na intransitividade do verbo “crescer”, situa-se o acabamento e o destino desse corpo. Ao se relacionar com as construções discursivas “garota”, “criança”, indicia e reforça o lugar de dominação e de submissão, definindo discursivamente a disponibilidade desse corpo para a apropriação, ou seja, “servir de todas as formas, nas dobras de seus desejos e injunções”. (NAVARRO-SWAIN, 2008, p. 292) Desde o primeiro verso, o controle sobre o corpo e a sexualidade da mulher vai sendo evidenciado, para, no segundo verso, o corpo ser situado como objeto de desejo, explicitamente colocado pelo enunciado “água na boca”.

A Análise do Discurso Crítica se baseia na noção de poder, especialmente na noção de dominação. Assim, o discurso é, simultaneamente, instrumento de dominação, mas, também, de mudança. Na análise dessa letra, fui interpelado pela ideologia do patriarcado que se materializa nas bordas do discurso dominante, estruturando as relações de poder, um patriarcado que, como afirma Navarro-Swain (2008, p. 292), “ainda não disse suas últimas palavras” e se expressa através de uma ideologia machista que escapa, desliza no

tom de brincadeira e ludicidade colocado sobre a função social da música, recebendo notável carga irônica no verso final, “he, he, he, he, he pica pau”, reiterado a partir de sucessivas repetições. Nesses termos, o duplo sentido coloca aqui a linguagem no campo do aceitável dando margem a “tolerâncias mais ou menos obscuras”. (FOUCAULT, 2001, p. 96)

Há ainda que ressaltar, nessa análise, um campo semântico significativo representado por construções discursivas do reino animal, “(des)qualificadoras”, segundo posições discursivas de poder: “pica pau”, “cachorro vadio” e “gata no cio” que remetem a sexualidade humana a um campo não cultural, mas biológico e instintivo. Para o feminismo de qualquer filiação teórica, o objetivo primeiro da sua luta é buscar mecanismos de libertação das mulheres não permitindo que suas identidades⁶³ sejam produzidas e fixadas pela cultura e por representações machistas; no caso da letra, por um discurso machista.

Observa-se, portanto, uma visão essencialista que está assentada no ideológico. Há, nas dobras desse discurso, uma associação do homem e da mulher a modelos hegemônicos, tradicionais, fixados pela modernidade: no caso da mulher, a uma disponibilidade sexual, a uma sexualidade reprodutora que se apresenta dentro de um paradigma binário onde os papéis e os lugares sociais estão naturalizados. O sentido do enunciado “gata no cio”, representação da mulher, está aqui colocado em oposição a “cachorro vadio”, representação do masculino. De certa forma, esse enunciado demonstra ser pejorativo para a representação da feminilidade, mas por outro lado, revela um tipo de feminilidade que pode exercer sua sexualidade, diferente das mulheres que não têm desejos sexuais ou não expressam seus desejos.

⁶³ Uso intencionalmente o termo “identidades”, no plural, por considerar que as identidades sociais não devem/podem ser entendidas isoladamente, mas dentro de relações sociais em que, dialogicamente, se inserem e se complementam, considerando os marcadores identitários que modificam socialmente as posições dos sujeitos: sexualidade, raça/etnia, classe, geração, dentre outras.

Representações de gênero nas letras

Um dos objetivos da série de entrevistas realizadas para este estudo junto aos representantes dos grupos analisados foi encontrar pistas e sentidos que pudessem ajudar a compreender e interpelar o ideário dos compositores, músicos e produtores sobre a mulher. Orientado pelas questões norteadoras da pesquisa, tinha um propósito muito claro: estava interessado no repertório, no processo de composição dessas letras e na motivação para as escolhas das temáticas. Como pesquisador, tinha consciência da relativa eficácia desse instrumento, principalmente pela forma como me coloquei enquanto pesquisador interessado em investigar esse produto cultural.

Por outro lado, as falas dos informantes estariam permeadas pela subjetividade e inflexões impostas pela própria formalidade da entrevista, em função dos papéis e lugares que os sujeitos exercem no discurso. Conforme pontua Melo (2005, p. 182), “há sujeitos estáveis que tendem a ocupar os mesmos lugares quaisquer que sejam as situações. Ao contrário, há sujeitos que, em função do tema, do gênero [discursivo] ou do interlocutor, vão variar muito”. De fato, as respostas obtidas resvalaram para o segundo tipo, para uma suposta “consciência” dos informantes do preconceito atribuído à produção dos grupos por parte das elites formadoras de opinião e das críticas recebidas sobre as representações da mulher.

No segundo item do questionário semiestruturado, foram alocadas perguntas sobre letras, temáticas e sua relação com o mundo social dos pagodeiros. Dessa forma, a entrevista, vista como um gênero discursivo, ao estabelecer uma interconexão entre a linguagem e o mundo social está sempre vinculada a um domínio da atividade humana e a determinadas condições e finalidades, além do conteúdo temático, estilo e organização composicional que marca a especificidade da esfera de ação e dos lugares de fala. (FIORIN, 2008)

Diante das perguntas feitas sobre as críticas ao tratamento dado à mulher nas letras por alguns segmentos sociais, as respostas foram evasivas, evidenciando a sua interdição. Assim, aproximar-se desse ideário não se mostrava uma tarefa tão simples quanto parecia. As tentativas de resposta oscilavam entre a negação e um visível desvio para a digressão, com vistas a apresentar uma visão positiva da mulher. Como exemplo, a fala de um compositor, integrante de um grupo que faz parte do *corpus*:

*- Isso aí é uma linha seguida por outras bandas; infelizmente acabamos sofrendo essa recriminação... a gente fala da mulher de uma maneira bacana, tenta buscar **essa coisa assim, a sensualidade, no charme da mulher**, tenta buscar essa coisa, **tenta enfatizar mais na sua sensualidade, no dançar, na beleza feminina**.[...] a gente acha que não é necessário **apelar para a pornografia** para poder ter um reconhecimento.⁶⁴ (grifos nossos)*

Para melhor compreensão das estratégias discursivas e funções cognitivas do entrevistado, vale reproduzir a pergunta tal como foi feita: “O que você acha das críticas feitas por alguns segmentos da sociedade com relação à forma como a mulher é tratada nas letras?”

A primeira reação do entrevistado era de negação, demonstrando a interferência de registros entre a linguagem (campo simbólico) do entrevistado e do entrevistador. A negação é uma forma simbólica e ideológica que faz parte de uma estratégia discursiva na qual o deslocamento de sentidos de um campo semântico para outro pode

⁶⁴ Entrevista realizada em 21 de agosto de 2008.

obscurer a ideologia. Assim, ao negar, ele reconhece a existência de um discurso que desqualifica, o que não estava explicitado na pergunta, se coloca na posição de acusado e constrói, para sua defesa, uma estratégia de hierarquização daquilo que ele acha aceitável, legítimo, respeitável, de “uma maneira bacana”, em um *continuum* que vai do que ele chama de “sensualidade” e “sedução” a um plano do “condenável”, isto é do “pornográfico”.

O entrevistado, do seu lugar de fala, ao tentar escapar dessa representação, redimensiona o valor atribuído como “negativo”, aqui posto sob o rótulo de “pornográfico”, tornando a sua enunciação positiva, ou seja, colocando a mulher no campo da sensualidade e da beleza. Para Van Dijk (2008), o poder pode ser controlado, reproduzido ou modificado em várias estratégias sociais do discurso e da comunicação que podem ser implementados tanto na escrita como na fala. Na conversação, o exercício do controle do poder pode ser negociado ou contestado, de forma dinâmica, pelos falantes, através da contextualização de suas falas, de sinalizações das condições e limitações da situação social e das relações sociais dos participantes. No entanto, o discurso informal pode estar imbuído de constrangimentos institucionais e vice versa.

Os sentidos da fala desse entrevistado podem ser melhor compreendidos nessa dinâmica da prática discursiva, mas, principalmente, no conjunto das letras dos grupos nas quais a mulher vai ser representada tanto pelo viés da beleza, do controle do corpo, da sensualidade até quando se aproxima da pornografia. A análise da letra de *Pressão*⁶⁵ é complementar da sua fala pois, uma vez evidenciada a ideologia, desmontam-se as assimetrias subjacentes sobre as representações da mulher (conhecimentos, atitudes) compartilhadas pelos seus autores.

Quando você samba
Eu fico todo arrepiado
Ver você sambando eu fico louco, apaixonado

⁶⁵ Composição de Fagner/Kleber Matos/Falcão.

Vem prá cá, negona, dá pra mim essa pressão
E abala meu coração

Pressão
Vou botar pressão, mamãe
Pressão
Chama na pressão, mamãe (refrão)

Chega mais perto
Vem me abraça, não me pirraça
Não faz assim comigo, não
Poderosa demais
Me dá tesão.

Essa letra mostra uma tendência que vem se firmando na maioria dos grupos pesquisados. A mulher é representada pela sua sensualidade, pelo poder da sua sedução. A imagem altamente sexualizada da mulher serve de temática inspiradora e como pano de fundo para as composições de grande parte dos grupos, algumas mais explicitamente colocadas, outras de forma subliminar, construindo imagens de gênero ancoradas em um imaginário complexo e difuso.

A ideia de pressão, nessa letra de 2004, expressa bem esse momento dos grupos, que se movem impulsionados pelo desejo de sucesso, experimentação, ascensão profissional e reconhecimento da mídia, mobilizados por uma temática que explora esse viés discursivo que legitimou o sucesso de grupos consagrados que, de certa forma, inauguraram essa fórmula em um contexto midiático.

- Não é que a gente só queira fazer música que fale de mulher, até porque tem outros sucessos que não falam de mulher, mas a gente... tipo assim, quando a música fala de mulher a coisa flui rápido. entendeu? – relata um entrevistado integrante de outra banda em resposta à mesma pergunta.

A princípio, é possível localizar dois modelos polarizando a representação da mulher construída nessas letras. De um lado, está

representada a mulher idealizada, destinada para o casamento, para o recesso doméstico e para a constituição da família e, do outro, a mulher sexualmente livre, a “mulher fácil”, fora das normas sociais, associada à noção de puta, ninfomaníaca, de sexualidade desregrada que, nessa representação é desejada e, ao mesmo tempo, desqualificada pelo discurso masculino. A mulher independente, dona do seu corpo e do seu desejo vai se aproximar do segundo modelo. No entanto, a representação mais usada é aquela construída a partir de um conjunto de atitudes e comportamentos que remetem sempre ao modelo da mulher fora da norma do paradigma burguês.

O trânsito de sentidos dessas representações não se mostra tão nítido. Não é possível estabelecer um *continuum* dentro da produção dos próprios grupos nem na totalidade da produção dos grupos pesquisados. O que é possível observar, ideologicamente, é um movimento de refluxo, de maior ou menor presença em determinados grupos, tanto de uma representação como de outra. Isso, provavelmente, se explica porque os sentidos migram, se transformam, assumindo novos contornos que só podem ser apreendidos quando vistos dentro de paradigmas mais amplos e em esquemas de interpretação que levam em conta outras condicionantes sociais, modismos, o estilo de cada autor e as tendências da indústria cultural.

O estudo desenvolvido por Ívia Alves (2005) sobre as imagens e representações da mulher mostra como a modernidade (aqui entendida a partir da divisão sexual do trabalho proposta pela burguesia capitalista) forjou modelos hegemônicos com vistas a condicionar e controlar o corpo e o comportamento das mulheres, paradigmas que eram transmitidos através das artes e, principalmente, da literatura. No referido estudo, a autora identificou três modelos dirigidos para a mulher. A “mulher-anjo” e a “mulher sedução”, dois modelos aceitos socialmente e um terceiro, denominado de “mulher demônio” ou “mulher tentação”, que se identifica com a prostituta, portanto, um modelo socialmente excluído. Segundo Alves (2005, p. 30), as formações discursivas que sustentam esses modelos,

se iniciam precariamente, a partir do século XVI e se consolidaram com a entrada da burguesia, da ciência e das artes no séc. XIX, forjando uma linguagem hierarquizada, dicotômica com desigualdades (omitindo ou desqualificando o Outro).

Na modernidade, a representação da mulher sexualmente livre, rejeitada no espaço doméstico, ou seja, para exercer o papel de mãe, esposa e dona de casa, foi marginalizada e execrada pelo discurso dominante que forjou o modelo da “mulher ideal”, sustentado nas práticas sociais e discursivas exercidas pelos homens e internalizado pelas próprias mulheres. Essas construções discursivas continuam ainda sendo faladas, praticadas e, no caso da música, também “cantadas” como, por exemplo, nos versos da letra de *Cristina*⁶⁶ transcritos abaixo.

Cristina meu amor
Não dá mais para mim
Quero um futuro com você
Mas você só quer pagode e curtir (2X)
Esqueça tudo
Eu estou sempre no meu mundo
Não dá para continuar com esse amor sem futuro
A nossa história de amor
O vento levou
Olhe para o céu e veja
Partindo o nosso amor
Voou, voou, voou, voou, voou, voou... ah, tudo acabou
Voou, voou, voou, voou, voou, voou e o vento levou
(2x)
Cristina meu amor, pare para pensar
Fiz de tudo para o meu amor por ti não acabar
Queria tudo e você nada
Eu fiz de tudo e você nada.

⁶⁶ Composição de Flavinho (2001).

Nessa letra, a representação da mulher se situa nessa zona conflitante, ou seja, entre um modelo aceito socialmente e reproduzido pelo discurso do senso comum e outro modelo socialmente execrado e demonizado. É interessante colocar que as letras que representam a mulher dentro de um modelo idealizado para o casamento e para uma relação mais duradoura, geralmente, recebem nomes próprios de mulher como, por exemplo, “Mariana”, “Manuela”, “Yasmin”, “Esmeralda”, dentre outros.

A representação de “Cristina” é construída pelo enunciador como ideal para um relacionamento, a partir de um modelo internalizado que implica na modelagem dos comportamentos e atitudes. O comportamento de Cristina se torna incompatível para a construção de um “futuro”, de uma união que pode ser entendida como um namoro, casamento ou um relacionamento para além do sexo. Para se ajustar a essas exigências, Cristina deveria abdicar da liberdade de sair e participar de festas, da vida pública, e assim, verifica-se que a livre circulação das mulheres em espaços públicos ainda é uma restrição imposta à mulher casada pelo código de comportamento burguês. A sua liberdade de frequentar determinados espaços está sujeita ao controle da sociedade, sob pena de ser marginalizada e rotulada por estereótipos que marginalizam a mulher. O comportamento da mulher passa a ser controlado e julgado pela quantidade de parceiros, frequência e intensidade da vida sexual. É o caso também dos versos de *Diana*:⁶⁷

[...] Diana, menina, safada, tarada
Gaiata, ousada, vai sair para que?
Eu vou varrer, eu vou varrer
Eu vou varrer, eu vou varrer

[...]

Foi um, foi dois, foi três, foi quatro, foi cinco, foi seis
Ainda quer o que? [...]

⁶⁷ Composição de Sanduk.

Dessa forma, os modelos sociais que regulam o comportamento das mulheres ainda permanecem como um substrato do pensamento dualista e hierárquico. Nesses termos, mulheres como Cristina, não servem para um determinado papel, na medida em que assumem um comportamento livre das imposições do parceiro, do seu controle. “você só pensa em pagode e curtir”, o mesmo controle que se observa no enunciado da letra de Diana: “vai sair para que?”

Por outro lado, Cristina, por não escolher esse destino, não se enquadra nas regras impostas: “queria tudo e você, nada”, “fiz tudo e você nada”. No caso de Diana, ela vai ser desqualificada de forma mais insidiosa a partir dos adjetivos: “safada”, “tarada”, “gaiata” e “ousada”.

Nesse confronto de modelos que podemos observar na letra de “Cristina”, evidencia-se o jogo de dominação e o poder atuando na manutenção de hegemonias. O enquadramento da mulher a um modelo é evidenciado e o controle do seu comportamento, também. Através da subversão da norma, a mulher é julgada pela sua inserção no espaço do pagode, um espaço socialmente construído como espaço da mulher livre, sendo consequentemente rotulada de “piriguete”. Vejamos como essa construção discursiva atua na dinâmica das relações de poder, estabilizando ou transformando a representação da mulher na contemporaneidade. Nesse sentido, o poder compreende

[não] um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros, de uma classe sobre as outras; mas de ter bem presente que o poder – desde que não seja considerado de muito longe – não é algo que possa dividir entre aqueles que o possuem e o detêm exclusivamente e aqueles que não o possuem e lhes são submetidos. O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só

circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. (FOUCAULT, 2001, p. 183)

Pensar o poder nessa perspectiva proposta por Foucault nos leva à compreensão de que a dominação masculina compreende uma característica central da sociedade contemporânea. No entanto, as mulheres também têm sido ativas e participantes do processo de definição de suas necessidades e embora os padrões de privilégio sexual masculino não tenham sido totalmente rompidos, tal privilégio não é inevitável nem imutável. Na perspectiva de Foucault, o poder não é monolítico e sim circular, não havendo, exatamente, dois polos antagônicos, mas sujeitos que participam do mesmo jogo.

O modelo idealizado de mulher não é muito explorado pelos compositores dos grupos de pagode analisados. Percebe-se que a presença de letras com uma idealização da mulher não depende apenas das questões discursivas, ou seja, de suas condições de produção; ele tende a aparecer nas composições cuja linha melódica se afasta da linha típica do pagode original, privilegiando-se um padrão melódico mais próximo da canção romântica que se aproxima do bolero e do estilo denominado “brega”. Isto acontece, geralmente, nas letras que se originam de versões de “hits” da música americana, como é o caso da música *Yasmin*,⁶⁸ versão livre de um dos maiores sucessos da cantora Mariah Carey, gravada por um grupo de pagofunk e cuja melodia e ritmo seguem o padrão original da canção.

A melodia do pagode parece não favorecer essa representação idealizada, pela própria construção estereotipada que sobredetermina a construção da mulher livre no pagode denominada de “piriguete” e identificada com a mulher que participa das coreografias, também denominada de “cachorra”, representada como a mulher disponível, a mulher fruta que “todo mundo pega, todo mundo chupa”:

⁶⁸ Composição de Robsão.

Tira onda de gatinha
eu não sei o porquê
é a dona do pedaço
não precisa dizer
gosta de cassete
gosta de CD
uma noite com ela
todos querem ter
não precisa agonia
não precisa disputa, oh, oh,
ela parece que é fruta

Todo mundo pega
todo mundo chupa
todo mundo come, ela parece que é fruta (refrão)

andam dizendo por aí que ela pode, pode, pode
não foge da luta
pele de jambo doce feito mel e açúcar, oh, oh,
ela parece que é fruta.

Piriguetes e putões

*Eu não gosto das certinhas,
eu só gosto das cachorras⁶⁹*

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. No entanto, as formações discursivas que a constroem, encontram-se dispersas e fragmentadas ao longo da produção dos grupos, às vezes de forma explícita, por vezes apontando indicadores de comportamentos, atitudes, formas de vestir e vivenciar o corpo. O primeiro registro encontrado

⁶⁹ Composição de Robyson.

dessa representação no *corpus* analisado vai aparecer na letra de *As piriguetes chegaram*,⁷⁰ de 2000:

As piriguite chegaram..oba.. (4x)
As piriguetes quando chegam no pagode
A galera se sacode e começa o auê
É uma alegria ver a sua calça baixinha
Aparecendo a marquinha, eu não sei o que fazer.
(repete a estrofe)

Pula piriguite..vai
Roda piriguite..vai e
Desce piriguite..vai
Sobe piriguite..vai (repete a estrofe)
As piriguite chegaram..oba..(4x)
Ai que coisa boa (repete 6x)
Ai que coisa boa – já não fico mais à toa.
Ai que coisa boa (repete 6x)
Ai que coisa boa – já não fico mais à toa.

