



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

SIDINEY MENEZES GERÔNIMO

DISCURSO, MÚSICA E IDEOLOGIA:
UMA ANÁLISE DISCURSIVA DOS EFEITOS DE SENTIDO HEDONISTAS
MATERIALIZADOS EM LETRAS DE MÚSICA CARNAVALESCA
BAIANA

MACEIÓ

2016

SIDINEY MENEZES GERÔNIMO

DISCURSO, MÚSICA E IDEOLOGIA:

UMA ANÁLISE DISCURSIVA DOS EFEITOS DE SENTIDO HEDONISTAS
MATERIALIZADOS EM LETRAS DE MÚSICA CARNAVALESCA BAIANA

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), como parte dos pré-requisitos para a obtenção do título de Doutor em Linguística. Linha de pesquisa: Discurso, sujeito, história e ideologia.

Orientador: Prof. Dr. Helson Flávio da Silva Sobrinho.

MACEIÓ

2016



Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

- G377d Gerônimo, Sidiney Menezes.
Discurso, música e ideologia: uma análise discursiva dos efeitos de sentido hedonistas materializados em letras de música carnavalesca baiana / Sidiney Menezes Gerônimo. – 2016.
221f. : il.
- Orientador: Helson Flávio da Silva Sobrinho.
Tese (doutorado em Letras e Linguística : Linguística) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2016.
- Bibliografia: f. 211-221.
1. Linguística. 2. Análise do discurso. 3. Músicas de carnaval – Bahia.
4. Ideologia hedonista. I. Título

CDU: 801

SIDINEY MENEZES GERÔNIMO

| | | |
|---|--|--|
|  UFAL | UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS FACULDADE DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA |  PPGLL |
|---|--|--|

TERMO DE APROVAÇÃO

SIDINEY MENEZES GERÔNIMO

Título do trabalho: “DISCURSO, MÚSICA E IDEOLOGIA: uma análise discursiva dos efeitos de sentido hedonistas materializados em letras de música carnavalesca baiana”

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em LINGUÍSTICA, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Helson Flávio da Silva Sobrinho

Prof. Dr. Helson Flávio da Silva Sobrinho (Orientador – PPGLL/Ufal)

Examinadores:

Belmira Rita da Costa Magalhães

Profa. Dra. Belmira Rita da Costa Magalhães (PPGLL/Ufal)

USA Cavalcante

Profa. Dra. Maria do Socorro Aguiar de Oliveira Cavalcante (PPGLL/Ufal)

Mércia Sylvianne Rodrigues Pimentel

Profa. Dra. Mércia Sylvianne Rodrigues Pimentel (ICHCA/Ufal)

Lídia Maria Marinho da Pureza Ramires

Profa. Dra. Lídia Maria Marinho da Pureza Ramires (ICHCA/Ufal)

Maceió, 20 de dezembro de 2016.

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas (FAPEAL) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cuja bolsa de pesquisa foi imprescindível à realização de nosso trabalho. Durante o período em que viajavamos para cursar as disciplinas, o fomento da FAPEAL/CAPES viabilizou o custeio das idas e voltas semanais de Aracaju a Maceió, bem como forneceu recursos para a compra de livros e para a realização de viagens a eventos científicos em outras unidades da federação, sem falar nas necessidades básicas de alimentação e hospedagem.

À Secretaria de Estado da Educação (SEED) de Sergipe e à Secretaria Municipal de Educação (SEMED) de Aracaju, cujas licenças remuneradas propiciaram as condições necessárias para a nossa dedicação ao doutorado, uma vez que as aulas, as leituras, os eventos e a escritura da tese demandam tempo livre e muito empenho. Esse investimento precisa ser assegurado aos docentes das redes municipais e estaduais de todo o Brasil, a fim de que os profissionais que atuam na educação básica possam investir em sua formação continuada e, conseqüentemente, melhorar a qualidade dos Ensinos Fundamental e Médio no Brasil.

Aos amigos e amigas de curso. Em especial a Denson André, que gentilmente forneceu as primeiras informações sobre o processo seletivo e as perspectivas teóricas das linhas de pesquisa do Doutorado em Letras e Linguística. Na primeira viagem que fizemos juntos de Sergipe à UFAL, foi o Denson quem nos apresentou o Prof. Dr. Helson Flávio da Silva Sobrinho, profissional que se prontificou a nos orientar em caso de aprovação no processo seletivo. Um elo produtivo. Minha gratidão se estende à amiga Ana Lúcia Milito (Analu), pela acolhida fraterna, pelas ideais compartilhadas e pela preocupação com a nossa estadia em Maceió. Uma recepção solidária. Dois amigos e duas amigas foram inseparáveis e insuperáveis companhias em eventos científicos: Diego e Luciano; Mércia e Aninha. Às vésperas das apresentações de nossos trabalhos, compartilhamos inseguranças e dúvidas, bem como produzimos convicções e certezas e, sobretudo, aprendemos muito na curta mas intensa convivência que os encontros acadêmicos propiciaram. Vocês, mais que colegas de curso, foram fontes de motivação, de curiosidade, de inteligência, de sabedoria, sensibilidade e humor. Uma convivência para elevar a estima, intelectual e afetivamente.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPGLL). A começar pela Prof.^a Núbia Marques, uma intérprete altamente qualificada de Saussure. Imensamente grato também à Prof.^a Rita Zozzoli, que dialoga com a obra de Bakhtin com uma intimidade teórica de fazer inveja. Minha gratidão e admiração à Prof.^a Belmira

Magalhães, que nos apresentou o social da linguagem ou o político da língua, para revelar a complexidade do universo chamado discurso. Agradeço ainda à Prof.^a Socorro Aguiar, pela dedicação e pela competência com que ampliou os horizontes da semântica discursiva. Os vários olhares dessas mulheres revelaram saberes que nos fizeram ver a importância de diferentes correntes da Linguística.

Enfim, pela pessoa demasiadamente humana e pela orientação teoricamente produtiva, esses agradecimentos devem chegar ao Prof. Dr. Helson Flávio da Silva Sobrinho, que nos familiarizou com a Análise de Discurso e nos apresentou a Ontologia do ser social. Mais que um competente orientador, um amigo preocupado com os perigos das estradas nas nossas viagens semanais, uma pessoa sensível às dores do outro nos momentos em que a luta pela vida do nosso familiar obriga uma pausa na pesquisa. Ao Helson fica a nossa sincera gratidão, pelo trabalho que realizamos e por tudo que foi possível aprender nesses anos de pesquisa e de convivência. Embora o resultado final desse trabalho seja de nossa inteira responsabilidade, o que nele houver de melhor certamente tem a contribuição do Prof. Helson, que, do início ao fim desta tese, procurou nos motivar à pesquisa. Enfim, mais que a figura de um orientador, um exemplo de ser humano e de profissional responsável.

RESUMO

Ao longo dos últimos trinta anos, o discurso da música carnavalesca baiana tem se deleitado em cantar a busca pelos prazeres sexuais como condição para uma vida de felicidade. Em letras da *axé music*, do *pagode baiano* e do *pagofunk*, cada vez mais intensamente se materializam discursos que cantam um ideal de vida feliz como vida de prazer, mediante a produção de efeitos de sentidos que tornam evidente e urgente a satisfação dos desejos e prazeres sexuais. Esse discurso musical se filia à rede de sentidos da ideologia hedonista e, entre os prazeres que ele canta, o prazer sexual ocupa lugar hegemônico, como uma verdadeira panaceia, a cura de todos os males que afligem os baianos, os nordestinos, os brasileiros e a humanidade. A hipótese da qual a presente análise parte toma este discurso musical materializador da ideologia hedonista como uma resposta alternativa das e para as condições materiais de existência atuais que – em Salvador, no Brasil e no mundo – produzem a miséria e a infelicidade humana como consequências de um sistema socioeconômico que faz o homem lobo do homem. A abordagem teórica, fundamentada na Análise de Discurso elaborada por Michel Pêcheux e na Ontologia do ser social desenvolvida por Lukács como leitor de Marx, permitiu problematizar as evidências dos sentidos sobre a urgência dos desejos e prazeres sexuais dos sujeitos e possibilitou refletir sobre as limitações da alternativa hedonista materializada no discurso da música carnavalesca baiana. O percurso analítico recuperou os fios de uma memória constitutiva do discurso musical que materializa a ideologia hedonista desde as primeiras manifestações da música brasileira como *lundus*, *modinhas*, *maxixes* e *sambas*, ao passo que também procurou compreender o processo histórico que funda a sociedade de classes e sua ideologia patriarcal como condições amplas cujas determinações funcionam no discurso musical hedonista. A análise das condições estritas de produção viabilizou a compreensão da alegria e da miséria social como termos de um paradoxo constitutivo do discurso da música carnavalesca, ao trazer à tona vestígios das contradições específicas da realidade soteropolitana e baiana, criando fraturas na dominância dos sentidos hedonistas. Os resultados da análise revelam que a alternativa hedonista, além de não poder contornar os potenciais de infelicidade humana produzidos pela sociedade de classes e sua ideologia patriarcal, produz um movimento de sentidos no qual a escalada da ideologia hedonista promove, discursivamente, o recrudescimento da misoginia e inviabiliza a promoção de relações sociais que tenham como fundamento a humanização das relações entre homens e mulheres.

Palavras-chave: Discurso. Música carnavalesca baiana. Ideologia hedonista.

RESUMEN

Durante los últimos treinta años, el discurso de la música de carnaval bahiano ha deleitado en el canto de la búsqueda del placer sexual como condición para una vida de felicidad. En las letras de la *axé music*, el *pagode bahiano* y *pagofunk* cada vez más intensamente materializarse discursos cantando un ideal de vida feliz como una vida de placer, al producir efectos de sentido que hacen evidente y urgente la satisfacción de los deseos y placeres sexuales. Este discurso musical se une a la red de significaciones de la ideología hedonista y, entre los placeres que canta, el placer sexual tiene lugar hegemónico, como una verdadera panacea, a cura para todos los males que afligen a los bahianos, a los del Nordeste, a los brasileños y la humanidad. La hipótesis de este análisis está tomando el discurso musical materializador de la ideología hedonista como respuesta alternativa de las y a las condiciones materiales de existencia actuales - en Salvador, en Brasil y en el mundo - que producen la miseria humana como consecuencias de un sistema socio-económico que hace el hombre hombre lobo. El enfoque teórico, basado en el Análisis del Discurso elaborado por Pêcheux y la Ontología del ser social desarrollado por Lukacs como lector de Marx, ha permitido poner en duda la evidencia de los sentidos sobre la urgencia del deseo y los placeres sexuales de los sujetos y ha dejado reflexionar sobre las limitaciones de alternativa hedonista plasmada en el discurso de la música de carnaval bahiano. La trayectoria analítica recuperó los cables de una memoria constitutiva del discurso musical que subyace en la ideología hedonista desde las primeras manifestaciones de la música brasileña como *lundus*, *modinhas*, *maxixes* y *sambas*, mientras que también trató de entender el proceso histórico que establece la sociedad de clases y su ideología patriarcal como las condiciones generales cuyas determinaciones trabajan en el discurso musical hedonista. El análisis de las condiciones estrictas de producción permitió a la comprensión de la alegría y la miseria social como términos de una paradoja constitutiva del discurso de la música de carnaval, para llevar a cabo rastros de las contradicciones específicas de la realidad soteropolitana y de Bahía, creando deste modo fracturas en el dominio de los sentidos hedonistas. Los resultados del análisis muestran que la alternativa hedónica, además de no ser capaz de superar el potencial del sufrimiento humano producido por la sociedad de clases y su ideología patriarcal, produce un movimiento de significación en el que la escalada de la ideología hedonista promueve la recrudescencia de la misoginia discursiva e impide la promoción de las relaciones sociales que tienen como base la humanización de las relaciones entre hombres y mujeres.

Palabras clave: Discurso. Música de carnaval bahiano. Ideología hedonista.

ABSTRACT

Over the last thirty years, the Bahian carnival music discourse has been delighted by singing the search for sexual pleasures as a condition for a life of happiness. In lyrics of *axé music*, of *Bahia pagoda* and *pagofunk*, increasingly are materialized speeches that sing an ideal of happy life as life of pleasure, through the production of effects of senses that make evident and urgent the satisfaction of sexual desires and pleasures. This musical discourse is linked to the chain of feelings of hedonistic ideology and, among the pleasures it sings, sexual pleasure has a hegemonic place, as a true panacea, the cure of all the ills that afflict Bahians, the Northeasterners, Brazilians and the humanity. The hypothesis from which the present analysis begins takes this musical discourse materializer of hedonistic ideology as an alternative answer to and from the present material conditions of existence which - in Salvador, in Brazil, and in the world - produce misery and human unhappiness as consequences of a socioeconomic system that makes the man a wolf of the man. The theoretical approach, based on the Discourse Analysis elaborated by Michel Pêcheux and on the Ontology of the social being developed by Lukács as a reader of Marx, allowed to problematize the evidences of the senses on the urgency of the sexual desires and pleasures of the subjects and made possible to reflect on the limitations of the hedonistic alternative materialized in the discourse of Bahian carnival music. The analytical course recovered the threads of a constitutive memory of the musical discourse that materialize the hedonistic ideology since the first manifestations of Brazilian music like *lundus*, *modinhas*, *maxixes* and *sambas*, while also tried to understand the historical process that founds the society of classes and his patriarchal ideology as broad conditions whose determinations work in hedonistic musical discourse. The analysis of the strict conditions of production enabled the understanding of happiness and social misery as terms of a constitutive paradox of carnival music discourse, as bring out traces of the specific contradictions of the soteropolitan and Bahia reality, creating fractures in the dominance of the hedonistic meanings. The results of the analysis reveal that the hedonistic alternative, not being able to overcome the potentials of human unhappiness produced by the class society and its patriarchal ideology, still produces a movement of meanings in which the growing of hedonistic discourse promotes discursively the exacerbation of misogyny and makes unfeasible the promotion of social relations based on the humanization of relations between men and women.

Keywords: Discourse. Bahia carnival music. Hedonistic ideology.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO: SOBRE PESARES E PRAZERES..... | 10 |
| 2 ANÁLISE DE DISCURSO: UM DISPOSITIVO TEÓRICO PARA PROBLEMATIZAR OS EFEITOS DE EVIDÊNCIA | 19 |
| 2.1 A “literalidade” como produção histórica de sentidos “evidentes”..... | 21 |
| 2.2 A semântica e as solicitações da exterioridade linguística | 26 |
| 2.3 A constituição dos sentidos em Análise de Discurso | 30 |
| 2.4 O mito da onnipresença do sujeito ou as <i>fantasias metafísicas</i> | 33 |
| 2.5 O trabalho e as práticas discursivas | 37 |
| 2.5.1 <i>Teleologia primária e fundação do ser social</i> | 39 |
| 2.5.2 <i>A teleologia secundária e o complexo dos valores</i> | 42 |
| 2.6 O complexo das ideologias: alguns aspectos relevantes | 46 |
| 2.6.1 <i>Ideologia como falsa consciência</i> | 46 |
| 2.6.2 <i>Ideologia como função social</i> | 49 |
| 3 O DISCURSO MUSICAL: MEMÓRIAS DO DIZER E CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO | 53 |
| 3.1 Discurso musical e memória do dizer | 54 |
| 3.1.1 <i>Origens da música popular urbana no Brasil</i> | 55 |
| 3.1.2 <i>Traços de uma memória discursiva hedonista</i> | 58 |
| 3.1.2.1 <i>Dos batuques africanos às “danças de umbigadas”</i> | 59 |
| 3.1.2.2 <i>Canções memoráveis: puxando alguns fios de sentidos</i> | 62 |
| 3.2 Discurso musical e condições de produção | 66 |
| 3.2.1 <i>Condições de produção amplas: patriarcalismo e capitalismo</i> | 66 |
| 3.2.1.1 <i>O patriarcalismo e seus efeitos ideológicos no discurso musical</i> | 67 |
| 3.2.1.2 <i>Capitalismo e “liberdade sexual”</i> | 72 |
| 3.2.2 <i>Condições de produção estritas: miséria social e alegria carnavalesca</i> | 82 |
| 3.2.2.1 <i>Uma Bahia onde nem tudo é motivo de alegria</i> | 84 |
| 3.2.2.2 <i>Os carnavais brasileiro e baiano: os (des)encantos da festa</i> | 87 |
| 4 A DOMINÂNCIA DA IDEOLOGIA HEDONISTA NO DISCURSO MUSICAL BAIANO..... | 92 |
| 4.1 A ideologia do “materialismo hedonista” | 93 |
| 4.2 Hedonismo musical baiano: o prazer de dizer e o dizer do prazer..... | 97 |

| | |
|--|------------|
| 4.3 Efeitos de ambiguidade: uma dissimulação ideológica | 118 |
| <i>4.3.1 Polissemia e feitos ambíguos obscenos</i> | <i>119</i> |
| <i>4.3.2 Higienização dos efeitos de sentidos obscenos.....</i> | <i>126</i> |
| 4.4 Discurso musical e limites da alternativa hedonista/eudemonista..... | 134 |
| 5 O RECRUDESCIMENTO DO DISCURSO MISÓGINO NA ESCALADA DA IDEOLOGIA HEDONISTA..... | 149 |
| 5.1 O <i>baixo corporal</i> em discurso e seus efeitos de sentido desmoralizantes | 151 |
| 5.2 A alternativa discursiva da violência física contra mulheres | 160 |
| 5.3 O discurso do canibalismo amoroso e suas derivas machistas | 166 |
| 5.4 Discurso misógino e efeitos de erotização da infância..... | 172 |
| 5.5 Intolerância discursiva ao “mercenarismo feminino” | 185 |
| <i>5.5.1 Conflitos ideológicos no discurso sobre ostentação e mercenarismo.....</i> | <i>186</i> |
| <i>5.5.2 Efeitos de evidência do mercenarismo feminino: a eloquência das coisas</i> | <i>192</i> |
| <i>5.5.3 Apologia discursiva às interações sexuais e amorosas descartáveis</i> | <i>196</i> |
| 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A ANGÚSTIA DE NUNCA ACABAR..... | 201 |
| REFERÊNCIAS | 206 |

1 INTRODUÇÃO: SOBRE PESARES E PRAZERES

O presente trabalho nasceu de algum desejo que, apesar dos pesares (ou das interdições), felizmente encontrou, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), as condições sociais legítimas e favoráveis à sua objetivação, desencadeando uma enorme gratificação por tê-lo realizado na linha de pesquisa Discurso, Sujeito, História e Ideologia. Não é possível precisar o impulso primário que nos animou a objetivá-lo, tarefa deixada a uma análise psicanalítica, mas a recordação de fragmentos históricos relacionados a seu processo de constituição ajuda a entender alguns de seus componentes acessíveis mais importantes. Fazemos isso através da descrição de alguns momentos decisivos que nos levaram ao encontro deste objeto de estudo: os discursos da música carnavalesca baiana.

Há mais ou menos trinta anos, surgiu a *axé music* na Bahia, em meados de 1980, algo como uma resposta da indústria do entretenimento de massas à necessidade de diversão para diferentes classes sociais urbanas locais. A indústria fonográfica de finais da década de 1980 fazia irradiar da Bahia para todo o Nordeste brasileiro os sons, as letras e os discursos da nova tendência musical, através de interpelações ideológicas que criavam um imaginário relacionado àquele Estado como um paraíso carnavalesco baiano. Nasciam novos ídolos regionais e nacionais: Luiz Caldas, Sarajane, Banda Reflexus, Banda Mel, Chiclete com Banana entre outros. Salvador se consolidava como a capital da diversão e dos prazeres necessários para afugentar os pesares da vida. Sob o efeito dos discursos, das imagens e da sonoridade que, através das rádios FM's e da televisão, chegavam à pequena cidade de Itabi, no sertão sergipano, a aproximadamente 440 km de Salvador, alimentávamos o sonho, quase impossível, de ser feliz por alguns dias no carnaval soteropolitano. Desejo interdito pela inconveniência da tenridade e principalmente pelas condições materiais de existência. Talvez o presente trabalho se materialize como uma forma sublimada de contato com a alegria festiva soteropolitana desejada desde a infância.

Entretanto – como que para confirmar o adágio popular segundo o qual se Maomé não vai até a montanha, a montanha vai até Maomé – a chegada da nossa adolescência, já nos anos 1990, coincidiu com a criação de um dos chamados “carnavais fora de época”, que teve como palco social a cidade de Aracaju, capital de Sergipe. Ficou menos difícil, saindo dos rincões sergipanos, chegar à capital para festejar no Pré-Caju¹, viver aquela felicidade momentânea e

¹O Pré-caju foi criado em 1992 por iniciativa de empresários da indústria do entretenimento. A música carnavalesca baiana predominava nesse evento festivo. No ano de 2015, quando completaria sua 24ª edição, em

desfrutar daqueles prazeres que só nos havia chegado até então pelo rádio ou pela televisão. Ecos de Salvador em Aracaju. Voltando o olhar para esse percurso, hoje podemos dizer que já estávamos afetados pela ideologia hedonista que impregna, desde sua aparição, o discurso da música carnavalesca baiana. A experiência de estar no festejo carnavalesco, ainda que num evento de bem menor proporção, só parecia confirmar as evidências daquilo que a imagem da televisão e o som do rádio já haviam propagado: não haveria alternativa de vida mais feliz do que a vida de prazer proporcionada pela música carnavalesca baiana. A panaceia evidente com a qual nos sentíamos identificados.

Se o discurso e a sonoridade dançante da *axé music* faziam da vida de prazer o principal caminho para a felicidade ou para escapar aos pesares, uma nova tendência musical dos anos 1990, chamada de *pagode baiano*, levantou essa bandeira ainda mais alto. A mídia continuava e continua a fazer seu papel ideológico de fabricar novos ídolos nacionais: É o Tchan, Harmonia do Samba, Psirico, Parangolé etc. No entanto, algum estranhamento começava a acontecer na nossa relação com o discurso dessa nova tendência musical criada na Bahia. Em nosso gesto de leitura, parecia inadequada uma proposta musical cujo discurso e coreografias reduziam e reduzem a mulher a um objeto sexual do homem. Identificação com o lugar do oprimido. Não que a *axé music* nunca tivesse feito/dito isso, mas porque, além de, à época, não estar ao nosso alcance as implicações profundas daqueles dizeres, o *pagode baiano* parecia rasgar um pouco mais a pele da moral que estabelecia o que era permitido ou proibido dizer. Seu discurso intensificava a ideologia hedonista, através de uma crescente espetacularização do corpo feminino. O conflito ideológico estava estabelecido.

O desejo de pesquisar o discurso da música carnavalesca baiana veio a adquirir uma compleição mais definida, saltando à consciência com mais nitidez, quando da aparição de sua mais recente tendência musical do final do século XX para o início do século XXI: o *pagofunk*. Como sempre, o mercado do entretenimento recria incessantemente seus novos ídolos: Black Style, Luxúria, Ghetto é Ghetto etc. O discurso dessa nova tendência fez e faz os desejos e prazeres cantados/ditos/silenciados pelos primeiros ídolos da *axé music* parecerem cantigas de ninar. Uma inocência do passado bem próximo. Nascia assim uma inquietação por compreender as determinações históricas que estariam na base das transformações ocorridas no discurso da música carnavalesca baiana. Não havia dúvidas de que estava em curso um movimento dos sentidos cujo momento predominante consistia em dizer e fazer ver, cada vez mais

meio a denúncias de utilização de dinheiro público para finalidades particulares e polêmicas quanto aos lucros que o empresariado auferia privatizando o espaço público, o Pré-caju não aconteceu.

detalhadamente, a intimidade sexual e amorosa. A questão central parecia ser a de colocar a intimidade em discurso, em seu explícito efeito de evidência.

Por isso, no início do doutorado, quando decidimos concorrer a uma vaga para ingressar ao PPGLL da Ufal, nosso primeiro gesto de leitura, ainda tateando o objeto, tinha em vista o discurso musical sobre a intimidade sexual e amorosa. Era ela quem estava cada vez mais desejosamente desnuda. Urgia saber por que discursivamente despiam tanto a intimidade. Entretanto, as leituras no campo da Análise de Discurso (AD) e da Ontologia do ser social indicavam que o problema teórico com o qual nos defrontávamos tem uma abrangência maior. Não se trata apenas de uma intimidade mais discursivizada e mostrada, fato que não precisaria de muito esforço para ser comprovado, pois Foucault (1988) já havia assinalado que, há séculos, a sociedade moderna se deleita em colocar o sexo em discurso, sob a forma de um sugestivo prazer de dizer. A intimidade apenas entra na lógica dessa explosão discursiva. Convinha resolver, portanto, o problema teórico mais abrangente e profundo.

Para além da exposição da intimidade, a questão fundamental consistia em saber quais respostas a nossa sociedade dá ao desejo coletivo de felicidade, bem como quais sentidos elas adquirem no discurso da música carnavalesca baiana. Era preciso saber que ideal de vida feliz esse discurso canta/ diz/põe, no interior do qual a intimidade sexual e amorosa precisa ser cantada/dita/revelada. Na verdade, o âmago da questão fez desembocar nas finalidades postas e nas escolhas alternativas que a sociedade capitalista procura objetivar, no campo dos entretenimentos de massa, para diversas classes sociais. Essa abordagem teórica permitiu interrogar quais respostas alternativas preponderantemente se objetivavam e se objetivam no discurso da música carnavalesca baiana, considerando as tendências da *axé music*, do *pagode baiano* e do *pagofunk*.

A análise das materialidades discursivas permitiu perceber os sentidos dominantes. A alternativa, no interior da qual a necessidade de dizer e revelar a intimidade sexual e amorosa constitui apenas uma parte significativa, é a alternativa da fuga dos pesares pela entrega total aos prazeres. Nos termos psicanalíticos de Freud (2010), diríamos que, na batalha entre o princípio do prazer e o princípio de realidade, o discurso da música carnavalesca baiana têm dado vazão ao primeiro, mas num sentido bastante questionável, na medida em que os padrões do que se deseja como uma vida de prazer sofrem um rebaixamento sensível na sociedade capitalista, que incita ao consumismo desenfreado e cuja lógica quantitativa dá as costas aos padrões de qualidade do que é consumido/degustado/desfrutado. Na verdade, a lei de mercado, que transforma todas as relações em mercadoria descartável, dita a que nível deve se submeter o princípio do prazer que atravessa o discurso da música carnavalesca baiana.

Embora não constitua nosso lastro teórico fundamental para a apreensão das relações sociais capitalistas, cabe ressaltar que Freud (2010) identificou sintomas de um profundo mal-estar na civilização. Recebeu críticas pertinentes por pensar o mal-estar identificado como uma fatalidade da qual as relações sociais humanas não conseguiriam se desvencilhar, pois, equivocadamente, associou a repressão e o sofrimento produzidos pela sociedade capitalista a uma inevitabilidade do processo civilizador em geral, não vislumbrando nenhuma alternativa de sociedade na qual o ser social pudesse construir relações sociais mais livres de repressão e sofrimento. No entanto, se entendermos suas críticas ao processo civilizatório principalmente como uma crítica à sociedade capitalista de seu tempo, a análise freudiana toca em questões essenciais que revelam as sublimações paliativas em que se desdobrou palidamente o princípio do prazer.

Segundo o criador da psicanálise, a miséria social, os pesares humanos e as ameaças inerentes à civilização (sobretudo à civilização capitalista, diríamos) apresentam um potencial imenso para nos fazer infelizes. Para minimizar seu potencial de infelicidade, a humanidade, através de suas escolhas, tem procurado três diferentes paliativos como meio para mitigar o peso de nossa miséria: as “poderosas diversões”, as “gratificações substitutivas” e as “substâncias inebriantes” (FREUD, 2010, p. 28). A música, como uma forma de arte ou como mercadoria de consumo, já encerra uma das gratificações substitutivas a que se refere o autor. O convite à diversão realizada pela indústria do entretenimento de massa e o apelo ao consumo de bebida alcoólica levado a cabo pela indústria do alcoolismo confirmam a atualidade dessas tentativas paliativas de escapar ao mal-estar na sociedade capitalista. O discurso da música popular brasileira, em geral, e da música carnavalesca baiana, em particular, apresenta indícios ou sintomas desse mal-estar, bem como deixa ver quais escolhas alternativas são objetivadas como possíveis soluções ao problema identificado pelo autor de “Mal-estar na civilização...”.

Fundamentada no instrumento teórico do materialismo histórico, a análise discursivo-ontológica desse discurso musical desvelou muito sobre os limites dessas alternativas corretamente rotuladas de paliativas. A ideologia hedonista funcionava e funciona como um meio adequado para tornar operativa a práxis social dos sujeitos (LUKÁCS, 2013), que assim imaginam escapar à opressão da vida concreta, com suas desigualdades socioeconômicas e suas injustiças socialmente produzidas. Pesares e prazeres coexistem conflituosamente na vivência dos sujeitos em sociedade em meio aos discursos, ambos se constituindo dialeticamente. Perceber tal funcionamento no discurso da música carnavalesca baiana, associando-o às escolhas alternativas e às implicações ideológicas às quais se filia o sujeito do discurso, foi tarefa lenta e demorada, resultante de idas e vindas da materialidade discursiva analisada ao

instrumental teórico utilizado e vice-versa. Esse movimento analítico resultou na estrutura de seções a seguir.