Tem alguém aqui que ainda não sabe o que é piri-
guete, véi?
Alguém não sabe não o que é?
Tem piriguite dizendo que não sabe o que é piriguite!!
Então eu vou lhe dizer o que é!!
Primeira mão, eu quero dizer que a gente do pago-
de 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 ami-
ga... às vezes ela toma, né?
E quanto mais homens, pra ela melhor,
Essas são as piriguetes.

⁷⁰ Composição de Flavinho/Fábio Carmo.

Agora...
Quem sabe, quem é o marido da piriguite, quem é?
Quem é??
Putão, sou putão. (repete 6x)
Putão... Chegou... minha mãe...

Nessa letra, a representação da “piriguite” ganha uma configuração explicitamente colocada pelo autor. Com relação ao comportamento, essa representação lida com a independência e a liberdade sexual da mulher, pois sua sexualidade é vista pela frequência e quantidade de parceiros sexuais – “quanto mais homens para ela melhor” –, passando de uma imagem de mulher independente, livre, para o julgamento moral de marginal, de uma sexualidade desbragada, significando “perigo” para os casais dentro das normas da sociedade. Aciona, ainda, o sentido de algumas imagens disseminadas na cultura tradicional como a da ninfomaníaca – “tem o fogo muito alto” –, integrando o perfil de volúvel e leviana em “toma o homem da amiga, o namorado”, porque quer viver o momento, o seu desejo. Aproxima-se também da representação da “gata no cio”, construção discursiva anteriormente mostrada na letra de *Pica pau*, música gravada por outro grupo de pagode, mas que é reiterada nos enunciados dessa letra.

A mulher inserida no contexto do pagode, que participa ativamente dos shows dançando e protagonizando as coreografias é invariavelmente reduzida a essa representação de “piriguite”, conforme se observa no enunciado “a gente do pagode não vive sem as piriguites”. Esse enunciado aciona os sentidos da mulher disponível, que se completa na construção seguinte “já não fico mais à toa”. Como é possível observar, não há outro espaço para a mulher senão dentro dessa representação de “piriguite”, a menos que outras representações sejam postas em confronto para desestabilizar esse modelo, o que não é observado na letra analisada e, assim, aparece o paradoxo: sem as “piriguites” não existirá *performance* do pagode, mas os próprios compositores classificam-nas como “mulheres perigosas”.

O autor também introduz a representação do “putão”, o par relacional da piriguete, a representação de um tipo de masculinidade que, ao que parece, é mais uma inflexão que dá sentido à construção binária do modelo normativo do que uma forma sinônima e alusiva ao sentido de “esposo”, uma referência ao casamento ou à relação estável. Através dessas formações discursivas vão se delineando as atitudes e comportamentos, os lugares de poder, os papéis sociais e os discursos sobre os corpos construídos no lastro da matriz heteronormativa.

As denominações “piriguete” e “putão” são também construções discursivas que passam pela aparência, pela roupa e indumentárias, como no verso “calça baixinha aparecendo a marquinha”, que descreve a roupa da “piriguete” na letra apresentada anteriormente, ou em uma leitura mais recente, de 2008, quando se observa a presença de elementos da cultura do *funk* carioca refletidos sobre a imagem da mulher representada como a “piriguete”, expressos nos versos de *Perereca*:⁷¹

Ela bota uma calça apertadinha
O bagulho tá sério
Tá toda durinha
Perereca para frente
Perereca para trás
[...]

A descrição da roupa da “piriguete” na letra de *Perereca* se aproxima do modo de vestir das frequentadoras do *funk* carioca que tem como principal referência a “calça de moletom stretch”, cujo material promove uma grande aderência do tecido ao corpo revelando seus contornos e através da qual será vislumbrado, também, o desenho da genitália. Isso acontece, principalmente, nos grupos de pagode da Bahia que dialogam com o funk carioca, mesclando elementos coreográficos, típicos da dança do funk com passos de dança

⁷¹ Composição de Robyson.

do pagode baiano. Além das *performances*, esse diálogo se estabelece na música e também nas letras que, geralmente, incorporam gírias, expressões locais usadas frequentemente nas letras de algumas vertentes do funk como o funk melody, inclusive em expressões usadas para nomear a mulher como “cachorra”, “popozuda” e “preparada”.

Nesse caso, a “piriguete” é representada de forma mais erotizada através da descrição da genitália, denominada de “bagulho”. O enunciador mostra, também, a disponibilidade da mulher para o sexo, de forma mais explícita, inclusive realizando movimentos que, ambigualmente, remetem ao modo de dançar, mas, também ao coito, o ato sexual “para frente, para trás” como no verso “calça na cocota, balançando é sacanagem”.⁷² O olhar do enunciador “filma” a moça, verificando-se um jogo de sedução e provocação. Outra imagem da “piriguete” é inscrita no contexto do pagode apresentando a mini-saia como mais uma peça do repertório estético do pagode, como nos versos de *Rala a theca no chão*⁷³ de 2007, sucesso dessa mesma banda:

Se vê um trio elétrico
Elas seguem logo atrás
Na bobeira samba
Batendo caminhão de gás
Não tá na internet, nem na televisão
Se ela tá de mini-saia, ela rala e fica no chão (2x)
Rala a theca no chão
Rala a theca no chão

Nessa representação, a mulher é vista como “o sexo”, a partir de um olhar que está centrado na genitália, reforçando o espaço do pagode como um lugar hostil às mulheres e o seu corpo como sempre disponível para a apropriação. Dessa forma, a mulher livre e independente que frequenta os shows de pagode será vista a partir desse prisma interpretativo que delimita hierarquias e lugares sociais.

⁷² *Calma meu amor*. A calça “cocota” é uma calça de cintura baixa que deixa à vista o umbigo e valoriza o corpo “sarado” e bronzeado evidenciado pelas marcas do biquíni inscritas no corpo.

⁷³ Composição de Robyson.

Conforme destaca Zozzoli (2005, p. 63), “o código das aparências evidencia estereótipos tais como a dona de casa, a mãe, a mulher ativa, a feminista, a lésbica, a mulher liberada, a mulher fácil, a viúva, a garota de programa”.

No momento em que o pagode começa a se propagar através dos shows e ensaios-abertos pela cidade há uma associação direta da forma de vestir das(os) frequentadoras(es)-adeptas(os) das bandas que produzem essas músicas com a representação da “piriguite”. Essa associação baseada na aparência, mais especificamente, na roupa, passa a ser um elemento distintivo e representacional que define e marginaliza os sujeitos do pagode, embora essa forma de vestir das(os) frequentadoras(es) não seja muito diferente das(os) jovens que participam outros shows e contextos de festas, inclusive o próprio carnaval. No entanto, em se tratando de pagode, essa descrição constrói uma imagem altamente estereotipada e preconceituosa que é discursivamente marcada pela classe, raça e pelas práticas sociais desses sujeitos cujos valores e modos de lidar com a sexualidade são ideologicamente diferentes da moral tradicional.

Uma série de eventos de pagode acontece ao longo do ano, na cena musical soteropolitana, que agrega as grandes bandas e um grande número de público. Durante várias horas, as bandas se revezam em uma maratona de apresentações que começa no início da tarde, geralmente aos domingos, e se estende até a meia noite, encontros que são denominados de festas de camisa⁷⁴ e revelam uma tendência da indústria do entretenimento na Bahia que vem se consolidando nos últimos anos. Esses espaços de show são lugares de socialização em que os sentidos das identidades são coletivamente compartilhados através de convenções que tanto podem ser reafirmadas como reinventadas. Nesses espaços, verifica-se uma padronização na roupa, na maneira de vestir e na forma de vivenciar os corpos. Para as mulheres, predomina o uso do short curtinho ou da

⁷⁴ Destacam-se aqui festas anuais como o Pagodão Elétrico, Muquifest, Salvador Fest e o Muquiverão, dentre outros. O Salvador Fest de 2009, por exemplo, reuniu um público de aproximadamente 40.000 pessoas e teve 14 atrações distribuídas em três palcos, durante aproximadamente 12 horas de show. (SANTOS, [2009])

calça “cocota” (calça de cintura baixa), bem como a micro blusa que deixa a barriga de fora e o *piercing* no umbigo, um adereço muito comum. Os homens, geralmente, usam bermuda de estilo surfista, cintura baixa, quase sempre deixando parte da cueca à mostra, camiseta curta e mangas cavadas, valorizando bíceps, peitoral e barriga, ou seja, o corpo “sarado”.

A camisa com a logomarca do evento e dos patrocinadores passa a ser o passaporte que dá acesso aos shows. Nos últimos anos, a camisa temática vem substituindo o abadá, indumentária carnavalesca que foi introduzida em substituição às antigas mortalhas. É interessante observar que a camisa, aparentemente, não é o que causa o efeito de padronização/uniformização típico dos blocos de carnaval, típico das denominadas festas de camisa. Uma análise mais atenta revela, ainda, alguns investimentos no sentido de construir uma identidade baseada na roupa. Observa-se que existe entre os/as “pagodeiros(as)” todo um ritual de “produção” que passa pela roupa como um investimento que valoriza o corpo “malhado”, torneado e desejável para as aparições nos shows. As camisetas são transformadas ou “estilizadas” pelos(as) frequentadores(as) para se ajustarem ao corpo, levando-se em conta as tendências da moda e, principalmente, os discursos sobre o padrão de beleza vigente, valorizando partes do corpo (o corpo fragmentado), jovem, “sarado” e saudável. Assim, essa homogeneização pelo corpo cria uma identidade coletiva de pertencimento a um grupo, entre os adeptos do pagode, e constrói uma imagem corporal que será vista de forma estereotipada pelos não adeptos. Da mesma forma, muitos fãs das bandas, especialmente os homens, se orientam muito pelo estilo pessoal de vestir dos cantores e músicos como forma de construir uma identidade com o grupo.⁷⁵

Assim sendo, os autores das músicas exploram bastante essa descrição da roupa e da forma de vestir como um traço constitutivo

⁷⁵ Alguns fãs do grupo Fantasmão (geralmente homens), por exemplo, usavam mortalhas e pintavam metade do rosto tal qual os músicos da banda, que assim se apresentavam nos shows.

dessas representações, passando, muitas vezes, a ser estruturante de algumas letras e orientando o olhar sobre os corpos que se veem desejáveis e que são mostrados para serem desejados. Como, por exemplo, nos versos de *Tire a camisa*,⁷⁶ gravada em 2003:

[...] De janeiro a janeiro é verão
E as gatinhas de bikini e fio dental é massa
Putão que é putão tira a camisa
Dê uma rodadinha e jogue ela para cima.

O corpo está continuamente construindo significados e, portanto, adquire valor social, simbólico, que é determinado em função das condições de enunciação. Os corpos *seminus*, que são desejáveis e que se deseja que se desnudem, compreendem superfícies de significação que refletem a estreita relação entre a ideologia de gênero com a ideologia do erotismo, revelando os fundamentos ideológicos dos significados sexuais e corporais do corpo masculino e feminino na cultura.

Conforme coloca Malysse (2002, p. 104), “essa estetização da ideologia de gênero divide os corpos em dois: as partes superiores (braços, ombros, peitorais) representam os atributos da virilidade, enquanto as partes inferiores (quadris, nádegas, pernas) encarnam os atributos da feminilidade”, embora nos últimos anos os peitos tenham sido bastante valorizados, vide a corrida ao implante de silicone ainda na tenra idade. Como a mulher é o foco, é o alvo das letras, seu corpo se apresenta constantemente fragmentado, fetichizado e desejado. Nesse caso, o corpo se revela como um lugar de reservas sempre a ser explorado na atmosfera de atração e disputa posta sobre a dinâmica da dança:

Eu tô querendo ver toda a sua calcinha
Abaixa mãinha (2x)
Se a calça é vermelha ou curtinha
Abaixa a bundinha (2x)

⁷⁶ Letra de Fabinho, Fábio Carmo e Franklin Fitúza.

Eu tô querendo ver a cor da sua calcinha
Abaixa mãinha (2x)
Será que é rosa ou cortinha
Abaixa a bundinha (2x)⁷⁷

Dessa forma, o corpo da mulher vai se tornando ainda mais erotizado, beirando uma “estética pornô” como nos versos da letra de um grupo emergente que surgiu em 2009, cuja *performance* ganhou grande visibilidade na mídia.

Tem mulher que usa “P”
Tem mulher que usa “M”
Tem mulher que usa “G”
E a outra é “GG” (4x)
A piriguete anda com um fio só
Todo enfiado, todo enfiado, todo enfiado (5x)
[...]⁷⁸

O ato cênico dessa letra remete às *performances* de filmes pornôs. Essa performance se realiza entre o vocalista da banda e uma mulher da plateia que é convidada a subir, voluntariamente, ao palco, para protagonizar a “piriguete” da letra. Então, o vocalista da banda levanta a calcinha da mulher através da roupa e a enfia, agressivamente, até estar totalmente levantada, puxando o fio entre as nádegas, enquanto são cantados os versos “a piriguete anda com o fio dental todo enfiado, todo enfiado, todo enfiado, todo enfiado”, um refrão que se repete inúmeras vezes, em um gesto de dominação (banalização/objetificação e aviltamento). Ou será de autonomia da mulher sobre o seu corpo?

Qualquer tentativa de reflexão sobre essa questão implica em posicionamentos políticos e posições teóricas dentro das várias correntes do feminismo, um tema que já serviu de pauta para calorosos debates, o que significa que as diferentes posições feministas perce-

⁷⁷ *Calcinha*. Letra de Edilson/Sinhô Silva.

⁷⁸ Letra de *Todo enfiado*, composição de Mário Brasil.

bem a sexualidade e a utilizam, dentro dos seus aportes teóricos, de diferentes maneiras. Como parte importante do debate do feminismo da segunda onda, a sexualidade 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.

Pensando a partir da análise dessas letras criadas nas duas últimas décadas, é possível verificar que o corpo se apresenta como uma arena de disputa e de relações de poder, não mais para libertar: um discurso masculino que quer ter um poder de controle sobre a sexualidade da mulher.

O exercício da sexualidade livre impõe para a mulher representada como “a pirigute” uma série de desafios que, em certas situações discursivas realizadas sobre a dinâmica do corpo nas coreografias e gestuais, pode desestabilizar o poder masculino como, também, pode contribuir para reforçá-lo. O que precisa ser analisado aqui é o significado representacional da linguagem que está ideologicamente posta sobre o gesto que é considerado “pornográfico” como um investimento histórico e ideológico na manutenção da opressão sexual, das hegemonias, de morais sexuais e de construções discursivas sobre o próprio corpo. A mulher que frequenta os espaços do pagode, que é lida pelo discurso masculino burguês como a “pirigute”, tem sua sexualidade vinculada a um discurso no qual o sexo é um tabu que remete a um discurso da cultura dominante que as representa como desejadas e, ao mesmo tempo, como desqualificadas, julgadas pelo seu comportamento sexual.

Voltando a encenação da música *Todo Enfiado*, descrita anteriormente, não penso que o debate deva estar situado entre o que é condenável e aceitável, ou seja, dentro de um prisma valorativo, sem considerar as determinantes sociais. O sexo, nesse discurso do senso comum, é visto como imutável, fora do social e não histórico. Essa visão essencializada, conforme coloca Rubin (1984), está impregnada nas culturas ocidentais como uma força perigosa e destrutiva atravessada pela tradição cristã que enxerga o sexo como algo

pecaminoso, reservado para a procriação e não legítimo como forma de prazer. Nessa visão, todo comportamento erótico é demonizado, a menos que se estabeleça uma razão que o inocente. Concordo, nesse sentido, com o ponto de vista defendido por Gayle Rubin (1984, p. 31) transposto para essa análise quando salienta que uma moral sexual democrática “deveria julgar os atos sexuais pela forma como os parceiros tratam um ao outro, pelo grau de respeito mútuo, pela presença ou ausência de coerção e pela quantidade e qualidade dos prazeres que eles propiciam”.

Se, por um lado, a encenação dessa letra retoma a representação da “piriguete” através da ênfase no corpo altamente erotizado e sexualizado, por outro lado, ela também reflete uma tendência atual observada na cultura do pagode presente em alguns grupos, que é o que eu identifico como “espetacularização da piriguete”. Essa espetacularização é uma dinâmica assentada na tradição local do samba de roda, reapropriada e ressignificada nos grupos de pagode atuais, que consiste no protagonismo de “mulheres” (fãs e adeptas) nos shows de pagode. Essa tendência é verificada em algumas bandas que surgiram nos últimos anos cuja característica principal é um estreitamento do diálogo com a própria estrutura das letras, ritmo e coreografias típicas dos *bailes funk* do Rio de Janeiro.

Isso acontece muito em função da ampliação da interação e participação da plateia nos shows realizando uma espécie de descentralização do espetáculo, um processo que se desenvolve a partir do deslocamento da encenação das coreografias, antes centradas no palco e protagonizadas pelas dançarinas, para uma participação mais efetiva das “mulheres” da plateia que são convidadas a subirem ao palco e dançarem as suas coreografias. Dessa forma, qualquer uma pode ter o seu momento de “estrela” do pagode, realizando no palco a encenação da letra. Essa prática começa a se intensificar em algumas bandas que não utilizam dançarinas contratadas para as apresentações. Em muitas dessas letras, a construção discursiva “cachorra” aparece como sinônimo da representação da

“piriguete” que dança no pagode e passa a ser a musa inspiradora das letras.

E a noite tá um clima de azaração
Meu banquete tá pronto, ela é a refeição
Desejo no olhar, a deusa da sedução
Chega, vem para minha mesa
Ela empina,
(empina na mesa)
Ela quebra
(quebra na mesa)
Ela mexe
(mexe na mesa)
E ela fica de quatro na mesa
Ela é dog
(Dog, dog, dog)
Estilo cachorra.⁷⁹

Essa dinâmica de participação e interação não é exatamente nova, como já referido. Ela esteve presente nos grupos da década de 1990, com o grupo É o tchan, Companhia do Pagode, Gang do Samba, dentre outros, cujas coreografias eram executadas por dançarinas, mas que eram fortemente imitadas pelas pessoas que participavam das apresentações desses grupos, inclusive bastante comum nas rodas de samba ainda hoje onde todos(as) os/as participantes, de alguma forma, são convidados(as) a participar sambando no centro da roda.

Se tomarmos a cena social do samba em outras épocas, não será difícil localizar a figura feminina, a morena faceira e sensual na roda de malandros, como protagonista desse lugar exercido pela mulher no espaço urbano, ou a baiana, com seus “requebros e maneiras”,⁸⁰ tão presente nos versos de *Falsa baiana* de Geraldo Pereira, composição de 1944:

⁷⁹ *Ela é dog (Cachorra)*. Composição de Fábio Carmo.

⁸⁰ Verso de *Olhos verdes*, de Vicente Paiva, música gravada por Gal Costa no álbum *Água viva*, de 1978.