Sem a seção 2, “Análise de Discurso: um dispositivo teórico para problematizar os efeitos de evidência”, não seria possível apreender a essência do discurso da música carnavalesca baiana. Ela foi fundamental para a compreensão da dimensão política e ideológica implicada nas práticas discursivas. Resultante de um esforço reflexivo no campo da teoria da Análise de Discurso e da Ontologia do ser social, essa primeira seção ajudou a construir um dispositivo teórico que mediasse a relação entre o olhar-leitor-analista e a materialidade discursiva, evitando encarar o funcionamento da linguagem e as posições dos sujeitos como algo já dado, transparente e evidentemente. A partir de nossa inscrição no campo da AD e da Ontologia, sobretudo mediante a filiação teórica aos trabalhos de Michel Pêcheux (2009) e de György Lukács (2013), colocamos em questão as noções de literalidade, de ambiguidade, de sujeito como causa de si, bem como recuperamos relações entre o trabalho humano e as práticas discursivas, ambos estruturados a partir de finalidades postas e escolhas alternativas, nas quais estão implicadas funções ideológicas. A contribuição que a nossa pesquisa traz para a compreensão da ideologia hedonista impregnada no discurso da música carnavalesca baiana está relacionada com essa inscrição no campo da AD e da Ontologia, uma vez que é na singularidade desse nosso gesto interpretativo que reside o diferencial em relação a outras análises realizadas por outros pesquisadores.

A seção 3 tem como título “O discurso musical: memória do dizer e condições de produção”. A primeira parte dessa seção resgata momentos importantes da história da música popular urbana produzida no Brasil, procurando fragmentos de uma memória do dizer sobre os desejos e os prazeres sexuais. A vasta produção bibliográfica do historiador materialista José Ramos Tinhorão nos foi essencial para o resgate dessa memória e das condições de produção do discurso musical. Desde as primeiras criações musicais populares – protagonizadas por escravos, descendentes de escravos, negros, mulatos e mestiços em geral – os pesares precisavam de um refrigério que tinha nas sugestões do deleite sexual sua matriz de sentido dominante. Lundus, fofas, maxixes, modinhas e sambas constituem-se como práticas discursivas que fizeram circular modos de dizer ambíguos relacionados com a questão dos desejos e prazeres sexuais. Essas tendências musicais funcionam como uma memória discursiva das práticas ideológicas hedonistas às quais se filia o discurso da música carnavalesca baiana.

A divisão social do trabalho se torna mais complexa e, aos poucos, os espaços urbanos se tornam mais povoados e populosos, de maneira que o desenvolvimento industrial e a urbanização crescente produzem novas necessidades de entretenimento. É sob o efeito dessas

novas condições materiais de existência que a Bahia desponta como palco social produtor e difusor de estilos de música e dança, produzindo discursos musicais que virão a se tornar um elemento essencial na construção da identidade baiana, erigida como um dos principais destinos para as classes sociais sedentas de entretenimento. A *axé music* surge quando as condições materiais de existência na Bahia já permitiam que os discursos musicais transformassem Salvador, imaginariamente, na oitava maravilha do mundo. O mercado capitalista consolidado coopta a tradição hedonista de nossa música, convertendo-a facilmente em mercadoria sexualmente apelativa.

“A dominância da ideologia hedonista no discurso musical baiano”: eis o título da seção 4, na qual iniciamos propriamente uma análise discursiva da ideologia hedonista impregnada na materialidade discursiva das letras das músicas carnavalescas baianas denominadas *axé music*, *pagode baiano* e *pagofunk*. Um conjunto expressivo das sequências discursivas analisadas revela que o hedonismo se constitui como o principal fundamento ideológico dessas músicas. É como se o sujeito do discurso sentisse prazer em falar sobre o prazer, fazendo dos sentidos hedonistas uma ideia fixa, estabilizada segundo os interesses e desejos sustentados pela formação ideológica do machismo. O prazer vira uma verdadeira panaceia, isto é, a cura de todos os males: a bandeira de luta contra a precariedade das condições materiais de existência, o antídoto à tristeza, o alucinógeno para a fuga das dívidas, da dor, do sofrimento, da exploração do trabalho etc. Desse modo, os conflitos de classe que se insinuam sintomaticamente nesse discurso musical são silenciados sob o manto da alienação hedonista, o hedonismo compreendido como uma prática discursiva cuja propositura política e ideológica consiste em fazer da busca pelo prazer a finalidade posta para os sujeitos.

Para cantar/dizer a ideologia hedonista, o discurso musical faz do efeito de ambiguidade nas letras das canções um de seus expedientes mais eficazes a fim de poder cantar/dizer sobre desejos e prazeres. Se a literalidade não passa da instituição de um sentido dominante numa conjuntura histórica e ideológica específica, a ambiguidade se caracteriza por instituir mais de um sentido, relativamente estabilizados, em concorrência pela dominação ideológica. Por um lado, dada a natureza polissêmica da linguagem, foram identificados processos de erotização da palavra legitimada pela ordem social, funcionamento discursivo que consiste em produzir um deslocamento dos sentidos de palavras ou expressões socialmente aceitáveis para outras significações repudiadas como eróticas, obscenas ou pornográficas. Por outro lado, como meio de administrar a abertura polissêmica da linguagem, foram percebidos também processos de higienização da palavra já considerada obscena, procedimento pelo qual o sujeito do discurso se utiliza de um vocábulo ou expressão socialmente já estigmatizada como

obscena/erótica/pornográfica, negando ter cantado/dito seus sentidos mais estabilizados e ideologicamente dominantes.

A seção 4 finaliza com a análise dos limites impostos pela estrutura social capitalista à ideologia hedonista como alternativa à conquista da felicidade humana. Essa análise, que procurou entender os limites da ideologia hedonista no discurso que se materializa em letras de música baiana, contou também com a contribuição de Michel Onfray (1999), cujas reflexões teóricas sobre o “materialismo hedonista” robusteceram nosso dispositivo analítico e facilitaram a percepção de seus ecos no discurso das canções analisadas. Esse autor nos colocou em contato com vozes que, ao longo da história da cultura ocidental, lutaram em defesa da causa hedonista, estabelecendo diferentes colorações e fundamentos para o hedonismo, compreendido como uma alternativa de vida orientada para a obtenção de prazeres, para o deleite da carne.

Tendo em vista que a voz do sujeito do discurso é uma voz filiada à formação ideológica do patriarcalismo, o corpo e a sexualidade feminina se apresentam nas letras da música carnavalesca baiana como o objeto paradoxal. Portanto, um discurso em que o homem ocupa a posição de sujeito que, através das sugestões de coreografias, ações e movimentos, põe determinadas finalidades e alternativas às mulheres, constituídas como o objeto de desejo ou objeto de consumo dele. Por isso “O recrudescimento do discurso misógino na escalada da ideologia hedonista” é o título da quinta e última seção, na qual abordamos os sentidos implicados nas finalidades postas e nas escolhas alternativas em jogo num discurso que articula contraditoriamente prazer e misoginia para produzir seus efeitos nas práticas sociais.

A ideologia hedonista e o discurso misógino se interpenetram através da referência discursiva ao “baixo corporal” feminino, produzindo efeitos de sentido que rebaixam e desmoralizam socialmente a mulher. O imperativo verbal se converte em imperativo coreográfico desmoralizante: “Rala a tcheca no chão” (RALA A THECA NO CHÃO, [2007]). Hedonismo e misoginia se manifestam também por meio da incitação à violência física contra a mulher, num discurso em que o sujeito coloca a intensidade de seu prazer numa relação proporcional ao sofrimento feminino. Entre as alternativas de espancar e machucar, quanto mais ela gritar, mais ele se satisfaz: “Bota com raiva” (ABECEDÁRIO DA ALEGRIA, [2011]). O prazer de humilhar e ridicularizar a mulher envereda ainda por uma condenação e uma reprovação generalizadas à conduta feminina, acusando-a também de ser mercenária. Os gestos de leitura realizados pelo sujeito do discurso fazem crer que apenas a mulher, concebida como um ser naturalmente propenso ao mercenarismo, age interesseiramente, como se apenas ela fosse afetada pela lógica cumulativa do capital: “Joga a nota de cem que ela vem” (KIT DO PATRÃO, ([2013])). Além dessas alternativas, a ideologia do canibalismo amoroso, filiada à

formação ideológica do machismo, materializa-se no discurso do prazer misógino por meio de uma linguagem na qual a mulher quase sempre figura como um objeto comestível, ao passo que o homem se posiciona como um “sujeito comedor”. Ele devora, ela é devorada: “É nois que traça” (É NÓS QUE TRAÇA, [2014]). Até a infância entra nesse discurso pelo viés da erotização, na medida em que o prazer misógino não se deixa afetar pela ideologia jurídica de defesa do público infanto-juvenil: “Cai cai, novinha” (CAI CAI, NOVINHA, [2014]).

As análises revelaram que há finalidades e escolhas cujos sentidos produzem efeito degradante e alienante da condição humana e, especialmente, da condição feminina. Pululam sentidos dessa natureza sobretudo no discurso do *pagode baiano* e do *pagofunk*. Fazendo contraponto a essa tendência e com ancoragem teórica em Pêcheux, Marx e Lukács, partimos do pressuposto de que é possível fazer escolhas corretas (emancipatórias) entre alternativas postas em relação ao que deve fazer/ser/significar uma mulher. Portanto, uma análise que assume seu lugar teórico e político no palco social dos conflitos ideológicos.

A perspectiva discursivo-ontológica à qual nos filiamos contrapõe-se à perspectiva antropológico-relativista. É frágil a posição relativista que parte do pressuposto de que todas as criações do homem se equivalem como produtos de nossa cultura. As criações que oprimem não devem ser colocadas no mesmo patamar das que emancipam o gênero humano. A maior parte do cancionário popular brasileiro atual sinaliza e deixa ver alternativas e posições ideológicas que aviltam a condição feminina. Essa denúncia precisa ser feita com dados e análises consistentes, a fim de contribuir para desmistificar preconceitos e discriminações. Nem por isso se deve imaginar que estamos a pregar o retorno do Índice inquisitorial, banindo de nossa vida social a música que veicula e fomenta a degradação do ser mulher. O problema não é de natureza musical. Ele tem a ver com as finalidades e as escolhas alternativas que nossa sociedade moderna capitalista realiza. O discurso musical é apenas sua caixa de ressonância.

Embora o discurso da música carnavalesca baiana alcance um auditório social massivo, constituído por um público heterogêneo pertencente a diferentes classes sociais, não há pesquisa de fôlego que o tenha tomado como objeto de estudo. Talvez esse fechar de olhos para uma materialidade discursiva tão penetrante no seio de nossas relações sociais tenha a ver com os resquícios do nosso puritanismo e do nosso conservadorismo, que extrapolam da sociedade à academia, a qual, por sua vez, investida de pudores higiênicos contra dizeres estigmatizados como obscenos, eróticos ou pornográficos, está ideologicamente propensa a privilegiar objetos considerados mais nobres, como o discurso político, publicitário, religioso etc. Assim, os dizeres da música carnavalesca baiana parecem não merecer mais atenção do que aquela já

demasiadamente concedida pelos programas radiofônicos da mídia interesseira e pela espetacularização midiática dos efêmeros dias do carnaval baiano. Nada mais infundado e preconceituoso.

Infundado porque não há discurso mais ou menos impregnado por conflitos ideológicos, nem mais ou menos rico em sentidos concernentes às próprias relações sociais no interior das quais ele se constitui, circula e orienta condutas. O inevitável entrelaçamento discurso/ideologia foi analisado por Pêcheux (2009), que afirma categoricamente não haver discurso sem ideologia. Bakhtin/Volochínov (2010) também revelaram o caráter ideológico dos signos linguísticos empregados nas diversas formas de interação social e verbal, demonstrando como nenhuma enunciação é neutra uma vez que cada uma assume sempre um caráter responsivo, isto é, funciona como uma resposta ou uma réplica a outras enunciações passadas e/ou futuras. O discurso da música carnavalesca não escapa a esse fundamento teórico pertinente a qualquer abordagem discursiva das práticas e interações sociais e verbais. É desse lugar que o elegemos como nosso objeto de estudo.

Além de infundada, a perspectiva referida mais acima é também preconceituosa porque exclui *a priori* a possibilidade de conhecer mais a fundo as ideologias que afetam as massas e que operam no sentido de tornar determinadas relações de opressão e discriminação naturais e inevitáveis. Em nome de alternativas vistas como mais sérias ou austeras, o discurso da alegre e zombeteira música carnavalesca baiana tem sido silenciado pela academia, apesar de fazer tanto barulho nas festas públicas, nas praças das cidades, nas ruas e nos lares. Mas a relevância social de uma pesquisa não é determinada pela aparência mais ou menos nobre de seu objeto. O que realmente tem implicações negativas ou positivas em torno de uma produção acadêmica é a consistência teórica e analítica da abordagem realizada pelo pesquisador ou pela pesquisadora. É a esse requisito que esperamos atender, não às discriminações infundadas e preconceituosas, que obstruem a perspectiva emancipatória.

2 ANÁLISE DE DISCURSO: UM DISPOSITIVO TEÓRICO PARA PROBLEMATIZAR OS EFEITOS DE EVIDÊNCIA

Um princípio ontológico da filosofia marxiana pressupõe que, se o modo como os fatos, os seres, suas relações, os fenômenos se apresentam imediatamente à percepção humana correspondesse à essência de sua existência real, a ciência não teria função nenhuma, seria desnecessária e inútil. O empirismo encarnaria o real. A realidade já estaria dada em sua plena transparência, não haveria mais nada a fazer senão contemplá-la em sua verdade iniludível. Nesse princípio ontológico reside já a necessidade de uma mediação teórica consistente para que se possa iluminar o real em sua opacidade, em sua existência essencial, quase sempre ofuscada pelo modo fenomênico como a vida é imediatamente percebida. A teoria cumpre, assim, a função de sofisticar e aprofundar a compreensão da realidade, seja ela natural ou social, além de permitir uma intervenção prática mais consciente no sentido de dominar a natureza ou indicar alternativas que contribuam para a emancipação humana.

O objetivo dessa seção é apresentar o dispositivo teórico da Análise de Discurso na perspectiva de Michel Pêcheux, por meio do qual pretendemos problematizar as evidências de sentidos, dos sujeitos e da história, tendo em vista suas relações com o complexo das ideologias. Essa problematização nos lança ao interior dos debates que, na passagem dos anos sessenta aos setenta do século XX, agitaram a conjuntura política, teórica e ideológica na França. Ela remete à prática de releituras em diferentes continentes teóricos que funcionam como matrizes a partir das quais são dadas as condições para o nascimento da AD: Althusser relê Marx, Lacan faz a releitura de Freud e Pêcheux realiza um singular gesto interpretativo de Saussure. O quadro epistemológico que se delinea a partir dessas releituras conduz Michel Pêcheux e seu grupo a um complexo empreendimento que articula três continentes teóricos distintos:

- O materialismo histórico como teoria das formações sociais e de suas transformações, aí compreendida a teoria das ideologias;
 - A linguística como teoria ao mesmo tempo dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação;
 - A teoria do discurso como teoria da determinação dos processos semânticos.
- (MALDIDIER, 2003, p. 38.)

A magnitude da aventura teórica a que se dedica Michel Pêcheux e seu grupo leva em conta ainda uma teoria da subjetividade de natureza psicanalítica. Das práticas de releituras realizadas no conjunto desse complexo quadro epistemológico brotam as preocupações com a problemática da significação e da subjetividade, com as maneiras pelas quais os sentidos e os sujeitos são constituídos sob o signo da evidência. Essas preocupações estiveram no centro das

reflexões que permitiram, no transcurso da década de 1960 à de 1970, a emergência do campo de pesquisa denominado Análise de Discurso de linha francesa (AD). De lá para cá, as reflexões fundadoras de Michel Pêcheux² e seu grupo vem produzindo seus efeitos e servem de referência para muitos pesquisadores que, procurando ir além da cômoda evidência de que os sentidos pertencem à palavra, à frase ou ao texto, preferem lançar-se ao movimento vivo da historicidade para compreender o engendramento dos processos de significação, ancorados no princípio teórico segundo o qual os sentidos são determinados historicamente.

Questionar as evidências equivale a negar a transparência da linguagem, do sentido, do sujeito e da história, trabalhando a espessura material ou a opacidade de cada um desses complexos. A necessidade de problematização das evidências, no trabalho com a Análise de Discurso, adquire relevância teórica quando consideramos o fato concreto de que, em nossa relação com a linguagem, somos interpelados pela ideologia e afetados pelo inconsciente. Pêcheux (2009) esclarece que ideologia e inconsciente são duas estruturas-funcionamentos ligadas materialmente pela linguagem. Isso significa que “o sujeito da Análise de discurso é duplamente afetado: em seu funcionamento psíquico, pelo inconsciente, e em seu funcionamento social, pela ideologia” (INDURSKY, 2000, p. 71). Essa é a base sobre a qual se sustenta a tese de que o sujeito não é senhor de seu dizer, havendo sempre regiões inacessíveis à sua ação estratégica, uma vez que

o caráter comum das estruturas-funcionamentos designadas, respectivamente, como *ideologia* e *inconsciente* é o de dissimular sua própria existência no interior mesmo do seu funcionamento, produzindo um tecido de *evidências “subjetivas”*, devendo entender-se este último adjetivo não como “que afetam o sujeito”, mas “nas quais se constitui o sujeito”” (PÊCHEUX, 2009, p. 139).

Às evidências ditas subjetivas – aquelas que constituem o sujeito como se ele tivesse uma identidade inconfundível, transparente e fixa – estão articuladas as evidências dos sentidos, por meio das quais somos levados a acreditar que as palavras só podem significar o que já significam. É nesse ponto que Pêcheux (2009) sente a necessidade de uma teoria materialista do discurso que possa dar conta da constituição histórica da subjetividade e das significações, ambas trabalhadas pela ideologia e pelo inconsciente. Na esteira de Louis Althusser, Pêcheux (2009, p. 140) acrescenta que, como analistas de discurso, todo “o nosso trabalho encontra aqui

² Em nossa perspectiva, a fundação não é obra de um sujeito singular, visto que o primeiro sujeito do conhecimento são as classes sociais (TONET, 2013), embora Michel Pêcheux singularmente tenha dado forma às demandas que brotaram das relações sociais em que ele viveu, cujas contradições o afetaram e tornaram possível seu esforço para a consolidação da Análise de Discurso, da qual apenas nesse sentido ele é considerado fundador.

sua determinação pela qual a questão da *constituição do sentido* se junta à da *constituição do sujeito*".

Ir além das evidências, pensando a constituição histórica dos processos de significação e das identidades dos sujeitos, revela-se um momento predominante em nosso trabalho com a ideologia hedonista impregnada no discurso da música carnavalesca baiana. Uma maneira de colocar em prática a desconfiança necessária ante as evidências é não assumir a concepção de significado (atribuído aos corpos, à sexualidade, à intimidade, ao amor, às identidades de gênero etc.) sob o signo da literalidade, que só existe como produto da história com seus conflitos ideológicos. Outro modo de tornar conseqüente a problematização das evidências consiste em não perceber os sujeitos como uma entidade autônoma, constituída por si, como se fossem independentes das relações sociais em que eles vivem. Sentido literal e sujeito autônomo são duas abstrações idealistas que falseiam o real da língua e o real da história, daí a necessidade de se pensar a produção histórica da literalidade e o mito da onisciência/onipotência do sujeito, tendo como ancoragem uma perspectiva materialista da história.

2.1 A “literalidade” como produção histórica de sentidos “evidentes”

Na teleologia da vida cotidiana³, quando nos deparamos com alguma palavra cujos sentidos desconhecemos, colocamo-nos a finalidade de consultar um dicionário, confiantes de que nele encontraremos os significados ignorados. Acreditamos que lá estarão os sinônimos da palavra desconhecida, apresentados com total objetividade, neutralidade e isenção. Como estudantes, aprendemos na escola que os dicionários nos oferecem os sentidos “objetivos” ou “denotativos” das palavras, que podem adquirir, em outros contextos ou em outras situações, sentidos “subjetivos” ou “conotativos”. Sob a influência do aparato pedagógico oficial, inculcamos que as palavras têm significações “literais”, isto é, que cada vocábulo já tem um significado que a ele está preso imemorialmente. No entanto, essa forma de conceber os processos de significação se sustenta numa equivocada posição segundo a qual a questão semântica diz respeito à organização da língua e, portanto, deve ser concebida como objeto da Linguística.

³A teleologia inerente ao trabalho – constituída por um fim posto e uma decisão alternativa – estende-se a todos os atos humanos nas sociedades complexas caracterizadas por uma intensa diferenciação das atividades, em decorrência da intensa divisão social do trabalho. Esse alcance da teleologia inerente ao trabalho a todos os atos do ser social dá origem ao que Lukács (2013) denomina “teleologia da vida cotidiana” (p. 133).

O filósofo marxista István Mészáros (2004) fez algumas considerações sobre o poder da ideologia na linguagem, a partir das quais podemos iniciar a apresentação de nossa posição teórica a respeito da literalidade dos sentidos. Ele demonstrou que a atividade de coletar sinônimos para elaborar um dicionário não é um trabalho objetivo, neutro ou isento. As definições para as palavras “conservador” (comedido, discreto, de bom gosto etc.) e “liberal” (aberto, avançado, despreconceituoso etc.), no dicionário eletrônico Word Finder, são apresentadas numa perspectiva tão positiva, que Mészáros ironiza interrogando se “heroico” e “santo” não foram omitidos entre os sinônimos possíveis por descuido. Já o vocábulo “revolucionário” recebe, no mesmo dicionário, uma definição negativa, cujos sentidos estão relacionados com a necessária vigilância do poder judiciário e das autoridades penitenciárias (extremista, fanático, radical etc.).

Em tais definições, há, inequivocamente, uma posição ideológica de defesa da ordem social estabelecida e de alerta contra possíveis ameaças a ela. Há espaço para o “conservador” e para o “liberal” na sociedade de classes, que não tolera o “revolucionário”⁴. Certamente, não foram sujeitos ligados às forças sociais de contestação radical das desigualdades na ordem social capitalista os “informantes” sobre os sentidos da palavra “revolucionário”. Se fossem, ela reverberaria efeitos de sentido que sinalizariam para outro lugar ideológico e para outro modelo de sociedade possível. Essa demonstração simples e lúcida de como a ideologia está impregnada numa atividade que se pretende neutra e objetiva – seleção de sinônimos para elaborar um dicionário – ajuda a entender que o processo de produção dos sentidos, sendo ideologicamente constituído, extrapola a estrutura da língua, indo muito além da suposta literalidade das significações.

Desse modo, assumimos uma posição contrária ao que se tem vulgarizado, mesmo no campo dos estudos linguísticos, sobre os “sentidos literais”, sob a forma de uma referencialidade sem história e sem memória. Em termos saussureanos⁵, sabemos que o falante não precisa conhecer a história de sua língua, muito menos a determinação histórica dos sentidos das palavras para interagir verbalmente numa comunidade linguística. Por isso o

⁴ O “revolucionário” se constitui como sujeito que ameaça o *status quo*, porque suas ideias e sua prática atingem a raiz das contradições que sustentam a sociedade de classes: a propriedade privada. Exatamente por atacar a essência das contradições, o revolucionário é taxado de “radical”, ou seja, em “sentido etimológico”, aquele que ousa combater os problemas em sua “raiz”.

⁵ Conforme explica Salum (1995), no “Prefácio à edição brasileira”, o *Curso de Linguística Geral* é uma “obra póstuma” publicada em 1916 (Saussure faleceu em 1913). Os editores, Bally e Sechehaye, sequer assistiram aos cursos de Saussure, que expressava descontentamento com suas próprias dúvidas e com a simplificação dos fatos numa exposição para estudantes, cujas anotações não são o retrato fiel de um curso, mas uma aproximação.

mestre genebrino privilegia a sincronia, um estado específico da língua, como estratégia metodológica adequada para o estudo do objeto da linguística.

Em sua teoria do signo linguístico, o laço que prende o significado ao significante é arbitrário e resulta de uma convenção social que, uma vez consumada, impede o falante de interferir nesse processo segundo sua vontade individual. Ele está excluído do processo do significar, já que é o sistema da língua que lhe oferece sentidos estáveis já convencionados pela sociedade arbitrariamente. Em outros termos, para cada significante, o sistema da língua já oferta um ou mais alguns poucos significados estabilizados. Enfim, a língua, como produto social depositado no cérebro de cada indivíduo, empresta as significações estáveis e evidentes por meio das quais o falante interage verbalmente em sua comunidade linguística. Eis aí alguns fundamentos linguísticos que estão na base da noção de literalidade: os sentidos já dados pela língua, evidentemente.

Entretanto, é preciso interrogar o estatuto da literalidade, tendo em vista o processo histórico que a constitui no jogo político do dizer, interpretar e significar, a fim de questionar sua aparência de um dado evidente. Diz-se que vivemos na sociedade da informação, na qual o jogo do poder se estabelece também numa disputa pelo conhecimento, ao mesmo tempo em que se fala, no campo dos estudos linguísticos, em conhecimento de mundo partilhado como uma condição necessária à comunicação e à compreensão entre locutores. O termo informação aí adquire o sentido de conhecimento factual e mensurável, isto é, que tem “sentido literal” e que está ao alcance de quem por ele se interessar para melhor participar do jogo do poder.

Orlandi (2011b) combate essa concepção de informação, que supõe factualidade e mensurabilidade, porque vê nela a afirmação de uma suposta literalidade do sentido. Em termos de conhecimento, numa sociedade de classes, não há partilha de informação, cujo conteúdo factual e mensurável esteja ao alcance de todos igualmente. Em sociedades marcadas por profundas desigualdades, há distribuição desigual do conhecimento. Em tais condições de produção discursiva, o que funciona não é o sentido literal, mas os efeitos de sentido entre locutores, conceito este com o qual a autora, filiada a Michel Pêcheux, enfatiza a multiplicidade de sentidos possíveis que uma mesma “informação” produz entre sujeitos situados em lugares distintos na estrutura de nossa sociedade. Juntamente com ela, pensamos que

Não há um centro, que é o sentido literal, e suas margens, que são os efeitos de sentido. Só há margens. Por definição, todos os sentidos são possíveis e, em certas condições de produção, há a *dominância* de um deles. O sentido literal é um efeito discursivo (ORLANDI, 2011b, p. 144).

Portanto, o “literal”, em termos discursivos, não passa de um produto histórico resultante da institucionalização, em determinadas condições de produção, de um sentido dominante, que se sedimenta através da epistemologia espontânea da vida cotidiana, das tecnologias da linguagem como dicionários e gramáticas, bem como mediante a atuação de aparelhos ideológicos como a escola, a instituição jurídica, a mídia etc. Numa perspectiva discursiva, há que se reconhecer que, nos jogos discursivos efetivos, os sentidos sempre podem ser outros, uma vez que eles são recolocados o tempo todo, desestabilizando a literalidade historicamente constituída e reafirmando sua natureza plural e fragmentária. Por um lado, o olhar discursivo sobre a linguagem reconhece a força daquilo que permanece, que se mantém, os sentidos que se sedimentam através de formulações diferentes, o mesmo constitutivo da memória, os mesmos espaços do dizer, isto é, a força da paráfrase como estabilização dos sentidos, como espaço do dizível, como condição do dizer. Para que produzam sentidos, é necessário que as palavras já signifiquem antes: eis o lugar da paráfrase. Por outro lado, os sentidos mudam, há deslocamentos e rupturas nos processos de significação, sempre passíveis de deslizos e equívocos: eis o lugar da polissemia. Discursivamente,

Essas são duas forças que trabalham continuamente o dizer, de tal modo que todo discurso se faz nessa tensão: entre o mesmo e o diferente. Se toda vez que falamos, ao tomar a palavra produzimos uma mexida na rede de filiação de sentidos, no entanto, falamos com palavras já ditas. E é nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam. (ORLANDI, 2010, p. 36)

A impossibilidade de fugirmos ao gesto de interpretação também coloca em xeque a suposta existência de “sentidos literais”. Diante de qualquer objeto simbólico, interpretamos. Como explica Orlandi (2007), há uma injunção à interpretação, que nega o princípio da literalidade. Se os sentidos das palavras fossem literais, derivassem da imanência linguística, pela inculcação de seu sistema, as leituras seriam automáticas e unívocas, reinaria uma concordância geral em torno do que dizem os legisladores, os economistas, os cientistas, os religiosos, os políticos etc. Porém, a práxis social ensina o contrário: os sentidos parecem sempre imprecisos, abertos, conflitantes, moventes, nunca se fecham, podem ser sempre outros. Nada a se estranhar, desde que reconheçamos a incompletude da linguagem, que transforma o sentido numa questão aberta. Por isso, precisamos sempre interpretar, ainda que nossa interpretação, muitas vezes, tenda ao estabilizado e seja administrada socialmente pelos diferentes aparelhos ideológicos de administração dos sentidos (meios de comunicação, família, igreja, direito, escola etc.).

Há razões históricas e sociais para a abertura dos sentidos. A linguagem existe como complexo mediador de nossas relações sociais, de tal forma que ela não pode se furtar a ser atravessada pela heterogeneidade dessas relações. É a existência da alteridade social a base ontológica da alteridade significativa. Porque outros sujeitos existem, movidos por outras escolhas alternativas ou constituídos por outras interpelações ideológicas, outros sentidos são possíveis sempre. Numa sociedade como a nossa, caracterizada por diversos antagonismos e conflitos (entre os quais os de classe, gênero, etnia etc.), a questão semântica extrapola a imanência linguística e abrange o complexo das ideologias em jogo nas relações de poder socialmente construídas.

Portanto, é preciso considerar os gestos interpretativos em confronto, bem como as posições assumidas pelos sujeitos que interpretam, porque as interpretações também são determinadas historicamente, isto é, têm sua materialidade específica. Ainda segundo Orlandi (2007, p. 20), a “linguagem é um sistema de relações de sentido onde, a princípio, todos os sentidos são possíveis, ao mesmo tempo em que sua materialidade impede que o sentido seja qualquer um”. Isso quer dizer que as interpretações também são produto de condições históricas e sociais específicas. São sujeitos concretos que, de um determinado lugar da história e da sociedade, realizam gestos interpretativos nunca totalmente isentos ou neutros. Ao decidir, mais ou menos consciente, por uma direção e não outras tantas possíveis, seus gestos de interpretação encarnam-se como gestos políticos ou gestos que textualizam o político.