[...]
Baiana é aquela
Que entra no samba
De qualquer maneira
Que mexe, remexe
Dá nó nas cadeiras
E deixa a moçada de água na boca

Ou ainda na composição de *Chegou a bonitona* de 1948, também de Geraldo Pereira em parceria com José Batista.

[...]
Olha só, oh pessoal
Que bonitona
Olha o pedaço que acabou de chegar
Agora sim, oh pessoal com a chegada dessa Dona
O nosso samba tem que melhorar
Temos flauta, cavaquinho e violão
Temos pandeiro para fazer a marcação
Temos espaço no terreiro para sambar
E uma noite de luar

Agora acaba de chegar a bonitona
Requebrando para lá
Requebrando para cá
Cadê o moço?
Cadê o dono dessa Dona?
Se não tá vou me atracar.

Dadas as devidas especificidades do contexto histórico no qual o casamento e a família eram o destino principal da mulher, ou na falta de outra opção, diante da pobreza, ela era forçada a assumir outra atividade, não seria essa “bonitona”, a mulher desejada, a “piriguete do samba”? O que, de fato, mudou nesse discurso e na representação da mulher livre e sexualmente independente? Isso é o que se buscará mostrar no próximo capítulo tomando como pano de fundo a representação da “piriguete” e do “putão” forjadas no contexto do pagode baiano e os seus itinerários de sentidos na cultura da mídia.

As múltiplas faces da piriguite e do putão

Múltiplas linguagens interagem em complexas redes de sociabilidades reforçando, redimensionando, deslocando os sentidos das representações que antes estavam restritas a representar a mulher “no pagode”, no contexto das letras e nos espaços de socialização, nos shows e *performances*, espaços geradores de identidades coletivas. Essas representações passam a desempenhar um papel relevante na maneira pela qual cada sujeito vive sua biografia sexual e orienta os seus roteiros. Como pontua Heilborn (1999), as representações são valores internalizados e interiorizados em todas as suas dimensões pelos sujeitos, sem uma consciência permanente de sua presença.

Dessa forma, uma vez internalizadas, as representações passam a fazer parte de outros campos simbólicos seja com o sentido que aparece nas letras ou incorporando as marcas identitárias impostas pelos diversos lugares sociais em que passam a significar. Nesse deslocamento, algumas instabilidades são geradas, na aceitação social desse modelo, tanto pelos homens como pelas próprias mulheres, uma vez que se inserem nas práticas sociais.

O primeiro registro das construções discursivas da “piriguite” e do “putão”, na mídia escrita, foi encontrado em 2003.⁸¹ Trata-se de uma matéria publicada no extinto jornal *Província da Bahia*,⁸² intitulada *Faxina cultural por uma nova cultura popular no Brasil Hu! Baixaria, Hu! Hu! A baixaria*, com o subtítulo *Putões e piriguetes se tornam grife no verão que se aproxima* na qual o comportamento

⁸¹ Na pesquisa em periódicos foi estabelecido o período de 2000 a 2008. Foram consultados os jornais diários *A Tarde* e *Correio da Bahia*, dois dos mais lidos, bem como o jornal mensal *Província da Bahia*.

⁸² O jornal *Província da Bahia* foi fundado em 5 de novembro de 1996, mantendo-se em atividade até 2005. Era um periódico mensal com tiragem em torno de 10.000 exemplares, fundado e produzido em sua maioria por jornalistas e professores, pesquisadores da Faculdade de Comunicação (FACOM)/UFBA e com a colaboração de alunos do Curso de Jornalismo. Ganhou dois prêmios: em 2001, Prêmio Banco do Brasil de Jornalismo, e, em 2003, Prêmio COFIC de jornalismo. O periódico misturava política, cultura e humor. A distribuição era gratuita e circulava, principalmente, em universidades, cinemas, teatros e outros espaços culturais da cidade.

de jovens baianos e a sua inserção na cultura do pagode são descritos por Suleide Oliveira (2003, p. 5, grifos nossos), uma estudante universitária do Curso de Jornalismo e colaboradora do jornal, da seguinte forma:

[...] O **putão** é algo parecido com o cafajeste, é o codinome dado aos Piconildos de plantão que são a favor do sexo sem compromisso. Machos dessa espécie andam geralmente em bando e têm coreografia ensaiada de todas as músicas. **Calça jeans ou bermuda quase sempre marron ou beje, camisa que deixe aparente os músculos bombados, chave da moto ou do carro à vista, brinquinho na orelha, cabelo curto ou com topete cheio de gel.** Esses Penisvaldos vão para a night e ficam com uma, duas, três... Todas que conseguirem, até físgarem uma para dar um rolé e uns cornos mais profundos, dando continuidade ao que as bandas de pagode chamam de suingueira.[...] as tabaconildas [**piriguetes**] andam de galera, **toalhinha no ombro, saia tipo Sabrina Parlatore, boina no cabelo, enrolado com alisante e quase meio quilo de creme,** essas bucetildes reivindicam o direito de ficar com quantos homens quiserem pelas baladas (sic). Bem esquematizadas, não ficam de boca parada, muito menos com remorso. [...].

A proposta do jornal estava explicitamente colocada no *slogan* que define o periódico: “Jornal mensal de cultura, humor e política (não necessariamente nessa ordem)”, com a intenção de ser um espaço aberto para o pluralismo e o debate de ideias. No entanto, a descrição construída pela jovem jornalista para representar a figura da “piriguite” e do “putão” forja uma imagem preconceituosa e estereotipada dos pagodeiros que, em geral, são de segmentos populares e de baixa renda, moradores de bairros pobres de Salvador, jovens negro-mestiços frequentadores dos shows e eventos de pagode. Suas construções discursivas desqualificam vestuários e compor-

tamentos, e ela chega mesmo a usar palavras de baixo-calão. Essa representação é construída a partir de um discurso do senso comum que termina, conseqüentemente, na desqualificação desses sujeitos e do próprio pagode nos enunciados do título como um produto cultural identificado como baixa cultura ou “cultura da baixaria” cuja manifestação precisa ser varrida a partir de uma pretensa “faxina”.

A jovem que escreve a matéria, a partir das condições específicas de produção do seu discurso, constrói uma série de enunciados orientados pelo tom irônico da matéria para traçar o perfil dos jovens frequentadores do pagode, dirigindo o olhar sobre o Outro do pagode, aqui não mais visto como fonte de autenticidade, no contexto da Bahia, mas como o “Outro colonial” construído pelo pensamento branco dominante. (BHABHA, 1998) Algumas formações discursivas evidenciam essa desqualificação, muitas vezes, através de um discurso contraditório. A imagem da “piriguete” construída pela jornalista, por exemplo, associa racismo com preconceito de classe. Nela as garotas são duplamente julgadas, seja pelo comportamento, considerado “marginal” com relação às práticas sexuais, seja tendo as suas identidades desvalorizadas quando nomeadas de “tabaconildas” e, em seguida, de “bucetildes”, neologismos que acionam um efeito de sentido que reduz a mulher apenas ao sexo, isto é, à genitália.

As construções discursivas nessa matéria constroem uma representação das mulheres que, posta em confronto com aquela mostrada na descrição da letra do pagode *As piriguetes chegaram*, apenas reforça aquela que parece ser a representação que legitima a construção da diferença e do estereótipo: há índices de desqualificação nas roupas, na descrição física, nos cabelos, nos hábitos, nas formas de socialização e de vivenciar o corpo. Por exemplo, a toalha usada pelas mulheres pagodeiras é evidenciada para fazer um julgamento severo dessas expressões populares para o seu público, que lê, que pertence a outro segmento, veiculando um discurso dominante marginalizador de algo que não entende, construindo uma imagem do Outro, superficial e normatizadora, da margem, da

plebe, do “povo”. Não se nota, no seu discurso, apenas o não gostar das músicas e de seus adeptos, mas uma ideia de estigmatizar, de julgar através de suas próprias normas: uma maneira de “desidentificar” os grupos remetendo para o sinal negativo de gangues, desordeiros, enfim, para toda sorte de construções discursivas negativas construídas pelos “brancos” ou “ricos” sobre “os negros”, “os trabalhadores pobres”.

Para quem circula ou vive em bairros populares ou já teve a oportunidade de frequentar eventos nos quais os grupos de pagode se apresentam (shows, ensaios abertos, festas de largo), é comum observar garotas carregando uma toalhinha no ombro ou presa no *short* que serve para enxugar o suor, quase um ritual, o que é muito natural em uma cidade litorânea e de altas temperaturas. Nesse caso, a jornalista utiliza essa prática como uma referência para forjar essa imagem estereotipada de jovens negro-mestiços e da forma como se apresentam.

Outra forma de desqualificação também está colocada sobre a aparência, mais especificamente sobre os cabelos: “boina no cabelo, enrolado com alisante e quase meio quilo de creme”. Nessa construção discursiva, o preconceito relativo à raça, uma vez internalizado, passa a estruturar a descrição da juventude negro-mestiça frequentadora dos shows de pagode, que tem nos cabelos a marca de uma referência de raça que tem servido de âncora na afirmação da identidade negra, no contexto da reafirmação da Bahia, através de um discurso político que se desenvolve no âmbito do movimento negro e dos blocos afro de carnaval, especialmente o Ilê Ayê.

Provavelmente, nessa descrição, os cabelos alisados e moldados às tendências da mídia são apontados como índice de “alienação” ou de falta de consciência política que se traduz na atitude passiva de jovens negro-mestiços frequentadores do pagode quando remete à aceitação das imposições, provavelmente inconscientes, do discurso dominante. Nesse sentido, me aproprio das palavras de Peter Fry (2002, p. 324) quando diz que “há várias maneiras de ficar belo(a) e não há relação alguma entre aparência e competência”

convergindo com a ideia de que “o racismo se pauta na relação entre formas corporais (aparência) com qualidades (ou defeitos) de ordem moral e intelectual.”

Voltando à descrição da jornalista, cabe destacar, também, que cabelos crespos precisam de tratamentos de alisamento e exigem determinados investimentos para se ajustarem ao padrão dominante que é o cabelo liso, um indicador da internalização do discurso dominante e da ideologia do embranquecimento. No entanto, os tratamentos de alisamento são caros e precisam de constante manutenção, ainda que somente para mantê-los umedecidos. Essas imagens preconceituosas que fundamentam o senso comum e se atualizam na fala da jornalista atuam, decisivamente, na reprodução dos estereótipos já que “[...] em tudo que é impresso ou falado, podemos encontrar representações sociais que instituem o mundo em suas [...] categorias de percepção, análise e definição do social.” (NAVARRO-SWAIN, 2001, p. 13)

Assim, a construção de formas linguísticas que nomeiam e instituem papéis sociais baseados na diferença dos sexos, raças e classes surgem revestidas com o rótulo de novo, como os neologismos, em um contexto sócio-histórico específico, e devem ser analisados como um fenômeno ideológico por excelência. Para Bakhtin (2006, p. 38), “[...] a palavra funciona como elemento essencial que acompanha toda criação ideológica, seja ela qual for. A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico”.

As palavras “piriguete” e “putão”, somente recentemente foram incorporadas aos dicionários de língua portuguesa, mas como todo neologismo, já estão disseminadas nas práticas discursivas e sociais de jovens das diversas classes sociais e regiões do Brasil com algumas variações de frequência de uso e sentido há algum tempo.⁸³

⁸³ Foram encontradas algumas dezenas de definições para “piriguete” no dicionário informal. O dicionário informal é um dicionário virtual e interativo onde os verbetes são sugeridos e definidos pelos próprios usuários do site. Nele é possível encontrar um grande número de gírias. Dentre as definições da piriguete, destacam-se as seguintes:

“1) Mulher fácil, vai para baladas à procura de todos os tipos de homens para pagar tudo, pois sempre saem sem dinheiro. Geralmente, quase sempre, transam na primeira noite” (Geisa Souza- BA). “2) Piriguete é adjetivo e substantivo feminino, também denominada de

Não se sabe ao certo quando e onde elas surgiram.⁸⁴ Para além de simples gírias, elas deixam marcas da subjetividade dos sujeitos e carregam significados culturais e representacionais de gênero bem como de ideologia.

Diante do que foi aqui colocado, a liberdade, inclusive sexual, da mulher, através dessas letras, parece ser recriminada, quando se trata de segmentos populares, apontando para uma ideologia conservadora, de matriz burguesa que se atrita com a cultura afro-baiana cujo plano simbólico não carrega a sexualidade como um tabu, como acontece na base religiosa cristã da burguesia dominante. Observa-se, assim, não só um conflito de culturas (ideologia burguesa e ideologia da cultura afro-baiana), mas também um recrudescimento no pensamento das classes médias. Como a mulher negra, que vive entre essas duas culturas, interpreta a “piriguete”, essa parece ser uma avenida de mão dupla, a depender de sua integração ou não na cultura dominante letrada.

‘piri’, é uma gíria brasileira que designa uma mulher que troca de parceiro sexual, frequentemente jovem, de acesso fácil e/ou que tem múltiplos parceiros e tem uma preocupação excessiva em exibir os nuances do seu corpo. Geralmente anda em grupos com outras moças que compartilham os mesmos valores” (Ricardo-SP). “3) A diferença entre a piriguete e a puta é que a puta é mais honesta. Com a puta, a negociação é às claras, você sabe quanto vai custar” (Julião Carneiro-RJ).

⁸⁴ Não foi encontrado nenhum documento que apontasse para uma origem dos termos. A construção discursiva “piriguete” aparece também nas letras do funk carioca, mais ou menos, no mesmo período em que aparece nas letras de pagode. Há uma música de funk intitulada *Piriguete*:

“Refrão: *Quando ela me vê ela mexe/ piri pipiri pipiri piriguete/ rebola devagar depois desce/ piri pipiri pipiri piriguete/ Quando ela me vê/ ela mexe/ piri pipiri pipiri piriguete/rebola devagar/depois desce/piri pipiri pipiri piriguete/ Mini-saia rodada, blusa rosinha/ decote enfeitado com monte de purpurina/ Ela não paga, ganha cortesia/ Foge se a sua carteira tiver vazia/ Vai na Micareta/ vai no Pop Rock/ Festa de axé ela só anda de top/ Ela usa brilho, piercing no umbigo/ Quando toca reggaeton quer ficar comigo/ Quando ela me vê ela mexe/ piri pipiri pipiri piriguete/ rebola devagar depois desce/ piri pipiri pipiri piriguete (2x)/ Foto de espelho na exibição/ Ela curte funk quando chega o verão/ No inverno essa mina nunca sente frio/ desfila pela night de short curtinho/ Um cinco sete de marido/ ela gosta é de cara comprometido/ Não tem carro, anda de carona/Ela anda sexy toda guapetona/ Ela não é amante, não é prostituta, ela é fiel, ela é substituta/ (refrão 2x)/ Em Governador, lá em Salvador, Rio de Janeiro, Santos e Belo/ todo mundo já conhece, sabe o que acontece/ quando vê a gente ela se oferece/Mexe o seu corpo como se fosse uma mola/ dedinho na boquinha, ela olha e rebola/ chama atenção, vem na sedução, essa noite vai ser quente/ eu vou dar pressão/ (repete o refrão)”. Verifica-se que os sentidos das construções discursivas que caracterizam a piriguete nessa letra de funk não são distintos daqueles que aparecem nas letras de pagode no corpus analisado.*

No entanto, a representação forjada no contexto das letras e nas práticas sociais do pagode garante o efeito de “repetibilidade” e validade do estereótipo da “piriguete” que passa a embasar processos de individuação e marginalização de forma produtiva (BHABHA, 1998), principalmente pela cultura dominante letrada, marcando discursivamente o lugar do Outro, colocando o “pagode” como *lócus* de diferenças raciais e sexuais.

Conforme se observa no *corpus* analisado, a palavra “putão” não se manteve com a mesma força, a partir da segunda metade da presente década, diferente do seu par relacional “piriguete”, que se mantém presente nas letras até os dias atuais, inclusive, com mais força. Não obstante, os significados dessa representação permanecem, de alguma forma, orientando o plano ideológico sobre a percepção dos sujeitos, já que grande parte das letras produzidas naquele contexto continua presente no repertório das bandas e, conseqüentemente, na memória coletiva.

Todavia, pelo menos no *corpus* analisado, a construção discursiva “putão” desaparece da superfície do texto na tessitura das letras, não desaparecendo, entretanto, como um discurso que estrutura as masculinidades e se atualizando em outros termos, metáforas e categorizações que retomam o seu sentido como parte de um aparato discursivo, uma “tecnologia de gênero” que constitui indivíduos concretos em homens e como representação se torna uma construção que continua a ocorrer não só onde se espera que ela aconteça. (LAURETIS, 1994)

A construção discursiva do “putão” é, muitas vezes, substituída pela variante “cachorrão”, uma designação que é, aparentemente, menos ambígua, mas que conserva a marca da masculinidade hegemônica, da virilidade e da “atitude de homem”, do “pegador” e do “miseravão”. Essa masculinidade precisa ser provada pela frequência e pela quantidade de mulheres que se conquista e se leva para a cama como um troféu, ou seja, os homens se definem uns diante dos outros e através das mulheres em um jogo tenso e complexo onde sexualidade, poder e raça estão imbricados.

[...] Saiba que eu sou galinha
O Tonho miseravão
Pergunte as suas amigas
Quem é esse negão
Cão, cão, o cara é cahorrão [...]⁸⁵

Os significados dessa masculinidade podem ser também contestados à medida que novos sentidos são postos em circulação na dinâmica dialógica dos discursos, gerando uma tensão entre o discurso da cultura dominante e os “discursos alternativos”, evidenciando-se, assim, as posições de poder.

A edição de 30 de dezembro de 2003, do Jornal *Província da Bahia*, à página 15, apresentou uma matéria assinada por um colunista, cuja escrita foi motivada pela provocação de um leitor, também jornalista. Na matéria intitulada *O putão e o jornalista*, o colunista que assina a matéria responde às provocações do jornalista-leitor contestando o verdadeiro sentido da palavra “putão” descrita na matéria apresentada na edição anterior desse mesmo jornal. Para o jornalista-leitor (desqualificado pelo seu par através de construções discursivas como “cultuzinho”, “jornalista de caderno de cultura e gay”, “putólogo”, “culturete” e “detentor de um vasto conhecimento de putologia”), o putão é “aquele cara hedonista e que não aceita barreiras, encarnação local do fenômeno do pós-gay” – definição ideologicamente contaminada pelas palavras do colunista já que o discurso está em ordem indireta e não reflete a fala real do seu produtor. O que é possível observar nesse embate é a presença de um discurso de margem representado pelo jornalista-leitor, gay, e seu lugar de fala, e o discurso homofóbico e machista do jornalista-colunista em que prevalecem as ofensas direcionadas ao âmbito pessoal. No entanto, ressaltado aqui que os significados da palavra “putão” têm sido atravessados por outros significados, como no exemplo aqui colocado, pelo discurso “autorizado” de um jornalista gay e atento às transformações sociais, trazendo para o debate outros sentidos do

⁸⁵ Letra de *Cahorrão*. Composição de Uedson Péracles.

termo e outras formas de vivenciar a sexualidade e experimentar o desejo em um contexto de conflito de culturas.

A construção discursiva “putão” apresenta, na sua base semântica, uma ambiguidade que dá margem a recategorizações. É nesse sentido que o “homem puto” também pode ser identificado na cultura afro-baiana, fora ou dentro do contexto do pagode, como o homem que subverte as normas que sustentam a masculinidade dominante, um movimento tenso de desconstrução de hegemonias onde se evidencia desejos, racismo e pobreza.