Desse modo, é possível pensar a alteridade significativa como esse gesto interpretativo do outro, situado de outro lugar ideológico. Mas nenhum gesto de interpretação escapa à materialidade histórica que o torna possível. Em outras palavras, os sentidos só são produzidos porque o horizonte histórico e social permite sua produção. Por isso, em vez de imaginar que os sentidos pertencem às palavras, como uma evidência que prescinde de qualquer questionamento, entendemos que eles são determinados pelas condições de produção discursiva, estritas e amplas.⁶

Logo, o discurso não deve ser apreendido como transmissão de informação, tendo em vista que, na verdade, ele produz efeitos de sentido entre locutores (ORLANDI, 2011b). Nesse processo, deve-se ter em vista tanto os sujeitos envolvidos num contexto imediato de interação discursiva quanto o contexto histórico mais abrangente, no qual desempenham função importante as formações discursivas e as formações ideológicas do todo complexo com

⁶ A terceira seção de nosso trabalho – “Discurso musical: memória do dizer e condições de produção” – desenvolve uma reflexão acerca das condições de produção do discurso da música carnavalesca baiana, abrangendo as condições amplas e restritas.

dominante, que Pêcheux (2009) chama de interdiscurso. Observadas assim as condições de produção como condições mesmo do dizer ou como materialidade constitutiva dos sentidos, pulveriza-se qualquer pretensão de literalidade. Mudanças nas condições de produção do discurso ocorrem o tempo todo, de modo que os sentidos se movimentam incessantemente, não obstante sua porção necessária de estabilidade historicamente produzida.

Se o sentido sedimentado é aquele que se tornou dominante em determinadas condições de produção, não apenas o estatuto da literalidade, mas também o da noção de ambiguidade precisa ser revisto. A ambivalência, a dubiedade ou o chamado duplo sentido, tão frequentes nas letras das músicas, resultam do mesmo processo histórico que estabiliza sentidos dominantes numa conjuntura ideológica específica. O que se tem chamado de ambiguidade na língua, na verdade, é um produto histórico das disputas entre os sentidos passíveis de sedimentação, numa conjuntura em que perspectivas ideológicas distintas concorrem para se instituir como os sentidos dominantes, que são a materialização das ideologias dominantes em conflito com as ideologias dominadas. Os sentidos que se cristalizam são os que, de alguma maneira, adquirem prestígio e se fixam como sentidos legítimos, oficiais, na luta política pelo estabelecimento de evidências tomadas como verdades.

Portanto, embora muitas vezes reduzida às noções evidentes de literalidade e ambiguidade, a semântica se constitui como uma questão de natureza muito mais política e ideológica do que estritamente linguística. Pêcheux (2009) dedicou-se a essa problemática pensando as relações da língua com sua exterioridade constitutiva, a fim de elaborar a sua teoria materialista do discurso, como uma teoria das determinações históricas dos processos semânticos. O resultado foi a construção desse complexo empreendimento teórico aqui apresentado sob a denominação de Análise de Discurso, um campo fértil de estudos da linguagem que não ignora as solicitações da exterioridade linguística.

2.2 A semântica e as solicitações da exterioridade linguística

Pêcheux (2009) fez da relação entre língua e história um problema filosófico central em seus estudos. Para ele, a Linguística não pode se esquivar das implicações que a puxam para fora de seu domínio, sob o pretexto exclusivo de defender suas fronteiras. Se ela é constantemente solicitada a sair de seu domínio, isso se deve ao fato de que as questões desencadeadoras dessa solicitação retornam sempre no interior da própria Linguística sem nela encontrar soluções. As questões exteriores só persistem como um problema renitente porque dizem respeito à Linguística no interior de seu próprio domínio. Há um “ponto nodal”, diz

Pêcheux (2009), em que a irrupção do histórico e do político solicita a saída da Linguística para além de suas fronteiras. Segundo o fundador da AD, esse “ponto nodal” é a semântica, que nunca se constituiu como um dos legítimos ramos dos estudos linguísticos, ao contrário dos campos relativamente estabilizados da fonologia, da morfologia e da sintaxe. Aliás, a Linguística se constituiu como ciência no interior de um intenso debate em torno da problemática das significações, mas sempre procurando “a melhor forma de banir de suas fronteiras a questão do sentido” (PÊCHEUX, 2009, p. 78).

É, pois, no domínio específico da Linguística que Pêcheux (2009) faz irromper “questões linguísticas”⁷ que tem a ver com a Filosofia e com a História. Para ele, a língua como sistema se encontra contraditoriamente ligada à história e aos sujeitos falantes, de modo que é essa contradição que molda as tendências das escolas linguísticas e funda a questão do sentido como objeto da semântica. Contudo, sua proposta é ir além de uma referência vaga à história, limitada a constatar que os fatores sociais influenciam nos usos da língua.

A especificidade da AD, como disciplina de entremeios, não reside numa suposta interdisciplinaridade que realiza o casamento entre Linguística (ocupada com o interior da língua) e Ciências Sociais (dedicadas ao exterior da língua), concebidas como campos que se complementam, preenchendo as lacunas uma da outra. Em vez disso, a AD trabalha exatamente a contradição desses campos, colocando em questão o apagamento da história pela primeira e a transparência da linguagem nas segundas. Porque, na perspectiva materialista, não há uma separação entre a linguagem e sua exterioridade constitutiva. As disciplinas que se constituem na base dessa separação negam a existência do objeto específico chamado discurso (ORLANDI, 2007).

Pêcheux se propõe a compreender como a mesma língua autoriza funcionamentos de vocabulário, sintaxe e raciocínios tão antagônicos. Ela é uma unidade relativamente autônoma que funciona como “a base comum de processos discursivos diferenciados” ou ainda como “pré-requisito indispensável de qualquer processo discursivo” (PÊCHEUX, 2009, p. 81). Embora o sistema linguístico seja o mesmo para o revolucionário e para o reacionário, bem como para o materialista e para o idealista, os discursos que eles produzem são diferenciados. Essa divisão discursiva sobre a unidade linguística se efetua porque, dada sua relativa autonomia, a língua pode ser indiferente à luta de classes, mas as classes jamais são indiferentes

⁷ Uma das “questões linguísticas” que Pêcheux (2009) coloca para a tendência formalista-logicista diz respeito à distinção entre relativas explicativas e relativas determinativas. Explicação e determinação encarnam um problema linguístico-filosófico pensado historicamente em termos de substância e acidente, necessidade e contingência, objetividade e subjetividade, embora a Linguística silencie essa tradição filosófica.

à língua, uma vez que todo processo discursivo se inscreve numa relação ideológica de classe. Isso quer dizer que a língua não pode ser concebida como um sistema a serviço da sociedade como um todo, à maneira de um instrumento de comunicação, na medida em que ela permite também a não-comunicação.

Consequentemente, a maneira pela qual língua e história estão implicadas na AD tem sua base fundamental no materialismo histórico, o qual se singulariza como campo teórico-político por denunciar e combater o modo como a produção material da existência tem, historicamente, dividido os sujeitos em classes sociais antagônicas. Pertencendo a diferentes classes e, portanto, ocupando posições distintas e conflituosas na estrutura de uma formação social antagonista, os sujeitos fazem uso da língua através de discursos que materializam as ideologias em concorrência e em conflito no movimento do processo histórico real. Por isso, em nossa perspectiva,

uma referência à História, a propósito das questões de Linguística, só se justifica na perspectiva de uma análise materialista do efeito das relações de classe sobre o que se pode chamar as “práticas linguísticas” inscritas no funcionamento dos aparelhos ideológicos de uma formação econômica e social dada (PÊCHEUX, 2009, p. 22).

É nesse sentido que tomamos para análise o discurso materializado em letras da música carnavalesca baiana, no qual analisamos os sentidos filiados à ideologia hedonista, que funciona a serviço da reprodução da ordem social capitalista. Os desejos e prazeres sexuais sofrem, no plano da ideologia hedonista com finalidade eudemonista⁸, os efeitos das lutas de classe, embora não se constitua propriamente como lutas entre classes. Não apenas a questão da sexualidade, mas a preocupação ambiental, a problemática da família, da religião e outros movimentos sociais da década de 1960 se constituem como objetos paradoxais inscritos no que Pêcheux e Gadet (2011) denominaram *lutas ideológicas de movimento*. Essas lutas, aqui especialmente as que se dão em torno dos desejos e prazeres sexuais, materializam-se como “uma série de disputas e embates móveis (...) pelos processos por meio dos quais a exploração-dominação da classe burguesa se reproduz, com adaptações e transformações” (PÊCHEUX e GADET, 2011, p. 97). O hedonismo não é imune à luta de classes.

Há consequências teóricas importantíssimas ao considerar o discurso da música carnavalesca filiado à ideologia hedonista como *lutas ideológicas de movimento*, sob o efeito

⁸O ideal hedonista materializado em letras da música carnavalesca baiana apresenta-se como condição *sine qua non* para a conquista do eudemonismo, que consiste numa interpretação da vida cuja finalidade posta é, em última instância, a conquista da felicidade. Ou seja, uma felicidade que só se atinge por meio da satisfação das pulsões libidinosas.

das lutas de classe. As questões em torno dos desejos e do prazer sexual não são objeto de uma comunicação unívoca, como objetos lógico-formais, mas, ao contrário, concretizam-se necessariamente como “objetos de paradoxo lógico” (Idem, *Ibidem*). Como objeto de paradoxo lógico, o discurso que canta o prazer como alternativa aos nossos pesares deve ser observado tendo em vista o conjunto das relações de desigualdade, contradição e subordinação em torno dessa questão. Dizer e/ou não dizer sobre desejos e prazeres sexuais, cobrir e/ou despír os corpos, mostrar e/ou escondê-los, através de discursos, não são gestos imunes às conflitantes e paradoxais pressões ideológicas em jogo no seio da vida social.

A ruptura epistemológica da AD com as ciências sociais decorre do fato de que o tratamento das lutas entre classes ou das lutas ideológicas de movimentos – como processos assimétricos, contraditórios e heterogêneos – “implica em pensar na relação desses processos com a linguagem (por meio da mudança metafórica dos sentidos, dos paradoxos, dos jogos de palavras, etc.)” (PÊCHEUX e GADET, 2011, p. 98). Portanto, a linguagem deve ser vista como parte constitutiva das lutas ideológicas em movimento, de modo que se reconheça o lugar da discursividade como fenômeno inerente aos processos históricos e sociais.

As bases concretas para aproximar discurso e ideologia nascem sob a forma de uma problemática político-filosófica, no bojo do estruturalismo filosófico francês, considerado por Pêcheux e Gadet (2011) mais que um programa de pesquisa, um dispositivo polêmico contra as tendências dominantes nos debates sobre a problemática da leitura/interpretação. A respeito dessa problemática, os autores destacam três conjuntos de ideias dominantes: 1. Os resquícios de um espiritualismo filosófico associado a uma concepção religiosa de leitura (presente na hermenêutica literária), que coloca em relação uma origem (autor/deus) e um fim (sujeito/consciência), ligados por um meio mais ou menos transparente (o texto); 2. A secularização da concepção teológica de leitura, que se dá através das figuras do emissor/receptor, tendência que se tornou proeminente nas ciências humanas, sobretudo pela “análise de conteúdo” da comunicação; e 3. A reação às concepções teológicas de leitura proposta pelo objetivismo “científico”, para o qual era preciso garantir a seriedade da ciência recorrendo principalmente à Teoria da Informação.

O estruturalismo filosófico francês declara guerra a essas tendências, tanto em sua formulação espiritualista quanto objetivista. A elas opunha uma “leitura sintomática” dos discursos, o que implicava uma revisitação às descobertas revolucionárias de Freud no campo da psicanálise, ressignificando os gestos, aparentemente inocentes, de dizer, escutar e também calar. É a essa conjuntura teórica, política e ideológica que Michel Pêcheux responde com a elaboração de uma teoria do discurso que procura descrever e interpretar os processos pelos

quais os sentidos se constituem. É ainda dessa conjuntura que lentamente vão surgindo, mediante um processo de reformulação e lapidação, as categorias fundamentais que procuram dar conta da constituição dos sentidos em Análise de Discurso.

2.3 A constituição dos sentidos em Análise de Discurso

Se os sentidos não devem ser pensados como uma propriedade da palavra em si, como uma relação de literalidade, convém estabelecer teoricamente como eles se constituem na perspectiva da Análise de Discurso. Pensemos juntamente com Michel Pêcheux: “as palavras, expressões, proposições etc., recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas (2009, p. 147). Dessa primeira citação, desponta a noção de *formação discursiva* (FD) como um conceito central para compreender a constituição dos sentidos em AD. Esse conceito desloca a problemática do sentido da esfera estrita da língua para as condições de produção do discurso com os conflitos ideológicos que lhes são inerentes, na medida em que uma FD se define como

aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.). (PÊCHEUX, 2009, p. 147).

O sentido se constitui sob a pressão de determinadas condições do dizer, já que nem tudo pode ser dito em conjunturas sociais crivadas por conflitos ideológicos de classe, aos quais acrescentamos os de gênero, étnicos etc. Desse modo, a noção de formação discursiva pode ser pensada como um domínio de saberes constituídos por discursos que representam, na linguagem, determinadas formações ideológicas (INDURSKY, 2000; PÊCHEUX, 2009). Discurso, em AD, não equivale a ideologia, como termos que se recobrem mutuamente, mas eles mantêm uma relação de imbricação. Entendemos essa relação pensando que a materialidade do discurso é a língua situada na história, assim como uma das formas de realização material da ideologia é o discurso situado numa formação discursiva. Se o que pode e deve ou não ser dito, determinado por uma FD (um domínio de saberes), articula-se como uma arenga, um panfleto ou um programa etc., é porque uma mesma FD engloba possibilidades de produção de sentidos conflituosos entre si e divergentes em relação à ideologia dominante. Logo, posições-sujeito em conflito.

Pensar as formações discursivas articuladas às formações ideológicas ajuda a compreender o processo pelo qual os sentidos e os sujeitos se constituem. Tal articulação tem a eficácia de flagrar o referido processo em sua materialidade constitutiva da subjetividade e da significação. Em *Análise de Discurso*, a ideologia não paira no ar, como o espírito ou a mentalidade de uma época (*Zeitgeist*), mas adquire concretude no interior das formações discursivas. Desse ponto de vista, em que o dito se articula ao ideológico ou vice-versa, podemos dizer que “os indivíduos são “interpelados” em sujeitos-falantes (em sujeitos de seu discurso) pelas formações discursivas que representam na linguagem as formações ideológicas que lhes são correspondentes” (PÊCHEUX, 2009, p. 147). Habilmente, Michel Pêcheux se filia a Althusser, mas deslocando a tese segundo a qual a ideologia interpela os indivíduos em sujeito para o campo discursivo e acrescentando a ela o papel desempenhado pelas formações discursivas nesse processo de interpelação ideológica. Tal deslocamento afirma que as formações discursivas são um dos lugares privilegiados de concretização ou de materialização das formações ideológicas.