Se, por um lado, a palavra “putão” também sugere uma equivalência ao sentido de puta, na representação binária do gênero, portanto, assimetricamente colocada no plano superior da hierarquia cuja marca é a virilidade, por outro lado, ela também pode significar um possível embaralhamento da coerência sexo/gênero/desejo através das práticas homoeróticas veladas, das formas negociadas de uso do corpo como valor de troca, de práticas sexuais abertas e livres do poder disciplinar e das leis que “buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente construído e a ‘expressão’ ou ‘efeito’ de ambos na manifestação do desejo sexual.” (BUTLER, 2008, p. 38)

No entanto, esse não é um discurso dominante nas letras analisadas: não há evidências que orientem uma leitura nessa direção, isto é, para uma mudança discursiva. Desse modo, permanece o sentido dominante sustentando o poder hegemônico heteronormativo e assimétrico burguês, predominando uma voz que fala de si como que para afirmar o seu lugar de “homem de verdade” apontando para a desqualificação do Outro, para aqueles à margem do código dominante. Esse discurso fica evidenciado quando as letras se prestam a representar o homossexual como, por exemplo, na já citada letra de *Bicha* (Olhe a bicha):⁸⁶

Descaradinho, não adianta se encubar
Todo mundo aqui sabe

⁸⁶ Composição de J. Teles/Alex Max (2005).

Que você não é chegado a fruta
[...]
Bicha, bicha
Sambe com a bicha
Bicha, bicha, vá quebrando, bicha
Esse cavalo é égua, baixo astral, baixaria
[...]
Bichona!

A forma “putão” desaparece na tessitura das letras, e esse desaparecimento pode, muito provavelmente, se justificar pela ambiguidade que o termo propicia. Embora outros sentidos ocorram como rumores, eles não legitimam essas vozes nem outras representações, mantendo-se como um discurso interdito que pode, eventualmente, desestabilizar as práticas sociais, mas não reestrutura a hegemonia, visto que não implica em mudança nas relações de poder, uma vez que também está submetido a um processo tenso de construção de uma masculinidade hegemônica.

Por outro lado, tanto a representação da “piriguete” como do “putão” passam por um processo discursivo de racialização nas letras analisadas. A representação da “piriguete”, quase sempre denominada de “negona”,⁸⁷ e do “putão”, que é sempre “negão”, compreendem formas complexas de nomear corpos marcados pelo sexo e pela cor, no contexto baiano do pagode.

Para Ari Lima, a condicionante raça é uma variante que sobredetermina essa intersecção. Continuando, Lima (2005, p. 2) res-

⁸⁷ No contexto da reafricanização da Bahia, as construções discursivas “negão” e “negona” eram usadas como forma de afirmação de uma identidade negra. A música *Macuxi Muita Onda*, popularmente conhecida como *Eu sou negão* do cantor e compositor baiano Jerônimo foi composta na década de 1980 e é considerada um marco. Essa letra transformou o sentido do termo negão.

Letra: “[...] e aí chegaram os negros com toda sua beleza, sua cultura, sua tradição, com toda sua religião, tentada, motivada a ser mutilada pelos heróis da história, e estamos aqui, eles sobreviveram no bum bum bum, no seu tambor, e o negão vai cantando assim: pega a Rua Chile, desce a ladeira, tá na Praça Castro Alves, transando o corpo, e o negão assume o microfone e na beirada da multidão em cima do caminhão ele fala: ‘Alô rapaziada do bloco, esse é o nosso bloco afro, vamos curtir agora o nosso som, a nossa levada que é a nossa cultura e segura comigo: Eu sou negão, eu sou negão, meu coração é a liberdade/sou do Curuzu, Ilê, igualdade nagô, essa é a nossa verdade.

salta que, “no pagode baiano, a masculinidade de jovens pobres desarticula certezas sobre o macho, porém, reacomoda ideias sobre raça, sobre o corpo negro, elaboradas pelo branco”. No conjunto da produção analisada, as construções discursivas “negão” e “negona” não estão dissociadas das outras faces da “piriguete” nem do “putão” e, assim sendo, não podem ser vistas como representações de gênero deslocadas dessas outras, mas como construções discursivas estruturantes, ou seja, imbricadas nas representações de gênero, estruturando hegemonias e posições de poder, atravessam todas elas, tornando-as difusas e sempre presentes, perpassam todos os demais condicionantes da representação da “piriguete” mantendo a estabilidade da representação do “putão”. Ainda, para Lima (2005, p. 2),

Se a linguagem do corpo desempenha um papel crucial na construção do gênero no Brasil, para os negros, o papel desta linguagem é sobredeterminado em relação aos brancos quando se trata de compreender e elaborar a si mesmos. Normalmente, o homem jovem, negro, pagodeiro, heterossexual não possui trabalho formal, tem baixo de poder de consumo, baixo nível de escolaridade e compensa a dificuldade de acesso as mulheres através do consumo do corpo ou contingente identitária de acesso ao “viado”, o que determina, por um lado, sua emasculação em relação ao homem branco. Por outro lado, projetado e auto-elaborado como falo animal, insertor e devorador, volta hipervirilizado em relação ao mesmo homem branco.

Dessa forma, nas letras de pagode, há muitos mitos e estereótipos que encobrem a racialização da mulher e do homem negro-mestiço. A fetichização do corpo do homem negro, nas letras analisadas, acontece com frequência como um corpo sexualmente autorrepresentado pela força, potência e virilidade, atributos que re-

forçam a ideia de uma hipersexualidade em versos, como na música *Badalo*⁸⁸:

As mulheres gritaram e reivindicaram
Por que o badalo não balançou
Rolou fuzuê, rolou confusão
Elas querem ver o badalo do negão
[...]
Olha o babalo do negão
Badala, badala, badala
Ai o seu negão (4X)

(refrão)
[...]

Na coreografia das danças do pagode, homem e mulher se movimentam da mesma maneira, ou seja, utilizando os mesmos movimentos. Entende-se assim que os atributos são iguais tanto para o masculino como para o feminino porque tais letras são construídas por indivíduos da cultura afro-baiana, na qual o corpo não está submetido à normatividade burguesa ocidental que atribui à mulher, por exemplo, o poder de sedução pela dança e movimentos corporais. Para o Ocidente, o homem não pode mexer com o corpo. No caso do pagode, oriundo do samba de roda e de ex-escravos, sua cultura não interfere nos movimentos corporais, nem deixa mostrar que mexer o corpo estaria marcado com a perda da virilidade. Nesse caso, o que dizer, então, da permanência da linguagem operando na direção da manutenção das assimetrias e na construção do paradoxo da masculinidade? Não seria esse ato cênico uma mera ilusão da dança?

O corpo da mulher negra está associado à sedução e à sensualidade, porém, ambos, o homem e a mulher de raça negra, carregam o mito da “hipersexualidade”, uma imagem ocidental construída ao se dar o “encontro” das duas raças, principalmente, na medida em que a colonização colocou as duas etnias lado a lado, ou melhor, su-

⁸⁸ Composição de Robyson.

balternizando uma à outra e associando qualidades celestes às brancas e demonizando as negras.

[...]

Ah, ela é cheirosa, ela é charmosa

Ela é um tesão

A bundinha empinada

Essa negona já é sensação

Vem negona, vem negona, vem

Seu cabelo escovado

Ela parece com Byoncé.

Esse corpo racializado, que aqui se apresenta fragmentado, dividido em partes, tem sido reiterado na historiografia musical brasileira em que a mulata aparece quase sempre estereotipada nas suas características biológicas, nos atributos físicos e contornos sensuais e, conseqüentemente, passa a ser sub-valorizada na ordem branca. Para Wernek (2007), as condições de produção e de inferiorização da mulher na sociedade patriarcal se intensificam quando associadas à raça, inclusive nas esferas simbólicas e culturais, como no caso das letras de músicas.

Alguns autores apontam para a permanência de valores e modelos sociais de comportamento forjados pela sociedade burguesa e capitalista no século passado, reforçando sua continuidade no atual contexto denominado de “modernidade tardia” (GIDDENS, 1991; FAIRCLOUGH, 1989), ou “modernidade contemporânea”. (MARTÍN-BARBERO, 2008) Esse momento histórico se caracteriza, conforme colocam esse autores, por um processo marcado pela radicalização dos traços da modernidade dentre os quais se destaca a separação do tempo e do espaço, na dinâmica e no modo de interação entre as pessoas. O desenvolvimento da mídia passa a gerar novas formas de ação à distância e os indivíduos respondem de maneira incontrolável às ações e eventos que acontecem.

É nesse aspecto que a mídia, especialmente a televisão, contribui para “suplantar as temporalidades e os ritmos num discurso

que procura tornar tudo contemporâneo” como a representação da “pirigüete”, por exemplo. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 218) A circulação de formas simbólicas se modifica e a recepção dos produtos veiculados na mídia são fortemente influenciados por essas transformações. Desse modo, “os indivíduos dão sentido às mensagens de uma forma ativa, as adotam com atitudes diversas e as usam diferentemente no curso de suas vidas”. (THOMPSON, 1995, p. 153)

Nesse deslocamento de sentidos, a representação da “pirigüete”, presente no *corpus* analisado, uma vez incorporada às práticas discursivas dos sujeitos compreende um “artifício” de linguagem que reproduz uma gama de significados que são retomados, redimensionados ou/e também contestados à medida que entram como discurso na mídia. Trata-se de mais uma faceta da ideologia de gênero re-significada na atual conjuntura histórica, melhor definida como contemporaneidade.

Segundo Alves (2009), a representação idealizada da mulher está, atualmente, nas mãos da mídia, atuando para a re-entrada de determinados códigos através das revistas, propagandas, séries televisivas, filmes e, principalmente, nas telenovelas. Para Thompson (1998, p. 187):

Em alguns contextos a apropriação das mensagens da mídia serve para estabilizar e reforçar as relações de poder, mais do que para romper ou enfraquecer. Além disso, quando formas simbólicas mediadas são incorporadas reflexivamente aos projetos de formação do *self* – como, por exemplo, as concepções de masculinidade e feminilidade, de identidade étnica, etc. – então as mensagens da mídia podem assumir um papel ideológico bastante poderoso. Elas se tornam profundamente internalizadas no *self* e são expressas menos em crenças e opiniões explícitas, do que no modo como o indivíduo se porta no mundo, no modo como se relaciona consigo mesmo e com os outros e, em geral, no modo como entende os contornos e os limites de si mesmo.

A entrada da representação da “piriguete” nas telenovelas pode ser um bom exemplo do trânsito dessa representação e da internalização dos valores e códigos de comportamento da burguesia capitalista em um contexto midiático. Resende e Ramalho (2006) destacam a reflexividade⁸⁹ como uma característica da modernidade tardia que se manifesta com um duplo efeito, por um lado, porque possibilita escolhas e oportunidades na construção das identidades e, por outro, em certos domínios da experiência e em certas parcelas da sociedade, não há, de fato, possibilidade de escolha já que os indivíduos estão à margem dos bens simbólicos produzidos pela modernidade.

Recentemente, a Rede Globo de Televisão apresentou a personagem Gislaine, na novela *Duas Caras*,⁹⁰ vivida na trama pela atriz Juliana Alves.⁹¹ A personagem era uma “piriguete”, em uma versão, aparentemente, mais aceita socialmente, bastante diferenciada da representação das “piriguetes” que protagonizam as coreografias no pagode baiano.

Gislaine era uma jovem negro-mestiça de cerca de 20 anos, que morava no subúrbio do Rio de Janeiro, uma personagem caracterizada pela atriz como de “jeitão despachado”, “marrenta”, “espevitada”, “decidida” e “corpão invejável”. O termo “piriguete”, usado para caracterizar essa personagem, teria entrado na novela por sugestão do ator baiano Lázaro Ramos. Conforme revela a atriz, em entrevista a um site de novelas, a personagem foi inspirada em garotas que faziam parte de uma Organização Não-governamental (ONG) em prol das mulheres negras: “Muito da marra de Gislaine veio destas meninas que conheci nessa ONG, aquele nariz empinado, o jeito que ela tira sarro dos homens brancos é uma forma de autodefesa, de evitar que seja vítima de preconceito”. (ALVES, 2007)

⁸⁹ Ver Giddens (2002).

⁹⁰ A novela *Duas Caras*, escrita por Aguinaldo Silva com a colaboração de Izabel de Oliveira, foi exibida pela Rede Globo de Televisão no horário das 21 horas, entre outubro de 2007 e maio de 2008. (DUAS CARAS, [entre 2007 e 2012])

⁹¹ Juliana Alves é atriz, modelo, 28 anos e começou a ganhar visibilidade na terceira edição do *Big Brother Brasil*, *reality show* apresentado na Rede Globo, em 2003.

Além das características ressaltadas, a personagem tinha um figurino ousado e usava gírias típicas das funkeiras do Rio de Janeiro.

Pela descrição da personagem, a partir das qualidades e atributos esboçados pela atriz, é possível identificar uma garota emancipada, escolarizada, com autonomia e de sexualidade livre, inclusive com inserção política em movimentos sociais. No entanto, sua inscrição social não passa pela esfera profissional. Não por acaso, as potencialidades de liberdade sexual da rebelde e emancipada Gislaine foram contidas, no desfecho do folhetim, através do seu casamento com um homem “não negro”, ou seja, aquele mesmo homem que a personagem havia ignorado por não ser negro, já que era uma convicção sua namorar apenas com homens negros, mostrando-se “consciente” da exploração dos homens brancos para com as mulheres negras. Dessa forma, verifica-se que o assujeitamento da personagem às normas e códigos de conduta acabou minando as possibilidades do exercício de sua sexualidade fora das convenções sociais, do casamento. Seria essa virada da personagem mais uma estratégia do contra-ataque ao discurso do feminismo para domar as mulheres independentes?

Observa-se que, nos últimos anos, as telenovelas têm apresentado, com frequência, personagens femininas de sexualidade livre,⁹² de forte identificação com o público consumidor que, muitas vezes, chegam a ditar moda, comportamentos, viram mania nacional, aparecem em capas de revistas, quase sempre misturando a personagem com a atriz. No entanto, na vida real esse comportamento tem revelado uma forte resistência de parte da sociedade. A mulher sexualmente livre, independente, dona do seu corpo e do seu desejo, na maioria das vezes, será taxada de cachorra, vagabunda ou desocupada. Esse jogo de reconhecimento em determinados papéis está sujeito à aceitação do outro para que ganhe legitimação no curso real da vida das pessoas, pois,

⁹² Para citar algumas delas, destaco aqui a personagem Norminha, vivida por Dira Paes, em *Caminho das Índias* (Rede Globo, 2009); Capitu, personagem de Giovana Antonelli em *Laços de Família* (Rede Globo, 2005); Bebel, personagem de Camila Pitanga em *Paraíso Tropical*. (Rede Globo, 2006) e atualmente, Teodora, da novela *Fina Estampa* (Rede Globo, 2011) personagem de Carolina Dickman.

re-conhecer significa interpelar, uma questão acerca dos sujeitos, de seu modo específico de se constituir. E não só os sujeitos individuais, mas também os coletivos, os sociais, e inclusive os sujeitos políticos. Todos se fazem e refazem na trama simbólica das intepelações, dos reconhecimentos. Todo sujeito está sujeito a outro e é ao mesmo tempo sujeito para alguém. É a dimensão viva da sociabilidade atravessando e sustentando a dimensão institucional. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 306)

À medida que passamos a operar com as categorias da contemporaneidade como classe, raça/etnia, sexualidade, hibridismo cultural e geração, os trânsitos de sentido da representação da “piriguite” se apresentam multifacetados e difusos e se tornam ainda mais evidentes quando colocamos como pano de fundo o atual momento. Nesse sentido, as representações e os comportamentos presentes nas configurações da “piriguite” e do “putão” são alvos fáceis de julgamentos e do poder regulatório que se exerce sobre o corpo, como um último refúgio de controle, um paradoxo para a mulher representada no modelo da “piriguite” cujos significados disseminados na cultura, são muitas vezes contraditórios e instáveis, passando, quase sempre, pela desqualificação onde ora ela é julgada, ora admirada pelos homens e pelas próprias mulheres. (FOUCAULT, 2001)

Observa-se que, nessas representações, a sexualidade é sempre uma dimensão estruturante. Para Foucault (2001, p. 28),

nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos mais dotados de maior instrumentalidade; utilizável no maior número de manobras e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias.

É necessário, no entanto, não perder de vista o fato de que as identidades sociais “devem ser entendidas como um feixe de traços

identitários que coexistem às vezes de forma contraditória, na construção da diferença de que somos feitos.” (MOITA LOPES, 2003, p. 28)

Nas letras analisadas neste *corpus*, a representação da “piriguete” não está restrita a um grupo de pagode: ela aparece na maioria dos grupos, embora, muitas vezes, receba outras denominações, outras configurações, inclusive porque se verifica a presença de construções discursivas usadas nas letras de outros gêneros e expressões musicais. Isso fica muito nítido se tomarmos os títulos das músicas como referência. Vejamos como alguns desses títulos são bastante sugestivos e reveladores dos traços das identidades da mulher vistos a partir do ideário dos compositores, muitas vezes revelando atributos que coexistem de modo contraditório: “Destrambelhada”, “Problemática”, “Toda Boa”, “Metralhada”, “Estressada”, “Ela parece que é fruta”, “Cachorra”, “Ela é dog”.

Como podemos observar, os títulos das músicas são predicatorios que atribuem valores que (des)qualificam, seja pela objetificação do corpo, pelo comportamento, pelas atitudes, pela construção de um ideal de beleza, ou pela ausência dele, pela racialização, pela classe social, idade, pelo uso do corpo como moeda de troca, dentre outros fatores que redimensionam o corpo como um valor que vai servir tanto para ser admirado, controlado, domesticado, reproduzido e, algumas vezes, subvertido.

No bojo da recente música urbana contemporânea, em seus diversos contextos e inúmeras vertentes são articulados rótulos para definir o comportamento e as atitudes da mulher sexualmente livre, muitos deles forjados no âmbito das próprias letras das músicas. Poderia citar alguns que figuram ainda hoje como, por exemplo: “ordinária”, “popozuda”, “piranha”, “preparada”, “cachorra”, “pistoleira”, dentre outros. A expressão “ordinária”, por exemplo, foi bastante usada pelo grupo É o tchan, principalmente, na década de 1990. “Preparada”, “popozuda” e “cachorra” são formas mais comuns nas letras do funk carioca, sendo que, nas duas últimas décadas têm sido usadas também, com certa frequência, por alguns grupos, nas letras de pagode. Para uma melhor compreensão dos significados de

tais termos é necessário remetê-los aos seus respectivos contextos, tomando as condições de produção dos discursos e tentando compreender os sentidos que emergem das letras e da prática social, mesmo porque, às vezes, elas expressam algumas especificidades da linguagem regional.

Conforme mostrei anteriormente, fora dos limites do pagode baiano, a representação da “piriguete” pode cobrir um amplo espectro de significações e deslocamentos já que se trata de uma construção discursiva em aberto, sujeita a ressignificações. Trata-se de uma construção da linguagem que ancora a identidade de gênero e a sexual de forma fluida nos diversos contextos onde ela aparece, e diz respeito à forma como os sujeitos se relacionam com as identidades na contemporaneidade, ou seja, com os modos como os significados das identidades são constantemente re-elaborados e ideologicamente investidos nos discursos. Mas, é possível dissociar as práticas discursivas das práticas sociais? É possível haver mudança social sem mudança no discurso?