Tendo em vista a imbricação entre as formações discursivas e ideológicas, inevitavelmente, faz-se necessário admitir que uma palavra, uma expressão ou uma proposição adquirem seus sentidos no processo histórico em que as posições ideológicas em jogo disputam quais significações se institucionalizam como sentidos legítimos, ao lado de outras possibilidades semânticas consideradas indesejadas ou perigosas pela ideologia dominante. Se entendermos que, apesar de dominante, nenhuma ideologia é homogênea, tendo em vista que os rituais de interpelação ideológica são sujeitos a falhas (INDURSKY, 2000; PÊCHEUX, 2009), há sempre uma margem considerável para o sujeito do discurso se inscrever em formações ideológicas dominadas, o que equivale a dizer que

as palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas” (PÊCHEUX, 2009, pp. 146-147 – grifo do autor).

Portanto, em *Análise de Discurso*, não há dúvida quanto ao vínculo indissolúvel entre os sentidos das palavras e as formações ideológicas materializadas em determinada formação discursiva. Não tendo um sentido que lhe seja literal, uma mesma palavra, expressão ou proposição pode adquirir sentidos diferentes e “evidentes”, conforme se inscrevam numa formação discursiva ou noutra. É no interior de uma formação discursiva dada – na relação que estabelece com outras palavras, expressões e proposições – que elas recebem seus sentidos. Da mesma forma, as palavras, expressões e proposições estabilizadas com sentidos *literalmente*

diferentes podem vir a receber o *mesmo sentido* no interior de uma mesma formação discursiva. O que temos pensado, filiando-nos a Orlandi (2011b), como produção histórica do sentido literal é, na verdade, um efeito discursivo da inscrição de uma palavra, expressão ou proposição no interior de uma formação discursiva, na qual seu sentido se apresenta como evidente. Mas é preciso ir além, interrogando que mecanismos entram em funcionamento no interior de uma FD produzindo efeitos de evidência. Eis o que nos diz a esse respeito o autor de *Semântica e discurso*:

o próprio de toda formação discursiva é dissimular, na transparência do sentido que nela se forma, a objetividade material contraditória do interdiscurso, que determina essa formação discursiva como tal, objetividade material essa que reside no fato de que “algo fala” (*ça parle*) sempre “antes, em outro lugar e independentemente”, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas (PÊCHEUX, 2009, p. 149).

Nesse ponto, Pêcheux convoca o conceito de *interdiscurso*, outro conceito central em Análise de Discurso, a fim de elucidar o mecanismo constitutivo da evidência dos sentidos numa FD. Há uma “objetividade material contraditória” que, embora seja dissimulada, determina as formações discursivas. Que objetividade é essa? O interdiscurso, compreendido como aquilo que, sob a dominância do complexo das ideologias, já foi dito antes, noutra lugar e independentemente, mas que determina a condição do dizer no interior de uma formação discursiva. Orlandi (2007, p. 31) esclarece que “o sujeito toma como suas as palavras da voz anônima produzida pelo interdiscurso”. Assim, os já-ditos adquirem a forma de *pré-construídos* que retornam, ainda que inconscientemente, sempre que um domínio de saberes recebe novas formulações, fazendo sua rede de filiação de sentidos se movimentar. Eles formam uma memória discursiva, uma memória socialmente constituída que atravessa os discursos.

Convém finalmente caracterizar o interdiscurso, essa memória do dizer que se articula como um “‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas, esclarecendo que também ele é submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos, caracteriza o complexo das formações ideológicas” (PÊCHEUX, 2009, p. 149). Se pensarmos o interdiscurso como o “conjunto das formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos” (ORLANDI, 2010, p. 31), precisamos entender também que entre elas há relações de “desigualdade-contradição-subordinação”, de maneira que possamos compreender a heterogeneidade dos sentidos em sua constituição política nos jogos de poder, já que o interdiscurso é atravessado por formações ideológicas contraditórias e desiguais. Consequentemente, o indivíduo assim interpelado ideologicamente se torna um sujeito contraditório, dividido, múltiplo e incompleto.

2.4 O mito da onnipresença do sujeito ou as *fantasias metafísicas*

É importante não esquecer que Michel Pêcheux (2009) nos encaminha aos problemas da interpretação, da textualidade dos sentidos, das práticas de leitura, colocando sob suspeita a onipotência do sujeito do discurso em relação com os sentidos do seu dizer. Ele elaborou uma tese cara à AD: o sujeito não é senhor de seu dizer, pois há níveis opacos à sua ação estratégica, uma vez que a linguagem, não sendo transparente, é atravessada por questões que remetem à ideologia e ao inconsciente, como vimos, duas estruturas que têm em comum o fato de dissimularem sua existência no interior de seus funcionamentos.

A Análise de Discurso, no percurso de sua constituição como campo de conhecimento específico, traz sua contribuição para melhor compreender o modo pelo qual se constitui a subjetividade, na medida em que coloca o discurso no epicentro do processo de constituição dos sujeitos. Orlandi argumenta que “a subjetividade é assim estruturada no acontecimento discursivo” ou ainda que “o acontecimento significativo que é o discurso tem como lugar fundamental a subjetividade” (2012, p. 99). Ao focar a relação entre subjetividade e acontecimento discursivo, a AD empreende um deslocamento da noção de homem para a de sujeito, a qual demanda uma reconfiguração no campo das ciências humanas e sociais, sobretudo a partir da mobilização de três continentes teóricos distintos que permitiram erigir o estatuto teórico do sujeito em AD: o marxismo traz para a reflexão o poder da ideologia e, assim, contribui para entender a não-transparência da história; com a psicanálise, a noção de inconsciente, no confronto com o conceito de sujeito psicológico, coloca a questão da não-transparência do sujeito e a linguística, se bem compreendida a natureza da linguagem, trabalha com a não-transparência da língua. Desse modo, a AD se define como “a forma de conhecimento que realiza em seu objeto – o discurso – a conjugação de três modos de “opacidade”: a do sujeito, a da língua e a da história” (ORLANDI, 2012, p. 99).

Sob a influência do pensamento de Louis Althusser, Pêcheux (2009) identifica uma aproximação entre a evidência do sentido e a evidência do sujeito. É “evidente” que as palavras possuem significados, com a mesma transparência cristalina pela qual ninguém duvida de que “eu” realmente sou “eu”, pois os sujeitos, como os sentidos, apresentam-se sob o efeito da evidência, constituindo o chamado “efeito ideológico elementar” (ALTHUSSER, 1985, p. 94). Dizendo isso de outra maneira: “sob a evidência de que “eu sou realmente eu” (...) há o processo da interpelação-identificação que produz o sujeito no lugar deixado vazio” (PÊCHEUX, 2009, p. 145), mas que se apresenta como uma evidência que se explica a si mesma, sem causalidade social e sem história. Entretanto, as evidências não caem dos céus como graças divinas, nem

são obras do acaso. Na verdade, elas apagam o processo histórico mediante o qual “a ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos” (ALTHUSSER, 1985, p. 93). Ou seja:

O apagamento do fato de que o sujeito resulta de um processo, apagamento necessário no interior do sujeito como “causa de si”, tem como consequência, a nosso ver, a série do que se poderia chamar as *fantasias metafísicas*, que tocam, todas, na questão da causa (PÊCHEUX, 2009, pp. 143-144).

A AD rompe com a concepção de sujeito como “causa de si”, a qual dominava a cena francesa dos anos 1960 devido à influência da psicologia social⁹ sobre as demais ciências humanas. Tal ruptura exigiu um deslocamento teórico no tocante à concepção de sujeito psicológico, concebido como um estrategista consciente, racional e lógico operatório. Segundo Pêcheux (2011, p. 289), o “mito da onnipresença do sujeito psicológico” oculta a experiência viva do fracasso, do tropeço, da falha e encarna o “narcisismo universal do pensamento humano”. Esse mito está disseminado de tal forma no imaginário social que se constituiu como uma evidência incontestável de que são os sujeitos os verdadeiros responsáveis por seu sucesso ou fracasso, independentemente das condições concretas de sua existência real e das alternativas que lhes são efetivamente (im)postas¹⁰. Em parte, as representações do sujeito psicológico são uma construção de psicólogos, mas, doutra parte, elas vão se constituindo na mente dos sujeitos que, cotidianamente, criam e recriam “sua epistemologia espontânea da ação humana” (PÊCHEUX, 2011, p. 289).

No entanto, os sujeitos não são a causa de si mesmos, mas uma forma de existência histórica dos indivíduos em determinada realidade social. A Análise de Discurso, ao desenvolver a tese segundo a qual a “Ideologia interpela os indivíduos em sujeito”, procura explicitar os mecanismos ou o modo de funcionamento dessa interpelação. Ela acontece através do trabalho das formações ideológicas, das formações discursivas que as materializam e do interdiscurso nelas imbricado, os quais fornecem “‘a cada sujeito’ sua ‘realidade’, enquanto sistema de evidências e de significações percebidas – aceitas – experimentadas”. (PÊCHEUX, 2009, p. 149). Por aceitar ou se identificar com o sistema de evidências oferecidos pela ideologia, o sujeito não se dá conta de que tanto ele, com sua “identidade própria”, quanto a realidade em que ele vive, com sua “ordem natural”, resultam de um processo histórico

⁹ O caráter experimental, tão valorizado no âmbito da psicologia, alcança as interações verbais, transformadas em “cena experimental” e constituídas como uma cena fechada em si mesma, por isso a-histórica, na qual a linguagem é identificada a sequências “observáveis” de ações da interação. A Análise de Discurso rompe com essa problemática psicossocial, que recalca o triplo registro da história, da língua e do inconsciente.

¹⁰ Lukács (2013) teoriza a noção de sujeito como uma consciência constituída historicamente que toma decisões alternativas orientadas a um pôr teleológico. Mas suas ações decorrem de finalidades e alternativas concretas, determinadas pelas condições materiais de existência dos sujeitos. Sua liberdade de escolha não é ilimitada, pois depende dos horizontes sociais que se apresentam como possibilidade para escolhas e decisões concretas.

específico. No campo da AD, sob o efeito da evidência dos sentidos igualmente oferecida pela ideologia, o sujeito do discurso se julga a fonte de seu dizer, imaginando ser o senhor dos sentidos do que diz.

Pêcheux (2009, p. 150) aprofunda essa questão ao considerar que “o sujeito se constitui pelo ‘esquecimento’ daquilo que o determina”. O que se entende por esquecimento aqui não está relacionado com falta de memória em relação a algo que era lembrado ou sabido antes. Essa categoria, em AD, diz respeito ao “acobertamento da causa do sujeito no próprio interior de seu efeito” (Idem, *Ibidem*). Orlandi (2010) apresenta as duas modalidades de esquecimento teorizadas por Pêcheux: o esquecimento nº 1 e o esquecimento nº 2. Este se relaciona com a enunciação, o modo como se diz algo que, aceito como evidente, limita a possibilidade de o sujeito do discurso imaginar que poderia ser dito de outra maneira. Tem-se, então, a chamada ilusão referencial, que cria “a impressão da realidade do pensamento” e “que nos faz acreditar que há uma relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo, de tal modo que pensamos que o que dizemos só pode ser dito com aquelas palavras e não outras” (ORLANDI, 2010, p. 35). Mas, segundo essa autora, a modalidade de esquecimento nº 2, também chamado de esquecimento enunciativo, ainda deixa ao sujeito uma margem de semi-consciência, uma vez que, ao dizer algo, ele pode recorrer a outras formas de dizer o mesmo (paráfrases), a fim de corrigir ou especificar os sentidos do que disse numa situação determinada de interação discursiva.

A outra modalidade de esquecimento – o nº 1 – é o chamado esquecimento ideológico, que se relaciona com o inconsciente e com o modo pelo qual o sujeito é afetado pela ideologia. Por efeito desse esquecimento, o sujeito do discurso se filia a redes de sentidos que já existem e circulam em determinadas formações discursivas e ideológicas, porém alimenta a ilusão de ser a origem do que diz. Em outras palavras, sujeito nenhum está na origem da linguagem, dizendo pela primeira vez palavras e sentidos nunca ditos, ainda que nosso dizer se nos apresente como “original”. Se o esquecimento nº 1 é a ilusão da originalidade no sujeito do discurso, isso se deve ao fato de que tal “esquecimento reflete o sonho adâmico: o de estar na inicial absoluta da linguagem, ser o primeiro homem, dizendo as primeiras palavras que significam apenas e exatamente o que queremos” (ORLANDI, 2010, p. 35). Portanto, em AD, o esquecimento também é estruturante da subjetividade e do sentido. As ilusões às quais nos referimos – a referencial e a adâmica – constituem uma necessidade do acontecimento discursivo, já que, sem elas, não poderia existir nem sentido nem sujeito.

Em termos discursivos, a interpelação do indivíduo em sujeito pode ser pensada como um processo pelo qual o sujeito do discurso se identifica com a formação discursiva na qual ele

se constitui. É essa identificação que produz a identidade imaginária do sujeito, em cujo discurso se inscrevem elementos do interdiscurso tomados por ele como se fossem seus. Como não há prática sem sujeito, Pêcheux (2009, p. 198) se dedica a compreender o “efeito do complexo das formações discursivas na forma-sujeito”. Mas ele nos adverte que pensar toda e qualquer prática (discursiva ou não) como práticas nas quais está implicada a figura do sujeito não significa reduzi-las a “práticas de sujeitos”, como se estes fossem a origem de suas ações ou atividades. Não há atos de um sujeito autônomo, pensado como a origem e a causa de si. Na verdade, ele é “constitutivamente *colocado como* autor de e responsável por seus atos (por suas “condutas” e por suas “palavras”)” em suas práticas cotidianas.

Ancorado em Paul Henry, Pêcheux pensa a interpelação ideológica como um processo que desdobra o sujeito em “locutor” ou “sujeito da enunciação”, (aquele que deve se responsabilizar pelo que diz, assumindo posições com conhecimento de causa e com total liberdade) e em “sujeito universal” (que domina uma formação discursiva e se apresenta com a pretensão de ser o “sujeito da ciência”). Ao revisitar o pensamento de Pêcheux, identificamos três modalidades de posição-sujeito: uma dessas modalidades realiza uma superposição/recobrimento entre o sujeito do discurso e o sujeito universal, que corresponde à forma-sujeito dominante numa formação discursiva. Por essa superposição, as posições assumidas pelo sujeito do discurso realizam o seu assujeitamento como uma escolha livre ou sob a forma do livremente consentido. Tal é o modo de se posicionar do “bom sujeito”, aquele cujo discurso se identifica com uma formação discursiva determinada pelo interdiscurso. O “bom sujeito”, como diz Pêcheux, “sofre cegamente essa determinação, isto é, ele realiza seus efeitos ‘em plena liberdade’” (2009, p. 199).