Na fala de algumas mulheres ouvidas e que não são adeptas do pagode observa-se um trânsito de sentido entre o “estar” no estereótipo forjado no contexto do pagode, ou seja, “ser a piriguete”, e uma possibilidade de deslocamento de uma identidade sexual regulada e “estar piriguete” (vestir-se, comportar-se como tal tomando como referência o modelo construído no pagode e disseminado na cultura, aquele que remete à mulher negra que encena as coreografias e deliberadamente vão aos shows viver seu momento), ou seja, significa assumir temporariamente uma identidade sexual e de gênero que dá margem a transgressões e subversões da norma dominante.

Nessa perspectiva, a autorrepresentação “estar piriguete” pode ser entendida como uma “performance” de gênero, ou seja, um “ato performativo”, segundo Butler (2008), mas que, também constrói uma importante linha divisória que pode obscurecer ideologias sexistas e relações de poder.

Quando alguém diz a uma mulher “Você hoje está bem piriguete!”, essa frase exclamativa pode ter efeitos de sentido bastante di-

versos, dependendo, principalmente, de quem diz, de onde e quando. Não seria a construção discursiva “estar piriguete”, um ato de subversão, um desejo de estar, temporariamente, fora das normas sociais e do poder disciplinar, um desvio possível, permitido, um deslocamento de uma identidade marginal para uma alternativa de identidade?

Desse modo, estar na representação da “piriguete”, ser a “piriguete” enquanto uma “tecnologia de gênero” parece criar uma espécie de “movimento a partir do espaço representado por/em uma representação, por/em um discurso, por/em um sistema sexo-gênero, para o espaço não representado, mas implícito (não-visto) neles.” (LAURETIS, 2004, p. 237)

Não se pretende, aqui, traçar o percurso histórico da representação da “piriguete” ao longo desta década, mesmo porque fugiria ao objetivo deste estudo. Nesse ponto, o que é importante colocar é que os sentidos dessa representação estão sendo forjados no interior da cultura e das trocas simbólicas, dando margem a infinitas interpretações. No entanto, o sentido dominante é quase sempre desqualificador. Ao lidar com a sexualidade como uma construção que estrutura identidades de gênero, essas representações se situam em um espaço discursivo onde

[...] abriga-se também a posse, a traição, a honra e a emoção, valores que se confundem em torno de corpos definidos pelo poder de nomeação, pela performatividade dos comportamentos codificados pelo social, pelas condições de imaginação que esculpem modelos e referentes ideais. (SWAIN, 2001, p. 300)

A síntese da “piriguete” é, portanto, a soma das representações da mulher sexualmente livre que circula nos circuitos do pagode como parte do imaginário dos compositores e, para tanto, a linguagem opera para modelar, nomear e definir comportamentos e atitudes que serão tomados como qualidades ou como defeitos essencializados e naturalizados pelo código dominante. Vejamos,

a partir deste ponto, como os compositores das letras constroem uma tipologia da mulher sexualmente livre modelando as diferenças para representar a mulher a partir da referência que é o modelo dominante idealizado.

A “piriguete toda boa” e a idealização da beleza da mulher brasileira

Autoestima gordinha! tá toda fofinha!
Autoestima magrinha! tá toda fortinha!
Autoestima coroa! tá toda durinha!
Autoestima negona! tá toda gatinha!

Mulher brasileira?
Ôooo toda boa !!⁹³

A representação idealizada da mulher brasileira na música produzida no Brasil ultrapassa os limites de estilos e marcos históricos.⁹⁴ Esteve presente no samba, em toda a sua trajetória e nas mais variadas vertentes, especialmente nas décadas de 1930 e 1940, em

⁹³ Versos de *Mulher Brasileira* (Toda boa), 2007.

⁹⁴ *Mulher Brasileira* é também título de uma música de Jorge Ben Jor, que integra o seu sétimo LP, o álbum *Força Bruta*, lançado em 1970.

Letra: “*Mulher brasileira aonde é que está você/ Mulher brasileira eu quero você prá mim/ Quero sentir o seu abraço o seu beijo o seu carinho o seu amor/ Sua simpatia ternura e beleza/ Pois eu necessito de você/ Mulher brasileira aonde é que está você/ Mulher brasileira eu quero você prá mim/ Pois a minha grande vitória é conseguir/ Botar uma mulher brasileira na minha vida/ Pois prá mim ela será sempre a primeira/ A companheira nas horas fáceis e difíceis/ Mulher brasileira aonde é que está você/ Mulher brasileira eu quero você prá mim/ Preta branca pobre ou rica/ Bonita ou feia você é maravilhosa/ Eu quero ser o bendito fruto de você/ Mulher brasileira aonde é que está você/ Mulher brasileira eu quero você prá mim/ Mulher brasileira... mulher brasileira*”. Composta no final da década de 1960, ainda sobre os “possíveis” efeitos do discurso da segunda onda do feminismo, o discurso masculino apresenta uma construção idealizada da mulher brasileira, dessa vez ressaltada pela sua cordialidade, “simpatia, ternura e beleza”. No entanto, o discurso da beleza não se submete à fragmentação exposta pelo discurso da mulher “toda boa” presente na letra de pagode que estamos analisando. O modelo trazido na canção de Ben Jor aproxima-as do perfil da “mulher anjo” apresentada por Alves (2005). É também um discurso contraditório quando inclui as diferenças “preta, branca, pobre ou rica, bonita ou feia”, mas legitima um modelo idealizado. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/jorge-ben-jor/86096/>>. Acesso em: 11 set. 2009.

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.

Essa imagem “valorizada” da mulher construída no *corpus* analisado é, também, uma construção a partir do seu corpo e da sua sexualidade. A tentativa de representá-la incluindo as marcas da diferença fracassa nas formas dominantes do discurso da modernidade e se volta para um paradigma idealizado, enaltecendo os sentidos da brasilidade, símbolo da sensualidade e desejo, uma brasilidade que se apresenta “feminina” e cujo significado vai ser ritualizado na memória discursiva através das imagens que nos constituíram enquanto “nação” e “povo”, signos de unificação cultural, política e ideológica do país, conceitos assentados na ideologia moderna. (GRAMSCI, 1978)

Tomemos como exemplar dessa representação a letra de *Mulher Brasileira*,⁹⁵ música lançada no final de 2007, cuja escolha para iniciar esta discussão se justifica pelo que ela traduz de intencionalidade em promover uma “homenagem às mulheres”, em fazer algo “diferente”, isto é, promover sua “autoestima” em um contexto repleto de críticas ao modo como a mulher vinha sendo representada nas letras de pagode da Bahia, evidenciadas, principalmente, pela mídia e pelas elites formadoras de opinião. A composição dessa música se traduz como uma resposta a essas críticas. Além disso, ela teve uma grande aceitação do público e da mesma mídia que tecia críticas e também a identificação por parte das próprias mulheres com o discurso veiculado na letra, conforme esclarece um dos seus autores:

Acho que não foi uma surpresa o seu sucesso porque a música **tem letra, tem ritmo e o povo aprovou**. Logo que começaram os ensaios tive a certeza da força que tinha essa música [...] **não agüenta-**

⁹⁵ Composição de Márcio Vitor, Pepe, J. Teles (2008).

va mais ouvir bandas apelando para conquistar sucesso, é ‘meu amor’, ‘meu aia’, sempre com a mulher sendo alvo, motivo de ‘esculhambação’. Resolvi fazer uma música para **levantar a ‘auto-estima’** delas. Quem disse que a gordinha não é mais gostosa do que a magrinha. (ALBUQUERQUE, 2009, grifos nossos)

De fato, o refrão “ela é toda boa” embalou o verão de 2007/2008 e teve presença garantida no repertório dos intérpretes que agitaram a intensa e festiva cena baiana de shows e ensaios, bem como nas outras cidades onde bandas se apresentavam, atingindo o ponto alto da celebração da “mulher brasileira” nos desfiles dos blocos de Carnaval. O reconhecimento do seu sucesso veio logo em seguida, com a conquista do cobiçado título de “melhor música” do Carnaval de 2008, eleita pelo público e pela imprensa⁹⁶ (Troféu Bahia Folia e Troféu Dodô e Osmar), no mesmo ano. Reproduzo aqui a letra transcrita tal como é apresentada na gravação original ao vivo:

(Oooooooooiii
Oiiiiiii !!!
Meus amores...
Vou tocar uma música agora em homenagem a todas as mulheres gostosas...
Nada de falar mal das mulheres, vamos elogiar a mulher brasileira!
Toda boaa !! Vum bora!

Ôo Baixinhoo...
Pra falar de mulher... eu quero tirar a roupa!
Ahhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh!!!!
Agora grite pra mim que eu tiro!
Ahhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh!!!!
1! 2! 1! Vai mulher Boa!

⁹⁶ Toda boa é o hino eleito pela multidão”. *Correio da Bahia*, 6 fev. 2008. Caderno Especial de Carnaval.

Olhe só!⁹⁷

Pele bronzeada mulher brasileira, a coisa mais linda
Chamada de avião, corpo de violão, a maior obra
prima

Em todos os cantos do universo, sim de várias de-
las brilhar

Fruto do pecado que o homem sempre quer des-
frutar!

É uma obra divina que nasceu para nosso bem
E quem ama levante o dedo e grita!

- Amém !!!

Maravilhosa os meus elogios não são à toa!

Você é a água que mata minha sede!

Mulher brasileira é toda boa!!!

Olha toda boa, toda boa, ela é toda boa

Aiii, aiii, ela é toda boa!!!

É toda boa, toda boa... Ela é toda boa!

Aiii, Aiii, ela é toda boa!!! (refrão)

Auto estima gordinha! tá toda fofinha!

Auto estima magrinha! tá toda fortinha!

Auto estima coroa! tá toda durinha!

Auto estima negona! tá toda gatinha!

(bis)

Mulher brasileira?

Ôooo boa !!!

(repete o refrão)

O título *Mulher Brasileira*, de início, já sugere uma idealização que vai ser perseguida através de uma rede interdiscursiva que se apresenta na superfície do texto em processos de intertextualidade.⁹⁸ A intertextualidade faz parte do investimento metodológico da

⁹⁷ Esse texto é falado e integra a faixa do CD *Psirico, ao vivo em São Paulo* e integra a introdução da música, além das falas ao longo da execução.

⁹⁸ Estou utilizando aqui o conceito de intertextualidade como um mecanismo de produção textual decorrente de relações de um texto com outros textos que Jacqueline Authier-Revuz (apud COSTA, 2005) e Maingueneau (1989) chamam de “heterogeneidade mostrada”, em

análise crítica já que é parte da prática discursiva. Nessa perspectiva, a ideologia está investida na linguagem tanto como uma propriedade das estruturas quanto no evento discursivo. Conforme afirmam Resende e Ramalho (2006, p. 66), o estudo da intertextualidade permite verificar a inclusão e a exclusão de vozes no texto, observando se a relação entre elas pode ser harmônica ou existe tensão entre “o texto que relata e o texto relatado”.

Nessa letra, o corpo faz uma síntese do conjunto de fragmentos, construções discursivas que vão dar sentido a essa representação. O refrão atua como um núcleo de identificação da música através dos investimentos nos arranjos, na melodia, na interpretação e no conteúdo dos versos. Na gravação, e também nos shows, essa conjunção de fatores proporciona um instante de celebração e catarse onde todas as vozes se unem em um só corpo, o corpo idealizado da mulher “toda boa”. A coreografia do refrão contribui para a instauração desse momento de sociabilidade festiva que consiste em mostrar o corpo como um gesto de autoafirmação e de autoestima, uma encenação que é induzida pelas palavras do intérprete.

Nesse momento, o refrão ganha ainda mais força e se transforma em “eu sou toda boa”, passando a ser repetido em uníssono. Desloca-se o foco da terceira pessoa, de um “ela” indefinido para um “eu” que é sujeito do discurso, presente em corpo e voz. Assim, vive-se a música e todas as sensações que ela é capaz de proporcionar, constroem-se aí os sentidos de um corpo nos elos entre letra, melodia e mãos que percorrem corpos que se mostram. Assim, por ser mais direto e objetivo, o refrão proporciona o acolhimento de todas as vozes femininas que se percebem no discurso, as mulheres ganham voz e modificam-se as condições de produção do discurso.

oposição a “heterogeneidade constitutiva”, que corresponde à configuração de convenções discursivas na produção do texto. Dessa forma, a marca da intertextualidade é, muitas vezes, colocada a partir de elementos gráficos como itálicos, aspas etc. No entanto, pode ocorrer de forma não marcada, já que diz respeito à forma como o discurso se relaciona com a palavra alheia ao seu produtor que, muitas vezes, é entendida como paródia, plágio, alusão. Em grande parte dos autores, essa variedade de procedimentos recobre a noção de intertextualidade. Para Fairclough (1991), o interdiscurso está no âmbito do ideológico, isto é nas “ordens do discurso” e compreende a totalidade das práticas discursivas de uma instituição ou instância simbólica e as relações entre elas.

A letra evolui em uma série de enunciados nos quais o discurso persegue os sentidos que corroboram para construir uma imagem “universal” da mulher brasileira nos demais versos. Como podemos perceber, a letra é elaborada com uma série de construções discursivas do senso comum, “vozes” que têm sido historicamente parafraseadas, fragmentos de um imaginário sobre esse símbolo da brasilidade que incidem sobre a autoria da letra e a sua explícita intencionalidade. Conforme aponta Gregolin (2003, p. 57), “a instalação da autoria problematiza a evidência do sentido e permite pensar a complexa teia em que o sujeito se enreda, ocupando um lugar de enunciador, ao inserir-se na série de falas que o precedem”.

Algumas imagens invocadas na letra remetem a discursos fundadores da cultura judaico-cristã como a vinculação da mulher à imagem de Eva como pecadora, associada ao mal, ao proibido, à primeira mulher que, ao comer o fruto proibido, envolveu o homem em pecado, mas que também perdeu o direito a voz e ficou sob o domínio do homem. Esses sentidos são objetos de interpretações legitimadas que se voltam, aqui, para se somarem ao discurso do corpo da mulata, o corpo perfeito, como uma “obra prima”, o corpo de violão, imagem da verdadeira “mulher” que é construída para a sedução, discurso muito atual da mídia.

A imagem “universal” da mulher brasileira, nessa letra essencializada desde o título, se constrói a partir dos fragmentos desse imaginário que se atualiza nas contradições do discurso dominante da beleza. Ao tentar incluir as mulheres gordinhas, as “coroas”, as negras e outros traços identitários não hegemônicos, os sentidos da representação deslizam do discurso dominante que alimenta o imaginário do brasileiro, abafando as possibilidades de inclusão das vozes da alteridade legitimando o modelo idealizado da mulher “gostosa” construído desde a modernidade.

Nesse ponto, a mulher gordinha precisa estar “toda durinha”, a magrinha, “fortinha”, adequando-se ao padrão idealizado atual que não se afina, por exemplo, com o corpo das modelos de passarelas que, em geral, são muito magras. A mulher de meia idade precisa ser “sarada”

para estar “toda durinha” e a mulher negona deve ter a aparência de “gatinha”. Nesse aspecto, o interdiscurso se apresenta como uma zona de encontros de sentidos que se atualiza nas imagens de um discurso “já dito”, mas também de desencontros de sentidos, trazendo à tona um efeito contraditório onde a estratégia discursiva que inclui é a mesma que exclui, desvelando o ideológico. Conforme destaca Foucault (2001, p. 96)

Não existe um discurso do poder de um lado e, em face dele, um outro contraposto. Os discursos são elementos ou blocos táticos no campo de correlações de força; podem existir discursos diferentes e mesmo contraditórios dentro de uma mesma estratégia; podem, ao contrário, circular sem mudar de forma entre estratégias opostas.

Ao longo da execução da música, nomes de mulheres famosas se misturam com nomes de pessoas comuns, sujeitos empíricos de cor, idade e classe social diferentes, invocados em enunciados que interpelam as inúmeras repetições do refrão “toda boa”. Essas intervenções aparecem como uma voz de fundo que faz eco ao tempo principal da música em frases do tipo: “Ivete Sangalo que mata a minha sede”, “Danielle Winnitz é toda boa”, “Sheila Carvalho é boa, como Sueli do acarajé”. De fato, essa inflexão do autor/enunciador trazendo à cena os nomes das mulheres aqui mencionadas cumpre a função de “homenagear todas as mulheres” que se sentiram representadas nesses sujeitos midiáticos, uma vez que não são exatamente “sujeitos empíricos”, mas construtores e constitutivos de um discurso dominante. E aquelas que não se sentem gostosas já que não se veem no modelo? A voz que constrói a mulher ideal aproxima as “celebridades” de mulheres comuns causando um efeito de sentido que torna essas estrelas da mídia mais próximas da “realidade”.

Dessa forma, toda essa rede interdiscursiva que constrói essa representação da mulher brasileira, de beleza singular, “toda boa”, compreende a face hegemônica da “piriguete”, a mais aceita, aquela que mais se aproxima do “ideal de feminilidade”, já que se torna

uma imagem cofabricada do corpo feminino, desejada pelos homens e admirada pelas mulheres. Seria essa a face mais legítima e “autêntica” da “piriguite”? Seria essa uma atualização discursiva que “mata a sede” do imaginário brasileiro atravessado pelo discurso do senso comum (aqui inserido no contexto do pagode produzido atualmente na Bahia)?

As imagens empíricas catapultadas pelo autor interpelam, como pano de fundo, o modelo idealizado e apresentado no texto principal da música. Os sentidos ressignificados e reatualizados se sobrepõem em imagens de mulheres “reais”, porém construídas pela mídia, modelos de beleza que são invejados, cobiçados e perseguidos pelas mulheres “comuns” como um espelho. Sheila Carvalho⁹⁹ e o seu “corpão sarado”, por exemplo, é símbolo de uma “morenice” que ostenta desde os tempos de “dançarina-morena” do grupo É o tchan. Danielle Winnitz¹⁰⁰ é “toda boa” com seus seios fartos; foi e é símbolo de um ideal de beleza que provocou uma corrida das mulheres às clínicas de estética para implantar silicone¹⁰¹ e seu corpo se encaixa nos cânones de beleza. Ela representa a face “loira” do imaginário que viu em Carla Perez, a morena pintada de “loira”, aquela que sambava como uma “negona”.

Assim, vão se construindo redes discursivas com outras letras produzidas no mesmo período conformando o sentido dominante dos discursos. Não por acaso, silicone é também título e tema de uma música gravada nesse mesmo período quando o silicone era parte de uma demanda criada pela indústria da beleza e pela publicidade que foi explorada pela mídia.

Só tira filipeta por causa do silicone
Tá querendo homem (4x)
Seu peitinho tá durinho por causa do silicone

⁹⁹ Sheila Carvalho foi capa da Revista Playboy, várias vezes e, não raro, é apontada como uma das mulheres mais bonitas do Brasil.

¹⁰⁰ No novo ranking do silicone, Danielle Winnitz assume o 1º lugar e Vera Fischer sobe da 5ª para a 2ª colocação. Xuxa divulga tamanho menor de prótese e Feiticeira mantém o mistério do volume de seus seios. Isto É gente. (PALADINO; COHEN, [2000?])

¹⁰¹ *Silicone*. Letra de J. Telles e Tito Ternura.

Tá querendo homem (4x)
Bundinha tá durinha por causa do silicone
Tá querendo homem (4x)
A perninha tá durinha por causa do silicone
Tá querendo homem (4x)
[...]

Nessa letra, o corpo da mulher é desmontado pelo olhar do outro, (nesse caso pelo olhar masculino) para revelar a farsa do corpo fabricado, conquistado em um investimento com vistas à sedução. Através da sua fragmentação (peito, bunda, pernas), o olhar masculino vê nele o corpo desejado que, paradoxalmente, na música, é ironizado. Nessa, como na maior parte das letras, o corpo feminino vai estar o tempo todo exposto e submetido a julgamentos e apreciações. Em *Quebre igual à negona*,¹⁰² sedução e cor se justapõem para compor o imaginário da loura dançando samba:

Alô loirinha, alô loirona
Alô pequena, alô grandona
Quebre igual à negona (3x)
Ela tem um jeito manhoso, faz o homem pirar
Um olhar malicioso, ninguém há de agüentar (4x)

É de conhecimento público que Carla Perez, a “loira” mais cobiçada do pagode baiano, passou por várias intervenções cirúrgicas no corpo para torná-lo “perfeito”, um ideal de beleza que foi por ela perseguido. Ivete Sangalo é outra imagem invocada na música que também teve sua imagem atrelada ao seu corpo e sempre fez questão de mostrar a sua porção “toda boa” e, durante a sua última turnê, mostrou a sua faceta “piriguete”, como ela mesma se autodenominou no seu show do *Festival de Verão Salvador*, edição de 2008 enquanto incorporava a personagem?/performance? “piriguete” Sangalo.

¹⁰² Composição de Eddy.

O corpo perfeito da mulher brasileira é um corpo fragmentado que se molda dentro dos paradigmas e cânones de beleza, construído pela mídia, pelo discurso médico e pela indústria de cosméticos. A pesquisa realizada por Albuquerque com adolescentes de diferentes camadas e contextos sociais na cidade de Maceió revelou que a busca por um ideal de beleza é uma meta a ser atingida por todas elas, independentemente da classe social e das experiências de vida de cada uma. A pesquisa mostra que há sempre um ideal a ser perseguido. “Não se pode dizer que todas estiveram submetidas às mesmas idealizações, mas pode-se dizer que quase todas buscavam um ideal, que podia não ser o mesmo, mas ainda assim era um ideal”, concluiu Albuquerque (2002, p. 83).

Já a pesquisa realizada por Helena Miranda dos Santos (2008, p. 92), entre mulheres da classe média, e com base na análise das revistas *Cláudia*, *Boa Forma* e *Corpo* mostra que a busca desse ideal de beleza se direciona não apenas para as jovens, atingindo também as mulheres casadas e de mais idade, de diferentes gerações, que “deixam de ser representadas como ‘donas de casa com avental e bobes nos cabelos’ para se inserirem no arquétipo cultural da boa mãe/esposa/dona de casa, mas, também, profissionalmente ativa e fisicamente saudável e atraente.” O corpo magro, sarado, sinuoso, seios fartos, quadris acentuado é o corpo do desejo ocidental e representa a opressão de uma sociedade que impõe modelos para a mulher que nele não se enquadra. Dessa forma, “a tolerância não é mais o direito à diferença, mas um perdão por pretensos erros”, segundo Zozzoli (2005, p. 71).

Para encerrar esse tema, com a palavra, Bordo (1997, p. 20):

Por meio de disciplinas rigorosas e reguladoras sobre a dieta, a maquiagem, e o vestuário – princípios organizadores centrais do corpo e do tempo de muitas mulheres – somos convertidas em pessoas menos orientadas para o social e mais centradas na auto modificação. Induzidas por essas disciplinas, continuamos a memorizar em nossos

corpos o sentimento e a convicção de carência e insuficiência, a achar que nunca somos suficientemente boas.

Metralhadas

A imagem da mulher representada como “metralhada” é construída a partir da relação que se estabelece entre o corpo e a sexualidade como construções intercambiantes. O corpo da “metralhada” é o corpo fora dos cânones de beleza que, pela ausência de tais atributos, para dar sentido a essa representação, será desqualificado. Enquanto na representação da mulher “toda boa” se valoriza o corpo hipersexuado, jovem, saudável e sedutor, na representação da “metralhada”, evidencia-se a ausência de tais atributos, ou seja o corpo gordo, “velho” ou deslocado do ideal de beleza dominante. Dessa forma, ele será visto como um anti-modelo de beleza que, conseqüentemente, deve ser descartado. O corpo “metralhado” da mulher representado nas letras de pagode é, acima de tudo, um corpo sexualmente não legítimo, “inválido” para ser explorado sexualmente, não desejado e não desejável.

A primeira letra que analiso nessa seção foi lançada, pela primeira vez, em 2005, e recebeu o título de *Metralhada*.¹⁰³ Considerada a música que “projetou o grupo” Saiddy Bamba, é uma das mais executadas nos shows e foi regravaada para o repertório do último CD e DVD da banda, álbum gravado ao vivo e lançado em 2008. Ela tem uma história, conforme relata um dos compositores da letra:

- A gente estava em um bar, aqui mesmo no bairro, tomando uma cervejinha, daí passou uma mulher e um colega falou assim: ‘Pô olha para aí, toda metralhada!’ A mulher estava toda acabada, toda metralhada, aí dá música. A gente sentou e pronto.[...] foi uma mulher real, real, porque ela

¹⁰³ Composição de Fábio Pitty e J. Telles.

era bonita e passou um tempo e ficou assim. A mulher era toda gostosona, olha como ela tá agora, toda metralhada, deu uma música.

“Baranga”, “bosenga”, “bruaca”, “canhão” são formas correntes de nomear a mulher “feia”. A representação da “mulher metralhada” entra nas letras de pagode como um modelo excluído e marginalizado: trata-se da versão rejeitada da “mulher toda boa”, uma construção internalizada e idealizada pelo discurso machista dominante e, muito provavelmente, por uma parcela das mulheres que apreciam essa música dada a aceitação e participação nas coreografias dos shows. Conforme relata um entrevistado, integrante da banda:

- [...] a música falava da mulher metralhada, então o que é que acontece: as mulheres gostavam dessa música, bastante, assim é tanto que, em shows, tinha mulher que dizia: ‘Deixa eu dançar aí que eu tô toda metralhada’; e daí, subia no palco e dançava. É sempre todo show assim, a gente ia e tinha mulher metralhada que pedia para dançar, mas tinha algumas que encaravam como crítica. É claro que tem a mulher, tem aquela vaidade, essa música é assim assado, mas a maioria delas gostava.

A inspiração para as letras de pagode surge da observação da realidade que cerca os produtores, no contexto em que se processa a dinâmica de construção das identidades, a partir de um campo simbólico disponível na cultura, na temporalidade do que “rola a todo momento”, isto é, a “realidade do que acontece”, segundo um entrevistado. Assim, há um discurso que constrói essa “realidade” e, em consequência disso, há implicações ideológicas na legitimação dessa mesma realidade que a linguagem representa em versos disponíveis para serem cantados. O olhar que constrói a representação da mulher nessa letra é, portanto, um olhar que limita e nomeia essa “realidade” para que seja apreensível e transposta em música enquanto prática social. A propósito, um dos compositores dessa letra é também coautor da música *Mulher brasileira*. Vejamos a letra:

Sempre a vejo **em todos os lugares**
No pagode ou na mesa de um bar
Se tem mitiê, ela quer se jogar
Ai meu Deus do céu
Essa mulher tá **acabada**
A rapaziada te deixou arregaçada
Sua fisionomia hoje é de metralhada

A rapaziada te deixou
A fisionomia eu vou dizer
O peito abaixo do joelho
E a barriga de cachaça

Rá, rá
Tá toda metralhada
Rá, rá
Você tá sambada (refrão)
Quem foi que sambou?

A realização dessa peça musical acontece em termos musicológicos em três momentos marcados pelo entrelaçamento entre o verbal e o musical, entre melodia e letra. Na primeira parte, que corresponde ao primeiro verso, a melodia se adapta à voz que enuncia, em um canto quase falado, para, no segundo momento, ganhar novos sons nos arranjos, caminhando para um ritmo mais frenético no refrão através de arranjos construídos com uma variedade de sons que se sobrepõem à linha melódica típica do pagode; ouvem-se sirenes de carros de polícia, sons de metralhadoras e onomatopeias que sugerem tiros de canhão. Esse refrão, de forte carga semântica, é de grande relevância na constituição dos sentidos dessa representação. A coreografia e os gestuais da dança ratificam o sentido da representação do corpo “metralhado” construído na ironia do verso “tra, tra, toda metralhada”. As mãos em movimento constroem o gesto de fuzilar, metralhar, exterminar. Um gesto de grande valor simbólico que aponta para o Outro. Destrói-se, assim, a Outra, a mulher metralhada. Mas quem é esse Outro, nesse ato cênico protagonizado por um corpo vibrante que se harmoniza com o envolvimento da dança?

Nos versos iniciais dessa letra, a mulher está situada na rua, circulando no espaço público, frequentando lugares do “mitiê”, palavra que remete à ideia de território, espaços onde acontecem o pagode. No contexto baiano do pagode, pode ser entendido como uma aglomeração festiva, “muvuca”, que também é uma expressão local. A partir dessa localização e da inserção nesses espaços, é possível entender que se trata de uma descrição da mulher livre e independente. O exercício da sua sexualidade é colocado sobre o enunciado “a rapaziada te deixou arregaçada”, ou seja, “sambada”, abrindo a ambiguidade da dança ou dada a sua intensa vida sexual, reduzindo-a a uma mulher desvalorizada pelo fato de ter tido vários parceiros, vista pelo enunciador como uma mulher fácil, disponível e desqualificada, principalmente porque ela ou sua performance nos espaços do pagode já não despertam mais interesse sexual.

Dessa forma, a mulher assim descrita enquadra-se na representação da “piriguete”, mais especificamente na representação da “piriguete metralhada”, uma mulher sexualmente livre e já adulta e, em contraponto às jovens, considerada “decadente”. A metralhada é, geralmente, representada como uma mulher que já esteve “toda boa”, que era a “gostosa do pedaço” e que agora se apresenta feia para os padrões, velha pela idade e negligente por não se cuidar. Dessa forma, a construção da beleza nessa letra está associada ao positivo (o corpo perfeito) e a feiúra, ao negativo (o corpo metralhado) e, portanto, não desejado, não competitivo para a sedução.

Na contemporaneidade, conforme coloca Zozzoli (2005, p. 69), “a mulher é tida como responsável pelo seu corpo e sua beleza. Caso não consiga, a mulher gorda e/ou velha e/ou feia (para os padrões atualmente valorizados) é considerada culpada, negligente”. Assim, a mulher vista como “piriguete” e também “metralhada” vai ser julgada duplamente por ter um comportamento “inadequado” para sua idade e papel social, além de ser cobrada por estar fora do modelo de beleza.

A mulher de mais idade é geralmente rotulada de “velha” e “desavergonhada”, principalmente quando é mãe e frequenta o pa-

gode funções tidas como incompatíveis. Passa a ser vista e julgada como uma dona de casa “desocupada”, pois a mulher casada e mãe deve permanecer em casa cuidando do marido e dos filhos. Com relação à forma de se vestir, ela também será julgada com base no binômio peso/altura. Se está gorda e é baixa, portanto “fora de forma”, não deve vestir determinadas roupas, especialmente curtas, e deixar a barriga de fora, pois, no ideário dos compositores, essa é uma forma de vestir que, embora desqualificada, se adequa à “piriguete” jovem e sedutora. Muitas mulheres, no entanto, não se submetem a tais imposições fazendo valer a máxima do “sou feia mas tô na moda” e embora reconheçam que precisam melhorar o seu corpo se resignam com o corpo que têm: “não é bom, mas é o que eu tenho”, relata uma entrevistada.

Algumas letras enfatizam mais o corpo perfeito em detrimento dos papéis sociais da mulher classificando-a de mulher “canhão”, que é mais uma forma de (des)qualificar essa mulher que está fora dos cânones de beleza. Um exemplo desse tipo pode ser observado na letra de *Vaza Canhão*,¹⁰⁴ lançada em 2008.

Cantor falando:

'Eu conheci essa mulher no orkut, ela me disse que era loira, com um metro e oitenta, com os olhos verdes, com um bundão, com peitão... eu fiquei louco marquei um encontro com ela e deu música'.

E eu conheci uma menina na Internet
Ela me disse que é um **verdadeiro avião**
Eu marquei um encontro com ela na Avenida Sete
E quando eu vi a menina pirei o cabeção
Ela tem **cara de jaca**
Nariz de chulapa
Estria nas **pernas**
Bunda de peteca

¹⁰⁴ Letra de *Vaza Canhão*, composição de Robyson, vocalista da banda. Todas as letras do Black Style se encontram no site <<http://letras.terra.com.br/black-style/>>. A expressão “canhão” é usada por alguns grupos e pelos adeptos/as do pagode para designar a mulher feia, fora dos cânones de beleza e que deve veicular juventude, saúde e corpo hipersexuado.

Perna de alicate
Cabelo de assolã

Ela é **caolha**
Tem **unha encravada**
Boca de **desdentada**
Barriga dobrada
Tirando a camisa o **peito batia no chão**
Ela é **corcunda**,
Desengonçada
Cintura de ovo
Com a **cara manchada**
E quando ela fala o **bafo é de leão**

Tem um **caroço nas costas**
Com a **voz grossa**
A **cara torta**
Minha resposta na hora
Foi cantar esse refrão
E o refrão é assim

Vaza canhão, Vaza canhão, Vaza canhão, Vaza
canhão (refrão)

E ela tinha um **testão**
Tinha um **zoião**
Não era mulher
Era uma **assombração**
E ela tinha uma **papada**
Parecia um **urubu**
Tinha uma **impigem na cara**
E coçava uu..uhhhh
(repete o refrão)

Nessa letra, o autor/narrador, um homem, mesclando ficção e realidade, narra o encontro que teve com uma mulher que conheceu no Orkut. Constrói-se nos labirintos da web um corpo perfeito, uma imagem idealizada e, ao encontrá-la pessoalmente, ele se decepcio-

na com sua aparência física que em nada corresponde à imagem informada de mulher “avião”: 1,80 de altura, loira, olhos verdes, bumbum avantajado e seios fartos. Nessa descrição, a mulher internaliza uma imagem corporal idealizada e fragmentada, com base no olhar dos homens e das próprias mulheres. Seria diferente se fosse um homem, ou a internalização dessa ideologia ultrapassa as diferenças sexuais, seus lugares de fala e as experiências dos sujeitos? Para Yanne (2002 apud ZOZZOLI, 2005, p. 68) “o homem tem uma imagem global e sintética do seu corpo, enquanto a mulher tem um culto de si fragmentado, em pedaços, da mesma forma que o homem também assim a enxerga.” No entanto, as mulheres buscam nos seus pares aquilo que projetam de si.

A partir desse ponto, a descrição da mulher posta na letra em questão, vai sendo construída aproximando-a da imagem de um monstro, fragmentando seu corpo minuciosamente para desqualificá-lo. Para Zozzoli (2005), o ideal de beleza da mulher construído na contemporaneidade reforça a ideia de um corpo composto de “objetos sexuais” (seios, boca, pernas, bumbum etc.) e não a presença de um ser humano em sua totalidade, o que provoca um impacto sobre o modo das mulheres se verem, no modo dos homens verem as mulheres, bem como na forma de relacionamento entre o homem e a mulher.

Nessa letra, em que temos uma descrição centrada na imagem corporal e na descrição física do corpo, o enunciador não apresenta elementos textuais que possibilitem ler a “mulher canhão” como uma “piriguete”, inclusive, porque ela não está localizada no contexto do pagode e não há indicadores de comportamentos e atitudes, exceto pelo fato de usar a internet e sites de relacionamento para promover encontros, talvez por se achar feia e fora de forma e não se sentir aparentemente sedutora de forma a poder competir com as outras mulheres.

Conclui-se que o complexo beleza/sedução compreende o ideal de “feminilidade” perseguido por muitas mulheres, uma busca que jamais terá um fim, já que esse ideal é mutante e todo esse corpo

fragmentado precisa se ajustar a um padrão ideal de beleza forjado pelo discurso médico, pela indústria da beleza e reforçado pela mídia, mas também orienta o olhar dos homens sobre a imagem das mulheres.

“Dinheiro na mão, calcinha no chão”: o corpo como valor de troca

Ela é profissional do amor,
a mais gostosa, mais bonita,
me enlouquece, me excita,
mas ela gosta do real.
Dinheiro não viu, calcinha subiu.¹⁰⁵

Os modelos de comportamento forjados na modernidade foram passados para a mulher burguesa, principalmente, através das artes e da literatura, no século XIX, e perduraram no século XX. (ALVES, 2005) No atual contexto, além da mídia, como temos mostrado, as letras das músicas de pagode compreendem um espaço de reiteração desses estereótipos. A chamada “mulher tentação” ou “mulher-demônio”, conforme descrita por Alves (2005), é um modelo excluído e marginalizado por ser identificado com o perigo, com a mulher liberada sexualmente, enfim, com a prostituta. Nas letras de pagode selecionadas e analisadas, esse modelo da mulher marginal é bastante explorado pelos pagodeiros e compreende uma faceta da representação da “piriguetete” cujos traços serão reunidos sob o rótulo de “pomba suja” ou “piriguetona”, a face demoníaca da “piriguetete”, que subverte o código de conduta.

No *corpus* analisado, foi possível localizar a expressão “pomba suja” como uma forma de nomear a mulher sexualmente livre e dona do seu corpo, vista pelos compositores como marginal, rechaçada pelo seu “mau comportamento” ao desviar-se das normas sociais,

¹⁰⁵ Versos de *Dinheiro na mão, calcinha no chão*. Composição de Fábio Carmo.

portanto sinônimo de “piriguite”. Acredita-se que o seu significado esteja associado à ave, pomba, que quando está doente pode transmitir várias moléstias, daí a ideia de contaminação. Uma “pomba suja” pode contaminar a turma/a galera com seu “mau exemplo de comportamento”. Na gíria corrente entre os adeptos, a mulher que convive com uma “pomba suja” pode “queimar o seu filme” já que a “pomba suja” é socialmente mal interpretada e, conseqüentemente, passa por um julgamento severo.

A forma “pombo sujo” correspondente ao masculino não foi localizada nas letras. No entanto, entre os adeptos do pagode e, principalmente, entre os jovens das camadas populares é uma forma corrente. Em alguns casos, ela é usada como sinônimo de “putão”, ou pode também remeter ao malandro, curtidor que, da mesma forma, é julgado pela sociedade burguesa como tendo um “mau comportamento”. Em ambas as formas, seu significado está associado à ideia de comportamento marginal e desviante.

Essa nomeação evidencia a desqualificação da mulher sexualmente livre que utiliza o seu corpo em troca de algum benefício material, o corpo como um valor de troca onde se verifica a oferta e a demanda de serviços sexuais. Nessa representação, inclui-se a “piriguite profissa”, aquela que é identificada como a prostituta profissional que cobra pelos seus serviços e usa o seu corpo como uma mercadoria. A “piriguite profissa” difere muito pouco da “pomba suja” ou “piriguetona”, exceto pelo fato de ela efetivamente estar atuando dentro das tramas da prostituição, ou seja, onde se pressupõe o consentimento através de um acordo que envolve agentes dos dois lados, entre aquele que faz a oferta e aquele que compra os serviços sexuais.