A segunda modalidade de posição-sujeito sinaliza para a contra-identificação do sujeito discursivo com aquela forma-sujeito dominante no interior de uma mesma formação discursiva (sujeito universal). Ela caracteriza o discurso do “mau sujeito”, cujas posições são contrárias ao sujeito universal. O discurso do “mau sujeito” – assumindo a forma da desconfiança, da dúvida, do questionamento, da revolta etc. – produz uma *separação* em relação ao que o sujeito universal lhe apresenta como a verdade do pensamento sobre a realidade. Contraria a maneira de pensar dada pronta e evidentemente pelo sujeito universal. Em outras palavras, ele “*se contra-identifica* com a formação discursiva que lhe é imposta pelo ‘interdiscurso’ como determinação exterior de sua interioridade subjetiva” (PÊCHEUX, 2009, pp. 199-200).

Já a terceira modalidade de posição-sujeito se dá pela desidentificação do sujeito do discurso com a formação discursiva e com a forma-sujeito que a domina. Essa terceira modalidade compreende os efeitos tanto da prática política quanto da reflexão científica do

proletariado sobre a forma-sujeito, efeito esse que conduz à desidentificação. Entretanto, a desidentificação, resultante da produção de conhecimento e das práticas políticas de “tipo novo”, a exemplo do marxismo-leninismo, não opera um trabalho de anulação da forma-sujeito, como se um determinado saber e um determinado agir sobre o real levassem a uma dessubjetivação do sujeito ou a um desassujeitamento. Ela, na verdade, produz um deslocamento e transformação da forma-sujeito, uma vez que o processo de interpelação ideológica não cessa, apenas passa a funcionar às avessas, contra si mesmo.

Pensar o estatuto do sujeito mediado pela AD consiste, portanto, em evitar um posicionamento teórico que se mantenha preso ao que Pêcheux chama de *Efeito Münchhausen*, lembrando as fantasias do barão que, para escapar ao atoleiro à sua frente, saltava-o puxando a si mesmo pelos próprios cabelos, flutuando cada vez mais alto pelo ar sem jamais tocar o chão. Com essa imagem fantasiosa, Pêcheux ironiza a concepção de sujeito como origem ou causa de si, ou seja, a ideia de um sujeito que é a causa de sua própria existência, como se, de uma forma ou de outra, a subjetividade não sofresse nenhuma determinação externa. A necessidade de superar esse idealismo fantasioso levou o autor de *Les Vérités de La Palice* a uma alternativa teórica que, mediante a compreensão dos mecanismos ideológicos, facultasse a penetração e o desvendamento da opacidade da história, a fim de compreender as determinações históricas dos sentidos e da subjetividade.

2.5 O trabalho e as práticas discursivas

Já dissemos que o materialismo histórico é um dos pilares da Análise de Discurso francesa¹¹. Esse pilar comporta uma teoria das formações sociais, incluindo aí uma teoria das ideologias, contribuindo para a conseqüente problematização das evidências históricas. Assim como os sentidos e os sujeitos não devem ser concebidos sob o signo da evidência, como realidades já dadas, a história também tem sua opacidade específica, cuja compreensão pressupõe o desvendamento dos antagonismos e dos processos ideológicos nela implicados. Antagonismo e ideologia são categorias que nos lançam numa concepção de história cujo motor é a luta de classes resultante de determinados modos de produção econômica que se

¹¹ A Análise de Discurso de filiação a Michel Pêcheux apresenta possibilidades de produção de conhecimento diversificadas, conforme a ênfase recaia na Linguística, na Psicanálise ou nas Ciências Sociais. Em nosso trabalho, a tônica da abordagem teórica recai sobre o materialismo histórico, como uma teoria das formações sociais e uma teoria das ideologias, tendo como principais referências Pêcheux, Lukács e Marx.

fundamentam na exploração do trabalho das classes dominadas pelas classes dominantes¹². O antagonismo de classe funciona como coluna dorsal das sociedades fundadas na desigualdade das relações sociais, no interior das quais se desenvolvem outras formas de antagonismos, cuja reprodução está relacionada com os processos ideológicos que funcionam no sentido de produzir determinadas formas sociais de consciência (MÉSZÁROS, 2004). É preciso, pois, partir das condições materiais de existência, das lutas diárias pela produção material da vida, a fim de entender os sentidos da história, interrogando e problematizando seus efeitos de evidência.

Frequentemente se tem pensado as transformações da sexualidade, dos desejos e dos prazeres, bem como os discursos a respeito disso no lastro da história dos costumes, como uma consequência das mudanças no plano da cultura, das tradições. Esse modo de pensar a história está ancorado na evidência de que o tempo, por si só, transforma tudo, por isso os valores de uma época divergem dos doutra época, conforme a vivência cultural de cada povo. Assim, a historicidade do mundo dos homens fica reduzida a uma sucessão de tempos e costumes diferentes, sem que a base material que produz as mudanças seja questionada. O idealismo de uma tal concepção de história, a nosso ver, não alcança a essência do movimento histórico concreto transformador das relações sociais, entre as quais aquelas relacionadas com o campo dos desejos e prazeres sexuais.

A preocupação com o fundamento ontológico das relações sociais encontra sua elaboração mais radical em Marx e Engels (1998), para os quais o que os homens são depende do modo como eles produzem materialmente sua existência. Eles tiveram o mérito de formular teoricamente o princípio segundo o qual não é a consciência que determina o ser dos homens, mas as condições materiais em que o homem vive que determinam o ser de sua consciência. Esse postulado materialista inverte e problematiza o esquema idealista da dialética hegeliana, na medida em que, de uma só vez, desmistifica o poder absoluto das ideais, das quais o mundo seria apenas uma encarnação, e coloca as lutas concretas pela produção e reprodução social da vida como as condições reais sob as quais nascem e adquirem forma as ideais. Para os dois materialistas alemães, a produção das ideias, das representações e da consciência está ligada ao modo de produção e reprodução material da vida numa determinada sociedade, de modo que apenas a transformação do modo de produzir materialmente a existência pode levar a mudanças realmente significativas em nossas consciências.

¹²A desigualdade das relações sociais na Antiguidade, na Idade Média e na Idade Moderna se sustentou em antagonismos de classe, respectivamente: patrícios e plebeus, senhores feudais e servos, burgueses e proletariados (MARX e ENGELS, 1998).

Em nosso esforço para compreender a ideologia hedonista impregnada no discurso da música carnavalesca baiana, sob o impacto das alternativas postas pelo sujeito do discurso à mulher¹³, consideramos fundamental uma reflexão materialista que concebesse a prática discursiva como uma práxis social cujo modelo se originou do trabalho necessário à sobrevivência humana. Ancorada na ontologia de Lukács (2013), nossa reflexão propõe conduzir o olhar-leitor aos vínculos ontológicos que generalizam, para o funcionamento da linguagem, o modelo de comportamento social produzido pela experiência humana do trabalho.

Em outras palavras, a linguagem humana verbal, incluindo o discurso musical inscrito na formação ideológica do hedonismo, tem como modelo básico a estrutura de pores teleológicos e de escolhas entre alternativas inerentes ao ato de trabalho, que permitiu o salto ontológico da animalidade à sociabilidade. Nos termos lukácsianos, o trabalho é o modelo originário da práxis social humana, da qual as práticas discursivas fazem parte. Mas, para entender o trabalho como modelo das práticas discursivas, é preciso conhecer, ao menos sumariamente, o salto ontológico que deu origem ao ser social, afastando a humanidade das barreiras naturais impostas à esfera da animalidade.

2.5.1 Teleologia primária e fundação do ser social

Marx (2013) considera o trabalho humano uma atividade orientada para determinado fim. Isso quer dizer que, antes mesmo de iniciar uma atividade laboral, o ser humano cria, em sua consciência, uma ideia do produto final de seu trabalho. Sobre o processo de trabalho, é conhecida a comparação que esse autor realiza entre o pior arquiteto e a melhor abelha, para elucidar a superioridade daquele em relação a esta: o pior arquiteto prevê em sua mente o resultado final de seu trabalho, através de uma prévia-ideação, ao passo que a melhor abelha nada mais faz do que cegamente realizar ações programadas em seu código genético. A atuação dela é determinada por uma hereditariedade genética ou biológica e não origina nada de novo na realidade, já o agir dele se orienta para o futuro e apresenta a potencialidade de intervenção no real para transformá-lo segundo suas intenções, originando uma nova objetividade¹⁴.

¹³ A última seção deste trabalho, intitulada “O recrudescimento do discurso misógino na escalada da ideologia hedonista”, trata mais diretamente dos efeitos da estrutura de pores teleológicos nas práticas discursivas, tendo em vista as implicações ideológicas das escolhas alternativas cantadas/ditas pelo discurso da música carnavalesca baiana referente às mulheres.

¹⁴ No processo de objetivação de uma ideia previamente concebida, processo tipicamente teleológico, a busca por espelhar fielmente a realidade, reproduzi-la na consciência com a máxima fidelidade, não se confunde com a realidade em si mesma. A reprodução é uma nova objetividade que existe na consciência humana, não a objetividade externa ao sujeito que operou a prévia-ideação.

Filiado à perspectiva ontológica marxiana, Gyorgy Lukács (2013) leva até as últimas consequências a teorização do trabalho como categoria fundante do ser social, explicitando que nenhuma outra das categorias posteriormente desenvolvidas no ser humano apresenta o caráter de transição entre animalidade e sociabilidade que tem o trabalho, o qual implica uma relação do homem com a natureza. A linguagem, a consciência, a cooperação etc. só existem no ser social já constituído. Nesse sentido, a perspectiva ontológico-materialista se distancia da abordagem idealista desenvolvida por Benveniste (2005), que coloca a linguagem como a categoria fundante do ser social e considera o universo do simbolismo o divisor de águas que separa a humanidade da animalidade.

Émile Benveniste (2005) vincula a constituição do sujeito a uma determinação exclusiva da linguagem. Em sua proposição teórica, a linguagem é tão profundamente marcada pela expressão da subjetividade que a primeira possivelmente não existiria sem expressar a segunda. Para ele, a subjetividade “é a capacidade do locutor para se propor como sujeito” ou “não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem”, (Idem, Ibid). Diz o teórico da enunciação: “a linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito* remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso” (BENVENISTE, 2005, p. 286). Desse modo, a linguagem é compreendida como fundamento ontológico da subjetividade. Conforme defende o teórico em “Da subjetividade na linguagem”, “não há outro testemunho objetivo da identidade do sujeito que não seja o que ele dá assim, ele mesmo sobre si” (Idem, p. 288).

Essa noção de subjetividade coloca o sujeito como origem de si mesmo, na medida em que ele só existe porque se autodenomina “eu” em seus atos enunciativos. O sujeito, assim, nada mais seria do que “ego” que diz “ego”. Dizer (eu) aqui equivaleria a ser (eu). A palavra se confunde com o objeto que designa. De complexo que faz a mediação entre os sujeitos e entre estes e o mundo circundante, a linguagem se converte em categoria fundante de uma subjetividade que se constitui exclusivamente no plano da enunciação em si mesma. O complexo da linguagem, que mantém laços estreitos com a atividade humana de produzir sua própria existência, passa a ter uma existência tão autonomizada que chega a ser a condição sem a qual a subjetividade não existiria. Dessa forma, na perspectiva idealista de Benveniste (2005), o nexos entre os complexos é invertido: em vez de a atividade do sujeito ser a condição de existência da linguagem, esta é que passa a ser a condição do existir daquele. Como diriam Marx e Engels (1998), a criatura se converte em criador e vice-versa.

Ainda na abordagem idealista, ao magicamente conquistar o simbolismo, o ser humano teria se diferenciado como ser de linguagem das outras formas de vida determinadas biologicamente. Assim, sem considerar o processo material através do qual o animal humano

salta ao nível do simbólico, toma-se como ponto de partida o homem já constituído como um ser de símbolos, cuja palavra lhe teria permitido desprender-se de seu corpo e voltar-se sobre si próprio através da reflexão. Por essa lógica de raciocínio, chega-se à conclusão de que “a história do homem é a história do sentido que ele procura imprimir ao universo” (DUARTE JR., 1995, p. 26).

Como uma réplica no plano do idealismo, essa tese poderia até parafrasear a formulação materialista que inicia o texto de “O manifesto do partido comunista”: “A história de todas as sociedades que existiram até hoje é a história de lutas de classes” (MARX e ENGELS, 2006, p. 45), mas passa ao largo da consistência desta formulação. Antes de falar, de se comunicar, de produzir discursos, o ser humano precisa viver, produzir as condições de sua própria existência, reproduzir-se biologicamente a si mesmo e à sua espécie. Em “A ideologia alemã”, Marx e Engels (1998, p. 10) já haviam lançado as bases de uma abordagem materialista da história, ao afirmar que se pode “distinguir os homens dos animais pela consciência, pela religião e por tudo o que se queira. Mas eles próprios começam a se distinguir dos animais logo que começam a *produzir* seus meios de existência”.

Dessa forma, o salto ontológico da esfera da animalidade à esfera da sociabilidade se efetivou a partir do momento em que o animal humano, para atender às necessidades mais elementares (fome, frio etc.) e para solucionar os problemas concretos com os quais se deparava (defesa de animais ferozes), passou a pôr finalidades cuja objetivação exigia o devido conhecimento da causalidade que governa a natureza. A causalidade implica um conhecimento necessário da legalidade que rege a natureza, a fim de que se possa transformar a causalidade natural em causalidade posta, isto é, para que as leis que imperam na ordem natural sejam usadas em benefício do ser social (a força da água ou do vento para gerar energia, a resistência da madeira ou da argila para a construção de casas, o calor do fogo para cozinhar alimentos etc.). O verdadeiro ou falso conhecimento da causalidade é determinante do sucesso ou fracasso do processo de trabalho.

Cotidianamente, o ser social realiza pores teleológicos em seus trabalhos¹⁵ e essa experiência se tornou um componente de pensamentos e discursos (LUKÁCS, 2013, p. 47). Nas formas primitivas de sociedade, os pores teleológicos visavam à transformação da natureza em valores de uso, isto é, em produtos úteis à sobrevivência humana. Esses pores constituem

¹⁵ Segundo Lukács (2013), o trabalho é o único complexo do ser social no qual o pôr teleológico exerce um papel real de transformação da realidade. Quando se atribui à natureza ou à sociedade em geral um caráter teleológico, não resta ao ser social senão uma atitude contemplativa de sua existência, de sua relação com o natural e com o social.

as posições teleológicas primárias. Já nas formas desenvolvidas da práxis social, os pores teleológicos deixam de visar diretamente à transformação da natureza, passando a ter como finalidade influenciar e agir sobre a consciência de outros homens e mulheres. Surgem, dessa forma, as posições teleológicas secundárias, a partir do momento em que alguns seres se dão conta de que podem atribuir a outros a responsabilidade de objetivar determinados fins. A partir de então, estão dadas as condições para o nascimento das sociedades de classe e, com elas, o complexo das ideologias exercendo suas funções reguladoras das condutas individuais.