A flexão do termo “piriguite”, na sua forma de aumentativo “piriguetona”, chama a atenção para a dimensão pejorativa usada para desvalorizar as mulheres (por idade) que, desse modo, pela sua capacidade de sedução, desperta nos homens um sentimento ambíguo de desejo e repulsa. É nesse paradoxo que se estrutura o discurso na letra de “Dinheiro na mão, calcinha no chão”.¹⁰⁶ Nessa letra o

¹⁰⁶ Composição de NeneL.

discurso masculino constrói a imagem da “piriguetona”, a “pomba suja” marginalizada, mas com o poder de instituir as regras do jogo sexual por serem livres e não terem seus corpos regulados pelo paradigma dominante. Daí o perigo, já que a principal arma é a sedução: “Ela é profissional do amor, a mais bonita, que me enlouquece, me excita, mas ela gosta do real [...] dinheiro não viu, calcinha subiu”.

Durante o período da pesquisa de campo, em shows e eventos promovidos pelas bandas de pagode, dentre algumas mulheres ouvidas uma delas informou, com uma frase do senso comum, a sua opinião sobre as mulheres que ficam com homens por dinheiro ou que estão na prostituição como meio de sobrevivência e fonte de renda. Para ela, “mulher gosta é de dinheiro, quem gosta de homem é viado!”. Esse dito popular embora já conhecido, leva a pensar nos enunciados do senso comum, no discurso enquanto domínio da fala e na internalização dessa ideologia que forja, a todo tempo, posições de poder, dando sentido às experiências dos sujeitos com o corpo.

Essa expressão diz muito do discurso dominante encontrado em algumas letras que institui o corpo sujo em oposição à pureza como produto da ideologia moderna. Dessa forma, essa representação se torna ainda mais estereotipada quando se coloca em confronto com a determinante classe social. A representação da “piriguetona”/“pomba suja” se caracteriza, entre outras questões, pelo uso do sexo como forma de ascensão e mobilidade social e será identificada com a mulher das camadas populares. Além de *Dinheiro na mão, calcinha no chão*, uma série de outras letras caminham para esse entendimento e apontam para essa dimensão como nos versos de *A soma das mulheres*:

Eu vou fazer a soma das mulheres
Que quando vê homens ficam loucas
Vou fazer uma soma que te interessa
Você vai entender a minha conversa...

É só ter carro pra ver
Vocês vão entender

E gasolina para rodar
Você vai ter que gastar
É só ter moto para ver...
Vocês vão entender
E um bom dinheiro pra gastar
Você vai ter que somar
Eu disse...
Piri + guete = piriguete
Ca+ chorra = cachorra
Pomba+ suja = pomba suja (grifos nossos)

A “piriguetona” dessa letra representa o perigo que desestabiliza a hegemonia do poder masculino, pondo em cheque as certezas de uma masculinidade que tem o poder de controlar, de determinar. Nessa letra, o autor utiliza três níveis de representação da mulher sexualmente livre, aparentemente hierárquicos: a **piriguete**: a forma aparentemente mais comum e mais aceita socialmente, que se aplica a um maior número de mulheres, assim como a forma mais difundida na mídia; a **cachorra**: a mulher disponível, porque é independente e sexualmente livre, mas que tem uma imagem atrelada à da mulher que dança no pagode; e a **pomba suja**: provavelmente o nível mais baixo de degradação da imagem da mulher livre que, talvez, se explique pelo próprio grau de independência. No último verso da música “Não te quero mais”, a relação do homem com a independência da mulher beira o ódio, chegando a um desejo de violência física em um gesto misógino.

Eu vou levar essa menina pra feira de Santana
Vou largar você na pista, sai daqui piriguetona
Não te quero mais, sai daqui piriguetona. (2x)

É recorrente em muitas letras uma voz ressentida, que revela uma dificuldade do homem atual, pelo menos desse lugar de fala, com suas marcas de classe e instrução, de lidar com essa mulher independente, que tem voz e não se submete a toda e qualquer espécie de controle. Em resposta a esse possível “agenciamento”, o discurso

dos compositores se recrudescem em construções discursivas do tipo “se o homem é chiclete, a mulher é que nem lata, um joga fora e o outro cata.”

No enunciado dessa letra a linguagem se naturaliza em afirmações de desprezo e ódio produzindo um discurso que contra ataca essa mulher que não se submete ao controle do homem, inclusive porque se sentem livres para poder escolher seus parceiros, visto que na visão dos compositores são interesseiras porque se interessam apenas por valores materiais que eles possam proporcionar, como dinheiro e no carro, e são, na visão dos compositores, até que se prove o contrário, infieis em potencial.

Nessa trama discursiva a linguagem segue construindo sentidos em espiral jogando com as construções discursivas “mulher” e “lata”, juntando mais mais uma vez a imagem da mulher a cerveja. É importante ressaltar que, na Bahia, a lata de cerveja de 269 ml é popularmente conhecida como “piriguete”. Essa associação, segundo uma vendedora ambulante ouvida durante a pesquisa de campo “é porque se pega várias de uma vez por causa do preço, não esquenta, é prática, leva-se três por cinco, às vezes até quatro, já a mulher fiel, a garrafa de 350 ml, o latão, é mais complicado.”

Assim, a linguagem é violenta na medida que se encaixa em um complexo sistema de opressão, de forma tão sutil que não é levada a sério. No caso da oralidade o seu impacto é físico. Dessa forma, através de suas reiteraões e naturalizações termina por legitimar a violência física em uma sociedade que é violenta, marcada por profundas assimetrias de gênero. Tais afirmações de desprezo, justificadoras do ato linguístico, estão por consequência, autorizando e legitimando o ato físico, como nos seguintes versos:

[...] Ai, a sacanagem lá rolava,
Fiquei maluco com tanta piriguete.
O som do “ragha” que rolava
Uma subia, outra descia, o pau comia.
E eu comeno minha água.
Encontrei mais uns parceiros,

Torrei meu dinheiro e a hora passava...
Olha que onda da zorra.
Eu estava ali e a cabeça em casa,
Querendo logo chegar e dar minha “porrada”.

Já a mulher “piriguite” das camadas médias e altas, que não aparece representada nas letras de pagode, recebe outras denominações na mídia conforme mostrado na *Revista Poder*, de Joyce Pasowitch. A revista, dirigida para a classe média alta, publicou uma matéria, na coluna Comportamento, com o título de *O que é piriguite?* Nessa matéria, a colunista descreve as “piriguites” como um tipo de garota de programa do *hi-society* que está interessada apenas nos bens dos altos executivos. Vejamos parte dessa descrição

Piriguites são moçoilas de mira fixa, que sabem o que querem e não medem esforços e táticas para alcançar seus objetivos: fisgar um moço para chamar de seu. Mas falaremos aqui, das piriguites que atuam no *hi-society*, aquelas que não pensam em agarrar um cara qualquer e sim, um baita CCGP (sigla de Cara Com Grana Preta) e garantir seu futuro. [...] há duas versões de piriguites. As bege e as technicolor. **Beges** são aquelas quietas, isentas de brilho, sempre vestidas com roupas invisíveis para o gosto das não piriguites. A piriguite **technicolor** já é mais sofisticada. Ela é médio bem-nascida, viajada, meio culta, se veste bem, arranha algumas línguas, sabe freqüentar e receber como ninguém e dá. Muito. (CAMARÁ, 2008, p. 44-45, grifos meus).

As “piriguites” descritas na referida matéria são mulherzinhas que vivem à sombra do marido, estrategistas, que visam apenas o dinheiro e se anulam em função de manter um bom relacionamento com os homens; evitam se impor, para criar confiança, mantendo-se discretas e se esforçam para ser “mulheres de verdade”, sendo boas donas de casa e, principalmente, procurando proporcionar prazer

ao marido. Segundo a descrição da jornalista, elas são, geralmente, submissas e exercem um alto poder de sedução, mas são destituídas de voz.

No entanto, por atuarem nas classes média e alta, elas não estão isentas da desqualificação pelo discurso da burguesia, como se pode verificar pelo discurso da jornalista que escreveu a matéria. Essa representação da mulher “livre”, além de revelar a ação do discurso competente, revela, principalmente, a ação do *backlash* que tem como um dos seus principais efeitos revender velhos mitos sobre as mulheres, fazendo-os passar por fatos novos, principalmente distorcendo o discurso do feminismo e colocando-o como inimigo das mulheres. Mas, como adverte Faludi (2001, p. 20), o *backlash* não se apresenta como um discurso evidente porque “agita-se por baixo da superfície, quase sempre invisível para a maioria”.

Considerações finais

A música que foi denominada de pagode baiano vem se modificando desde a passagem do grupo Gera Samba para É o tchan, em meados dos anos 90, menos na temática das letras e na mais sonoridade, no uso da percussão e na introdução de instrumentos incomuns para o samba de origem.

Com base nessas modificações, a trajetória do pagode na Bahia pode ser vista como tendo três importantes momentos. O passo inicial para o surgimento desse gênero musical aconteceu junto às mudanças que favoreceram a entrada em cena do grupo É o tchan, que foi um marco decisivo, resultando na profissionalização do Gera Samba e, conseqüentemente, na abertura de mercado proporcionada pela expansão da indústria fonográfica, da mídia e da espetacularização da cultura, no caso regional, isto é, baiano. O sucesso desse grupo rompeu as fronteiras do local e saiu das margens de determinado nicho para se inserir em uma esfera cultural mais global da música urbana de origem negra.

A fórmula de sucesso dessa música veio da junção do *samba de roda*, que foi ressignificado como produto do povo com a espetacularização de dançarinas (estética visual). As letras de duplo sentido, que vinham do *samba de roda*, foram acentuadas e construídas sob medida para favorecer as coreografias “apimentadas” com mui-

ta sensualidade.¹⁰⁷ Na esteira do sucesso com um público diversificado (classe e etnia), surgiram várias bandas que procuraram se inserir no mercado e que seguiram também, muitas delas, carreiras de sucesso. No entanto, poucas conseguiram sobreviver ao tempo e à pressão dos modismos, restando, no momento em que se conclui este trabalho, apenas três que se destacam nesse mercado: Harmonia do Samba, Parangolé e Pagodart.

O segundo cenário da trajetória dos grupos analisados corresponde à primeira metade desta década e se caracteriza pela consolidação das bandas surgidas na esteira do É o tchan ou mesmo do primeiro momento de grupos dissidentes das bandas que foram extintas. Apareceram então, os grupos Guig Ghetto, Oz Bambas e Saddy Bamba. Esse, também, foi o momento de consolidação da banda Harmonia do Samba, que influenciou esses novos grupos, mudando o foco de atenção das dançarinas para as *performances* de palco dos cantores dançarinos. Todas essas bandas seguiram suas trajetórias sem mudanças significativas no repertório e na musicalidade, mantendo, até certo ponto, uma linha mais próxima da origem, ainda marcada pela forte presença do cavaquinho e dos vários instrumentos de percussão que deram vida ao ritmo.

O terceiro e mais recente momento do pagode baiano, ainda em processo, vem se caracterizando por uma maior diversidade de grupos compondo um cenário marcado pela experimentação e reinvenção do gênero. Esse momento se inicia com o sucesso do Psirico, em 2005, grupo que começa a se destacar através de modificações na linha melódica do pagode, experimentando fusões de elementos rítmicos das culturas afro-baiana, afro-caribenha e do pop. A banda Psirico subtraiu o cavaquinho e introduziu uma levada mais percussiva.

Outra mudança significativa aconteceu com o surgimento do grupo Fantasmão (2007), que começou a fazer um som denominado de groove arrastado, uma música marcada, também, pela maior

¹⁰⁷ Observe-se que o corpo, para a cultura afro-baiana, tem sentidos totalmente diferentes daqueles da cultura ocidental, na qual o corpo é submetido a sentidos e conotações negativas pelas religiões de origem cristã.

presença da percussão e de distorções da guitarra do rock com um canto que se assemelha ao *rap*. Ao subtrair o cavaquinho, o grupo Fantasmão também produziu um ritmo mais lento do que o pagode tradicional.

Com relação às letras, o Fantasmão se distanciou, ainda mais, dos demais grupos, ao introduzir letras de protesto, elegendo como temática central os conflitos raciais e sociais vivenciados pelos jovens da periferia. Dentro dessa diversidade em que se transformou o pagode baiano, destaca-se também o grupo Parangolé. Depois de um período de pouca visibilidade, a banda reapareceu apresentando algumas mudanças que favoreceram a sua profissionalização, voltando assim a produzir sucessos, ao experimentar novas sonoridades e ajustando-se às tendências do mercado, embora estejam presentes as temáticas que marcaram a sua trajetória, dentre as quais, a mulher. No entanto, observa-se, nos últimos trabalhos, uma ainda tímida incursão pelos temas mais sociais.

O Black Style, grupo que tem como proposta a mistura do pagode baiano com o *funk carioca*, apostou na batida do “pancadão” do funk associada com a levada do pagode, construindo um produto de feição híbrida que vem se fazendo visível nas coreografias e nas letras. Em geral, são versões livres inspiradas em letras de artistas e grupos de *hip hop* norte americano como *Fifty Cent*. A veia produtiva dessa banda se orientou por uma temática que vem se desenvolvendo desde a sua formação, a representação da “piriguete”, da mulher livre, explorando uma linguagem cheia de gírias e alusões à genitália feminina e ao sexo, consolidando aquilo que se pode chamar de estética pornô. Nesse sentido, a Black Style seguiu uma linha evolutiva na qual a mulher foi cada vez mais ganhando destaque como temática, quase sempre através de um discurso desqualificador. Dessa forma, distanciou-se dos outros grupos que figuraram nesse cenário os quais, conforme foi mostrado, foram se abrindo para outros temas, deixando de focalizar mais diretamente a mulher para dar ênfase ao corpo que dança e menos através de uma referência mais direta à mulher e à sua sexualidade.

No atual cenário, as bandas mais voltadas para fazer modificações no desenho rítmico do pagode mais tradicional são efetivamente aquelas que, de modo gradual, foram investindo também em novos temas, evitando propositadamente ou não, partir para um ataque mais direto à mulher, ao controle do seu corpo e de sua sexualidade. Foi no âmbito desses grupos que novos “rótulos” ou neologismos foram forjados, gerando novos discursos que vêm interferindo na aceitação do pagode, principalmente, entre as classes média e média alta.

Nesse aspecto, a mídia¹⁰⁸ e as elites formadoras de opinião têm se colocado como instâncias decisivas na legitimação de alguns grupos como Psirico, Fantasmão e Parangolé, que caminham para fundar um novo “gênero” ou novos gêneros, incorporando e contribuindo para a consolidação de rótulos como “neo-pagode”, “transpagode”, entre outros, em detrimento de outros grupos. Essas denominações parecem atender mais à necessidade do público consumidor mais identificado com as classes médias ou representam uma tentativa de aproximação de um público mais resistente ao segmento “pagode” (seja por classe, instrução e/ou etnia).

No entanto, cabe ressaltar que pouco importa os nomes que esses grupos recebem. Fica evidenciado que o nome das bandas não sustenta a permanência e o sucesso no mercado, em um cenário ávido por modismos. O mercado musical do pagode está ancorado na credibilidade e na visibilidade dos seus líderes que, na maioria dos casos, são artistas que detêm uma cumplicidade junto ao público;

¹⁰⁸ A revista *Muito*, suplemento semanal do Jornal *A Tarde*, divulgou uma matéria de capa, em 1 de novembro de 2009 intitulada, *Suingueira distorcida* com o subtítulo *o pagode baiano se reinventa com uso de guitarras e letras de protesto orquestrado* por Eddy, Márcio Vitor, Bam Bam e Léo. Nessa matéria, destaca-se a importância dos grupos Psirico, Fantasmão, Sam Hop e Parangolé, dando especial ênfase aos seus líderes e principais mentores, os vocalistas, respectivamente Márcio Vitor, Eddy, Bam Bam e Léo Santana, destacando a importância dessas bandas nas transformações que vêm se desenvolvendo no gênero pagode produzido na Bahia, inclusive articulando nessa matéria as opiniões de nomes da música local como o maestro Zeca Freitas, Tom Tavares (professor da Escola de Música da UFBA e funcionário da Rádio Educadora FM de Salvador), Fábio Cascadura (vocalista e guitarrista da banda de rock Cascadura) e o contrabaixista do grupo Garagem que participaram de uma espécie de grupo focal para a audição de algumas músicas de pagode baiano organizado pelo autor da matéria, o jornalista Luciano Aguiar.

em geral, são vocalistas, músicos, arranjadores, compositores, que têm seus nomes consolidados no cenário da música na Bahia, como é o caso de Márcio Vitor, da banda Psirico, ou de Eddy, do Fantasmão, agora em sua nova banda, a Edcity, formada recentemente por ele e por grande parte dos músicos que o acompanhavam no grupo Fantasmão. Nesse processo de reformulação das bandas, a saída do líder força o deslocamento de toda sua equipe. Dessa maneira, o surgimento de um novo grupo não representa novos produtos a não ser que eles se enquadrem na dinâmica do mercado que estrutura a indústria do entretenimento. Assim, resta saber se essa nova marca ou banda tem condições de entrar no mercado trazendo à cena a música que o povo quer e gosta de ouvir.

A outra face da moeda do mercado do pagode se traduz em permanências, tanto no ritmo quanto nas letras. Nesse caso, essa produção está mais direcionada para as camadas populares, como é o caso do Black Style. É exatamente nesses grupos que se observam poucas mudanças na base rítmica da música que se consolidou como “swingueira”, mais próxima do samba de roda e das suas origens onde as representações de gênero permanecem reforçando as assimetrias. Nesse caso, também serve de exemplo o grupo Pagodart, um dos mais antigos e que se mantém no mercado sem grandes mudanças na linha melódica, rítmica e temática, preferindo insistir em letras de duplo sentido e na mulher como fonte de inspiração e mote para a construção das letras.

Uma análise ainda superficial dos grupos emergentes, ou seja, aqueles que despontaram a partir do início desta pesquisa, aponta para a permanência dessa temática e sem grandes alterações no ritmo, muito provavelmente, por apostar no formato já consolidado.

O olhar aqui lançado representou um esforço inicial de analisar e compreender, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, as práticas sociais de uma grande parcela de jovens que vivem na periferia e nos bairros populares e que consome essa música e a partir dela, representa sua realidade, ressignifica comportamentos, modela relações de gênero, cria moda, tendências, estilos de vida, modos de

sociabilidades e consumo, e que vivenciam seus corpos e sua sexualidade livre de valores extremamente conservadores, cunhados por uma moral religiosa cristã que coloca o sexo em uma zona obscura, como algo pecaminoso. Um discurso que ambigualmente é evidenciado nas letras dessa música que eles/elas consomem.

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 “Amélia”, a mulher de verdade¹⁰⁹. Paradoxalmente, essas mesmas mulheres denominadas “cachorras”, “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. Será que elas tomam tais desqualificações como uma maneira de o homem se sentir ameaçado por seus comportamentos?

Desejada e, ao mesmo tempo, desqualificada, desvalorizada, pelo menos para o discurso padrão da classe média, a mulher representada pelo discurso dos compositores é, quase sempre, denominada de “piriguite”, uma formação discursiva e ideológica construída a partir do corpo, da roupa, da aparência e das atitudes e comportamentos.

O termo assumiu novos contornos quando entrou na mídia, através das telenovelas, e essa representação passou a ser usada em outros contextos com um sentido, aparentemente, mais aceito socialmente dando a entender que “toda mulher é meio piriguite”.¹¹⁰ Se, nas letras de pagode, a representação da “piriguite” fixa um sentido

¹⁰⁹ Faço aqui uma referência a letra de *Ai, que saudades da Amélia* de Aaulfo Alves e Mário Lago de 1941 cujo discurso constrói a “mulher de verdade”, ou seja, aquela que não tem voz e desejo, a mulher ideal. Na época, observa-se o conflito com a “nova mulher”, aquela que sabia expressar seus desejos, mas que eram recriminadas porque se afastavam desse modelo da Amélia.

¹¹⁰ Parafrazeando Mirian Goldenberg no livro *Toda mulher é meio Leila Diniz* (2008).

estereotipado e hierarquizador do feminino, as representações que ora se disseminam na cultura da mídia e nas práticas discursivas do cotidiano parecem se abrir para outros sentidos que, embora não desestremem as hegemonias, as embaralham em pontos de instabilidades. A representação da “piriguete” no pagode remete ao estereótipo da mulher negra, pobre e frequentadora dos shows de pagode que protagoniza as coreografias e sabe do seu desejo, deslocando-se de qualquer “norma social” de origem burguesa. A representação masculina, denominada de “putão”, aparece nas letras como relacional e completa o sentido da representação da “piriguete” como uma construção binária e heteronormativa reforçando um modelo de masculinidade hegemônica.

Por outro lado, a construção da “piriguete” aparece multifacetada e seus significados estão ancorados no corpo e em uma rede interdiscursiva que institui a beleza e a sedução como a maior virtude da mulher. Assim, corpos perfeitos moldados ao padrão de beleza vigente são valorizados e, ao mesmo tempo, ironizados, revelando o seu caráter construído. Os corpos fora dos cânones de beleza são desqualificados e marginalizados. O discurso do pagode baiano sobre a mulher é um discurso masculino que quer ter o poder de nomear, classificar e controlar o corpo e a sexualidade da mulher.

Essa ambiguidade da representação da piriguete levou a algumas hipóteses de leitura revelando que a conclusão da pesquisa não se consolida com o seu fechamento, principalmente, porque a recepção não foi o seu objetivo, uma vez que não foram ouvidas, *in loco*, mulheres jovens provenientes da mesma camada social de onde provém o pagode para se poder saber se elas se consideram atingidas pelas letras ou se sentem representadas ou apreciadas.

A análise da recepção, ainda que tenha sido feita, não apresenta dados suficientes para poder se afirmar que as mulheres que se inserem nessa cultura e frequentam os shows, tenham consciência, leiam e analisem criticamente as construções discursivas contidas nas letras das músicas. Subsumida pelo tom de brincadeira, pela descontração que caracteriza o momento em que essa música se re-

aliza, o lazer e a festa, é possível perceber que tanto para eles, os putões, como para elas, as “piriguetes”, o mais importante é o ritmo do que as letras, “gostoso é até embaixo”.

Assim, diante do exposto, a primeira hipótese que a leitura dessas letras nos permite formular é que essa música é proveniente da própria matriz do *samba de roda* e de uma vertente textual que se faz presente na historiografia da música popular brasileira, ou seja, uma forma de tratar a mulher negra (sensual e solteira) nas músicas, como as letras de Geraldo Pereira, isso já na década de 1940, Dorival Caymmi e Ary Barroso, entre outros. Nesse caso, esses autores ressaltam o corpo, o molejo, o modo de andar, às vezes, até com palavras que vão ser, dentro do paradigma da burguesia, um insulto, mas que, para a cultura afro-baiana, é mais uma celebração da mulher. No caso dessas letras vai exigir uma maior perspicácia interpretativa da audiência, do que as letras de pagode aqui analisadas que em muitos casos são mais diretas, marcando bem as diferenças de idade como, por exemplo, a representação da “piriguite” e da “metralhada”.

Provavelmente, à medida que esses compositores de pagode, na Bahia, ganham voz, vindo da margem, estejam querendo se adequar e ampliar sua audiência e a forma de tratar as mulheres (solteiras), essas mulheres perigosas, as “piriguetes”, quase sempre donas do seu corpo e do seu desejo, passando a agregar uma velada discriminação, pois o feminismo acentua ou visibiliza o comportamento dessas mulheres, já que elas, segundo os letristas estão mais interessadas em bens materiais (dinheiro e carro) e utilizam o corpo como uma forma de ascensão social e como um valor de troca.

Outra hipótese é que essa é uma música negra que emerge no momento em que os paradigmas burgueses começam a retomar a vigilância sobre a mulher, o *backlash* (mulher solteira = perigo e mulher casada = fora do olhar público) e, talvez, até mesmo pela visão dos cultos religiosos (evangélicos), reforçam uma visão desqualificadora dessas representações de mulheres solteiras, como se houvesse uma agregação da ambiguidade de tratar a mulher negra

e uma tentativa de enquadrar os tensos modelos do paradigma burguês sobre a representação da mulher (idealizada pela burguesia).

De qualquer forma, reitero, essa é apenas uma possibilidade de leitura. Além disso, verificou-se uma espetacularização da piri-guete uma vez que as mulheres assim representadas percebem seus corpos como um importante veículo de ascensão social e realização pessoal e representa, de alguma forma, uma maneira de ter visibilidade no mundo de espetacularização e de celebridades.

Cabe perguntar, portanto, se nessa dinâmica há espaço para deslocamentos e subversões onde o afastamento da norma e do poder regulatório não signifique para essas mulheres, tão somente, uma outra via de opressão e exclusão.

Finalmente, quem analisa tais letras é homem e provém de camadas médias, de instrução universitária e tentou, ao máximo, diminuir o intervalo, o espaço entre essas categorias de gênero e classe, principalmente e apesar do hibridismo cultural que envolve todas as identidades baianas. Apesar disso, as condições de produção dessas análises não podem ser de todo relegadas.

Mas, afinal, pode toda essa leitura ser de um homem de classe média, de instrução, formado e forjado pela cultura ocidental branca...

Referências

- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In: _____. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Tradução Alda Scher e Elsa Maria Nitsche Ortiz. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004 [1982]. p. 11-80.
- ALBUQUERQUE, Maria de Fátima M. de. *O corpo do desejo: mulheres & imagem corporal no espaço urbano de Maceió*. Maceió: EDUFAL, 2002.
- ALBUQUERQUE, Rafael. *Márcio Victor fala sobre o Psirico, do sucesso de Toda Boa e da agenda para o Carnaval 2009*. 2009. Disponível em: <http://www.bahianoticias.com.br/2011/imprime.php?tabela=holofote_entrevistas&cod=32>. Acesso em: maio 2009.
- ALVES, Ívia. Deusa ou demônio? o controle do corpo e do comportamento da mulher através dos mitos de beleza. _____. *Interfaces: ensaios críticos sobre escritoras*. Ilhéus, BA: Editus, 2005.
- _____. As herdeiras de Sex and the city: mulheres em séries, 7. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 5., 2009. *Anais...* Salvador: Ritos, 2009. v. 1.
- ALVES, Arivaldo de Lima. *A experiência do samba na Bahia: práticas corporais, raça e masculinidade*. Tese (Doutorado em Antropologia) da Universidade de Brasília, 2003.
- ALVES, Juliana. *Entrevista*. 2007. Disponível em: <<http://www.bloggers.com.br/musas-das-novelas-de-2007/>>. Acesso em: 12 set. 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BIÃO, Armindo. O obsceno em cena, ou o tchan na boquinha da garrafa. *Revista Repertório Teatro & Dança*, Salvador, ano 1, n. 1. p. 18-26, 1999.

BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da feminilidade: uma aproximação feminista de Foucault. In: JAGGAR, A. M.; BORDO, S. R. (Org.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997. p. 19-41.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CAMARÁ, Susana. O que é uma piriguete? *Revista Poder*, n. 8, p. 42-45, out. 2008.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.

COSTA, Nelson Barros da (Org.). *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. Campinas, SP: Pontes, 2005.

DESCUBRA como ser o novo cantor do Pagodart. [2009]. Disponível em: <<http://robertokuelho.blogspot.com/2009/03/descubra-como-ser-o-novo-cantor-do.html>>. Acesso em: 20 maio 2009.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DIJK, Teun A. van. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2008.

DUAS CARAS. In: *Wikipédia*. [entre 2007 e 2012]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Duas_Caras>. Acesso em: 20 ago. 2009.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Boitempo, 1997.

- FALUDI, Susan. *Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Language and power*. London: Longman, 1989.
- _____. *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da C. Albuquerque e J. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FRY, Peter. Estética e política: relações entre “raça”, publicidade e produção de beleza no Brasil. In: GOLDENBERG, Mirian. *Nú & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- GALDEA, João Gabriel. *Pagode é uma coisa ridícula, diz Margareth Menezes*. 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ye1k6faobP0>>. Acesso em: 21 set. 2009.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.
- _____. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GODI, Antonio Jorge V. S. Música afro-carnavalesca: das multidões para o sucesso das massas elétricas. In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles (Org.). *Ritmos em trânsito: sócio-anthropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis; Salvador: Programa A cor da Bahia, Projeto S. A. M. B. A, 1997.
- GOLDENBERG, Mirian. O corpo como capital. In: _____. (Org.). *O corpo como capital: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira*. Barueri, SP: Estação das Letras; Cores, 2007.
- _____. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GREGOLIN, Maria do Rosário V. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria? In: GREGOLIN, Maria do Rosário; BARONAS, Roberto (Org.) *Análise do discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos, SP: Claraluz, 2003.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: 34, 2000.

_____. Um mapa em preto e branco da música na Bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997). In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles (Org.). *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis; Salvador: Programa A cor da Bahia. Projeto S. A. M. B. A, 1997.

HARDING, Sandra. Existe un método feminista? In: BARTRA, Eli (Comp.). *Debates en torno a una metodología feminista*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998. p. 63-102. (Colección Ensayos).

HEILBORN, Maria Luiza. Entre as tramas da sexualidade brasileira. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 43-59, jan./abr. 2006.

HERSCHMANN, Micael. *Lapa, cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

JAGGAR, Alison. Amor e conhecimento: a emoção na epistemologia feminista. In: JAGGAR, Alison; BORDO, Susan (Ed.). *Gênero, corpo e conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 157-185.

JODELET, Denise. *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.

LAURETIS, Tereza de. *A tecnologia de gênero*. Tradução Susan Funck. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEME, Mônica. *Que tchan é esse? indústria e produção musical nos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. *Matrizes culturais, mediações e produção musical industrial no Brasil dos anos 90: que tchan é esse?* 185 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

LENINE; LULA. Queiroga. A ponte. Intérprete: Lenine. In: LENINE. *O dia em que faremos contato*. Direção artística: Jorge Davidson. Rio de Janeiro: BMG, 1997. 1 disco

LIMA, Ari. Racialização e masculinidade negra no Pagode Baiano, *Boletim Crítica da Masculinidade*, n. 4, 2005. Disponível em: <<http://projetonutopia.org/wp-content/uploads/2009/11/Artigo-Rev-Mascul-CEAB.pdf>>. Acesso em: dez. 2009.

LOURO, Guacira L. *Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e a teoria queer*. Belo Horizonte: Atlântica, 2004.

MAGALHÃES, Célia. A análise crítica do discurso enquanto teoria e método de estudo. In: MAGALHÃES, Célia (Org.). *Reflexões sobre a análise crítica do discurso*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Unicamp/Fontes, 1989.

MALYSSE, Stéphane. Em busca dos (h)alteres-ego: olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca. In: GOLDENBERG, Mirian. *Nú & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

MELO, Lélia Erbolato. Estrutura da narrativa ou gêneros, mundos, lugares discursivos & companhia? In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: UNICAMP, 2005.

MOITA LOPES, Luiz Paulo. Socioconstrucionismo: discurso e identidades sociais. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.) *Discursos de identidades*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003.

MOURA, Milton. Esses pagodes impertinentes... algumas reflexões sobre o sofisticado e o vulgar no âmbito da música popular em Salvador. *Textos de Cultura e Comunicação*, Salvador, n. 36, p. 53-66, 1996.

_____. Prefácio. In: SANTANNA, Marilda: *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Salvador: EDUFBA, 2009.

_____. *Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador*. 2001. 364 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia, 2001.

_____. NAVARRO-SWAIN, Tânia. Entre a vida e a morte, o sexo. In: STEVENS, Cristina M. T.; NAVARRO-SWAIN, Tânia. *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2008.

_____. *Corpos construídos, superfícies de significação, processos de subjetivação*, 2006. Disponível em: <http://www.intervencoesfeministas.mpbnet.com.br/textos/tania-corpos_construidos.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2009.

_____. Feminismo e representações sociais: a invenção das mulheres nas revistas femininas. *Historia: Questões & Debates*, Curitiba, n. 34, p. 11-44, 2001.

_____. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. V. 1, p. 7-23.

OLIVEIRA, Suleide. Faxina cultural por uma nova cultura popular no Brasil Hu! Baixaria, Hu! Hu! A baixaria: putões e piriguetes se tornam grife no verão que se aproxima. *Província da Bahia*, Salvador, 2003. Edição 30, p. 5.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 6. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza está para a cultura? In: ROSALDO, M. Z.; LAMPHERE, Louise (Org.) *A mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95-120.

PALADINO, Edwin; COHEN, Viviane. Peitos em evidência. *Isto é Gente*. [2000?]. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/60/reportagem/rep_peito.htm>.

PINHO, Osmundo de Araújo. Etnografias do brau: corpo, masculinidade e raça na reafrikanização em Salvador. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./abr. 2005.

_____. Espaço, poder e relações raciais: o caso do Centro Histórico de Salvador. *AfroÁsia*, Salvador, n. 21-22, p. 257-274, 1999.

PIRIGUETE. In: *Dicionário informal*. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/buscar.php?palavra=piriguete>>. Acesso em: 23 ago. 2009.

O PUTÃO E O JORNALISTA. *Jornal Província da Bahia*, Salvador, 30 dez. 2003. p. 15.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, J. L. *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. *Análise do discurso crítica*. São Paulo: Contexto, 2006. 158p.

RISÉRIO, Antônio. *Carnaval ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano*. Salvador: Corrupio, 1981. 156p.

ROBATTO, Lia; MASCARENHAS, Lúcia. *Passos da dança - Bahia*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002.

RUBIN, Gayle. Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. In: VANCE, Carole (Ed.). *Pleasure and danger: exploring female sexuality*. London: Routledge & Kegan Paul, 1984. p. 267-319.

SABAT, Ruth. Imagens de gêneros e produção da cultura. In: FUNCK, Susana Bornéo; WIDHOLZER, Nara (Org.). *Gênero em discursos na mídia*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2005. p. 93-118.

SAMPLER. In: Wikipédia. [entre 2006 e 2011]. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Samplers>>. Acesso em: 29 abr. 2009.

SANTANA, Marilda. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTIAGO, Silviano. Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim de século. In: MEETING OF THE AMERICAN STUDIES ASSOCIATION. Guadalajara, 1997. *Anais...*, Guadalajara, México, 1997.

SANTOS, Helena Miranda dos. *Corpos perfeitos: o ideal de beleza das mulheres construído na contemporaneidade*. Salvador, 2008. 187 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

SANTOS, Marcos Joel de Melo. *Estereótipos, preconceitos, axé-music e pagode*. Salvador, 2006. 237 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SANTOS, Pepê. *Parabéns ao Salvador Fest!* [2009]. Disponível em: <<http://www.azezeiro.com.br/noticia/notas/4907,parabens-ao-salvador-fest.html>>. Acesso em: 29 set. 2009.

SARDENBERG, Cecília. Da crítica feminista à ciência a uma ciência feminista? In: COSTA, Ana Alice.; SARDENBERG, C. (Org.). *Feminismo, ciência e tecnologia*. Salvador. NEIM/UFBA:REDOR, 2002.

SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Tradução Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Recife: SOS Corpo, 1991.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. 1998.

VELOSO, Caetano. *Pretubom Psirico Fantasmão Parangolé*. 29 jan. 2009. Disponível em: <<http://www.obraemprogresso.com.br/>>. Acesso em: 11 ago. 2009.

_____. *David Byrne & Cindy Sherman*. Disponível em: <<http://www.obraemprogresso.com.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2008.

VIANA, Hermano. Condenação silenciosa. *Jornal Folha de São Paulo*. São Paulo, 25 abr. 1999. Caderno Mais!, p. 5.

VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 99-117, jan./jun. 2008.

VITOR, Márcio. Ta na boca do povo. Entrevistadora: Margareth Xavier. *Correio da Bahia*, Salvador, 3 fev. 2008. Folha da Bahia, p. 22.

WERNECK, Jurema. *O samba segundo as ialodês: mulheres negras e a cultura midiática*. 318 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2003.

_____. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. v. 1. p. 7-23.

ZOZZOLI, Jean-Charles Jacques. Corpos de mulheres enquanto marcas na mídia: recortes. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). *O corpo em revista: olhares interdisciplinares*: EDUFAL: Maceió, 2005.

Sites das bandas e de artistas consultados

Daniela Mercury

<http://www.danielamercury.art.br/>

Blog: http://www.danielamercury.art.br/dm_blog.php

Carla Perez

<http://carlaperez.blog.uol.com.br/>

Harmonia do Samba

<http://harmoniadosamba.uol.com.br/>

Psirico

<http://bandapsirico.com.br/>

<http://www.psirico.blogspot.com.br/>

Black Style

<http://www.bandablackstyle.com.br/>

Guig Ghetto

<http://www.bandaguigghetto.com.br/>

Saiddy Bamba

<http://saiddybamba.wordpress.com/>

Oz bambaz

<http://www.ozbambaz.com.br/>

Pagodart

<http://www.sambando.com.br/pagodart.html>

Parangolé

<http://www.dinastiaparangoleira.com.br/>

Fantasmão

<http://banda-fantasmao.blogspot.com/>

<http://www.junniordocavaco.com.br/beta/shows.html>

COLOFÃO

Formato	<i>17 x 24 cm</i>
Tipologia	<i>Charter BT / Life BT</i>
Papel	<i>Alcalino 75 g/m² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m² (capa)</i>
Impressão do miolo	<i>EDUFBA</i>
Capa e Acabamento	<i>Gráfica Cartograf</i>
Tiragem	<i>400 exemplares</i>



O panorama do pagode na Bahia, atualmente, é eminentemente heterogêneo do ponto de vista musical, mas em sua vertente textual, a investida sobre a mulher, seu corpo, sexualidade e comportamento, é, em grande parte das letras, desqualificadora, exigindo uma atitude submissa e demonizando as conquistas feministas, o que, como uma onda, vai penetrando nas camadas populares. Desejada e, ao mesmo tempo, desvalorizada, pelo menos para o discurso padrão da classe média, a mulher representada nas letras é denominada “piriguete”. Nos elos entre corpos e letras constrói-se uma trama onde “piriguetes e putões” protagonizam uma heteronormatividade racializada marcada por relações de poder.