A teleologia inerente ao trabalho – constituída por fins postos e decisões alternativas – estende-se a todos os atos humanos nas sociedades complexas caracterizadas por uma intensa diferenciação das atividades, em decorrência da ampla divisão social do trabalho. Esse alcance da teleologia inerente ao trabalho a todos os atos do ser social dá origem a uma “teleologia da vida cotidiana” (LUKÁCS, 2013, p. 133), a qual atravessa o discurso da música carnavalesca baiana. É importante ressaltar um dos efeitos da generalização do trabalho como modelo da práxis social em geral: da mesma forma que a natureza tem sua legalidade específica, seus nexos causais, a vida social também apresenta sua legalidade própria em determinadas condições históricas e materiais de existência, pois a teleologia secundária mantém o caráter alternativo das respostas e a necessária adequação dos meios para a realização de um fim. Entretanto, nesse processo, a estrutura interna do trabalho, embora mantenha sua base fundamental, transforma-se. Não só o objeto (que passa a ser o humano), mas os meios para a realização de um fim posto se tornam mais sociais. As cadeias causais sobre as quais o trabalho originário atua operam segundo leis universais, com uma regularidade e uma estabilidade diferente do funcionamento da ordem social, que não é homogênea e se encontra em ininterrupta transformação, razões pelas quais o grau de incerteza dos pores teleológicos secundários é muito maior em relação aos pores voltados para a transformação da natureza. Há entre ambos os pores diferenças qualitativas, que podem ser percebidas no campo da música carnavalesca baiana, na medida em que determinadas práticas discursivas visam influenciar mulheres e homens através de determinadas finalidades postas cujos valores revelam funções ideológicas relacionadas com as hierarquias de gênero. Essas finalidades que visam agir sobre o ser social são de outra ordem, denominada teleologia secundária.

2.5.2 A teleologia secundária e o complexo dos valores

Com as posições teleológicas secundárias, as relações sociais desenvolvidas fazem da autotransformação do sujeito um novo objeto de pores teleológicos, com o caráter de um *dever-*

ser, o qual está intimamente relacionado ao complexo dos valores. Ao determinar que seus atos devem ser orientados para a realização de um fim, o ser social se constitui ao passo que faz emergir o complexo do *dever-ser*. Diferentemente dos seres governados por determinações biológicas hereditárias, nos quais o passado determina o presente, o ser social orienta seus passos para o futuro tendo em vista a adequação de suas ações à concretização adequada de fins postos.

Certamente, as razões pelas quais os desejos e prazeres sexuais (bem como os discursos a respeito deles) se tornam mais ou menos reprimidos ou liberados têm a ver com as tradições, com a moral, com o complexo da cultura em que eles se manifestam. No entanto, esses complexos sofrem os impactos e os efeitos das forças derivadas da ordem econômica capitalista, com seu poder diluidor de valores e costumes. Por isso entendemos que, sem levar em conta as bases materiais da sociedade capitalista e os antagonismos que lhe são inerentes, os nexos entre a nossa forma específica de sociabilidade e a nossa vivência dos desejos e prazeres ficam soltos, quando não são completamente desvirtuados ou ignorados.

Na reflexão sobre as mudanças de sentidos na ideologia hedonista que impregna o discurso da música carnavalesca baiana, os costumes e as tradições não são complexos absolutamente autônomos, infensos às determinações da totalidade social, no interior da qual a economia, em última instância, constitui o momento predominante de nossa sociedade capitalista. O primado do econômico sobre os demais momentos do ser social tem seu fundamento ontológico na própria centralidade do trabalho, como categoria fundante do ser social (LUKÁCS, 2013). Tal primazia não desconsidera a dialética constitutiva dos diferentes complexos sociais, os quais, com muita frequência, exercem influência mútua entre si. A ideologia e a linguagem, com sua relativa autonomia, produzem efeitos retroativos sobre a base econômica contribuindo para a reprodução/transformação de uma ordem social. A totalidade social se constitui nesse movimento desigual e contraditório de forças entre complexos singulares, por isso

[...] devemos ter presente antes de tudo que, sempre que tenha a ver com as autênticas transformações do ser, o contexto total do complexo em questão é primário em relação a seus elementos. Estes só podem ser compreendidos a partir da sua interação no interior daquele complexo do ser, ao passo que seria um esforço inútil querer reconstituir intelectualmente o próprio complexo do ser a partir de seus elementos (LUKÁCS, 2013, p. 84).

É pertinente lembrar a centralidade do trabalho na vida do ser social, a fim de que não sejam esquecidos os nexos dos valores morais, das tradições e dos costumes com a produção material de nossa existência. O domínio de si, uma exigência do trabalho simples, influencia

decisivamente nas representações que o homem faz de si mesmo, as quais, por sua vez, exigem comportamentos qualitativamente diferentes em relação aos animais. Essas exigências se estendem a todo tipo de ato humano. Segundo Lukács (2013), o domínio consciente do corpo, dos instintos e dos afetos já se encontra embrionariamente no trabalho simples e se estende a todos os atos humanos.

A gênese ontológica do complexo dos valores também já se encontra implicada no ato de trabalho simples, cujo pôr teleológico visa transformar a natureza para atender a necessidades humanas. No entanto, não podemos deduzir o complexo dos valores morais a partir dos valores implicados no dever-ser do pôr teleológico inerente ao trabalho primitivo, porque o desenvolvimento das forças produtivas e a progressiva divisão social do trabalho, levando à formação das complexas sociedades modernas, alteraram quantitativa e qualitativamente o caráter dos pores teleológicos. Fazer essa dedução direta seria incorrer no mesmo erro da relação mecânica entre estrutura e superestrutura difundida pelo marxismo vulgar e pelos adversários de Marx. Nunca é demais lembrar que, ao longo do amplo processo histórico pelo qual o ser social foi se afastando das barreiras naturais, surgiram os pores teleológicos secundários, aqueles cuja finalidade consiste não mais em transformar a natureza, mas em influenciar outros homens a realizar determinados fins postos. As novas finalidades, mediadas por outros complexos como o direito, a linguagem e a ideologia, embora não tenham perdido o caráter de um dever-ser, tornaram a relação entre as finalidades postas e as escolhas alternativas ainda mais mediadas pelo complexo dos valores em disputa nas sociedades de classes.

Numa perspectiva ontológica, o valor não se reduz a uma mera atitude valorativa dos sujeitos. Lukács (2013) demonstra isso mediante análise do complexo da economia, ao qual cabe “a função ontologicamente primária, fundante” do ser social, (p. 117). Para o filósofo húngaro, o surgimento do *homo aeconomicus* não é obra do acaso, mas um desdobramento necessário de um mundo cuja produção se tornou social. A constituição ontológica da economia revela que não há ato econômico “em cuja base não se encontre uma intencionalidade ontologicamente imanente para o devir homem do homem”. Eis por que considerar a economia a atividade fundante do ser social não consiste numa atitude meramente valorativa desse complexo. Nessa prioridade ontológica “não há nenhuma hierarquia de valor”, apenas a constatação de uma situação segundo a qual “uma determinada forma do ser é a insuprimível base ontológica de outra, a relação não pode ser nem inversa nem recíproca” (Idem, Ibidem).

A primazia ontológica da economia não pode ser compreendida como uma determinação mecânica, tal como o concebeu o marxismo vulgar, que viu nas categorias mais

complexas do ser social meros produtos mecânicos de suas categorias mais elementares e fundantes. É preciso considerar que o entrecruzamento de pores teleológicos primários e secundários originou uma complexificação dos valores e dos pores de valor. Tudo fica ainda mais complexo com o desenvolvimento de âmbitos não diretamente econômicos¹⁶, como é o caso dos discursos musicais nos quais estão implicados os valores em conflitos inerentes à realidade social em que esses discursos são produzidos. Nesse sentido, há uma legalidade causal que preside o desenvolvimento econômico, ao passo que, no espaço do posicionamento moral, parece dominar o conflito de valores:

E podemos observar de imediato que, enquanto a tomada de posição alternativa perante o desenvolvimento econômico como tal, baseada mais ou menos no modelo do trabalho simples, é largamente unívoca, nas tomadas de posição morais perante certas consequências da economia sobre a vida parece dominar um antagonismo de valores. (LUKÁCS, 2013, p. 120)

Frente à manifestação fenomênica da multiplicidade das posições morais e dos conflitos que as envolvem, a tendência imediata é aceitar o valor como uma questão subjetiva, dependente exclusivamente da perspectiva valorativa de cada sujeito, da maneira como cada um se relaciona com o complexo moral em jogo, a exemplo da ideologia hedonista disseminada no discurso da música carnavalesca baiana. Entretanto, essa tendência leva à trágica e fatalista perspectiva do relativismo cultural, que não descreve a essência da realidade porque se mantém preso à “imediatricidade com a qual se mostram os fenômenos” (LUKÁCS, 2013, p. 121). O essencial é deixado de lado pelo relativismo que, sob o pretexto de uma suposta neutralidade, de uma imparcialidade que se exime de assumir posições, posiciona-se contra o fato concreto de que é possível tomar “decisões socialmente corretas entre alternativas importantes” (LUKÁCS, 2013, p. 122).

Por isso, quanto às transformações no plano da sexualidade e da ideologia hedonista do discurso musical, não concordamos com Bozon (2004), para quem o importante é perceber que os cenários dos desejos mudaram e que, por isso, o correto seria não tomar as mudanças como transgressões ou subversões. Não adianta também ficar na evidência histórica de que, no Brasil e talvez em todo o mundo ocidental, os padrões de moralidade anteriores aos anos sessenta não sejam os mesmos da atualidade, tendo ocorrido uma erosão dos pudores (SOHN, 2011) devido a mudanças na ordem dos valores. Essa perspectiva, que se prende à imediatricidade dos

¹⁶Os complexos não econômicos adquirem autonomia relativa no curso da história e exercem funções concretas de reguladores da práxis social, tendo em vista as mediações necessárias para a reprodução da ordem social. O direito, para o materialismo vulgar, derivaria mecanicamente da estrutura econômica, mas ele funciona como complexo que regula a práxis social e procura garantir a reprodução da ordem estabelecida.

fenômenos e não sinaliza para as causalidades sociais das mudanças históricas, conduz a uma percepção da moral como um complexo autônomo e desconsidera a dinâmica da totalidade social em que esse complexo está inserido.

A questão ontologicamente importante não é a contemplação do processo histórico em seu contínuo transformar-se, mas compreender a que caminhos têm nos conduzido as escolhas alternativas concretas sobre os complexos dos desejos e prazeres cantados/ditos hedonisticamente: do modo como vivemos, desfrutamos, aproveitamos ou negamos, coisificamos, desumanizamos os desejos e as práticas sexuais e amorosas na sociedade capitalista. Atualmente, no Brasil, o dever-ser dos pores teleológicos concernentes à práxis social do amor e do sexo contribuem para a plena realização do gênero humano, para a sua emancipação e para a humanização? Ou trabalham no sentido da desumanização dos sujeitos, cada vez mais reificados, no trabalho e nas suas relações íntimas? Esses questionamentos estão intimamente relacionados com o complexo das ideologias, cuja teoria se constitui no interior do materialismo histórico.

2.6 O complexo das ideologias: alguns aspectos relevantes

Não é nossa intenção fazer um inventário das muitas querelas em torno do complexo das ideologias, posto que esse trabalho demandaria tempo e esforço para escrever outra tese, ao que nos parece já bem encaminhada por Mészáros (2004) em “O poder da ideologia”. Mas, em função da importância que os processos ideológicos têm para a compreensão da constituição dos sujeitos e dos sentidos, convém situar aqui alguns aspectos relevantes desse complexo, tomando como referência dois trabalhos fundamentais para a nossa análise. “A ideologia Alemã”, segundo Gorender (1998), a obra que, ponto de consenso entre a maioria dos intelectuais, inaugura o materialismo histórico, escrita por Marx e Engels; e a terceira seção de “Para uma ontologia do ser social II”, intitulado “O ideal e a ideologia”, no qual György Lukacs desenvolve uma concepção forte de ideologia, à qual nos filiamos em nossas análises.

2.6.1 Ideologia como falsa consciência

Em “A ideologia Alemã”, Marx e Engels (1998) criticam o idealismo filosófico que dominava o cenário intelectual alemão na primeira metade do século XIX, quando os jovens hegelianos propunham revolucionar o campo do pensamento social através da crítica às ideias falsas de seu tempo. Uma das fantasmagorias mais combatidas pelos jovens hegelianos dizia

respeito à representação de Deus como a origem de todas as coisas: o homem, verdadeiro criador da ideia de Deus, não deveria se inclinar diante de sua criação. Por isso, eles propunham retirar da cabeça das pessoas as representações supersticiosas e religiosas, a fim de revolucionar o mundo governado por ideias falsas tendo em vista outro mundo fundamentado na consciência crítica. Marx e Engels criticam duramente a suposta revolução desejada pelos jovens hegelianos, para os quais transformar a consciência equivaleria a interpretar de modo diferente a realidade existente. Isso não vai além da troca de uma fraseologia por outra, segundo a crítica mordaz dos fundadores do materialismo histórico.

A essa concepção idealista, Marx e Engels opõem uma concepção materialista da história das formações sociais, cujas bases são assim apresentadas: “Nenhum desses filósofos¹⁷ teve a ideia de perguntar qual era a ligação entre a filosofia alemã e a realidade alemã, a relação entre a sua crítica e o seu próprio meio material” (1998, p. 10). Tem-se aí uma formulação embrionária do materialismo histórico, que coloca as condições materiais de existência como ponto de partida necessário para a compreensão da natureza das relações sociais desenvolvidas entre os humanos, bem como para o entendimento do complexo das ideologias. Como salientam os autores,

A maneira como os indivíduos manifestam sua vida reflete realmente o que eles são. O que eles são coincide, pois, com sua produção, isto é, tanto com o que eles produzem quanto com a maneira como produzem. O que os indivíduos são depende, portanto, das condições materiais de produção (MARX e ENGELS, 1998, p. 10).

Esse princípio geral faz do materialismo histórico uma teoria das lutas de classe articulada a uma teoria materialista das ideologias. Ele indica um norte seguro para pensar a constituição material dos sentidos e dos sujeitos, não mais concebidos como entidades autônomas, mas como produtos de determinadas relações sociais e históricas resultantes do modo como se produz a vida material da coletividade. Esse princípio nos permite pensar o discurso musical filiado à ideologia hedonista como um complexo da vida social relacionado com a maneira pela qual homens e mulheres produzem materialmente sua existência e como essa produção material afeta o modo como eles vivenciam as experiências dos desejos e prazeres sexuais. As ideias e representações dos sujeitos acerca dessas experiências não brotam dos céus, elas nascem da natureza das relações sociais concretas que ordenam sua atuação no mundo dos homens. Nas palavras de Marx e Engels,

¹⁷Bruno Bauer, Max Stirner e Feuerbach são alguns dos filósofos a quem a crítica de Marx e Engels se dirige.

A produção das ideias, das representações e da consciência está, a princípio, direta e indiretamente ligada à produção material dos homens; ela é a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio intelectual dos homens aparecem como a emanação direta de seu comportamento material. O mesmo acontece com a produção intelectual tal como se apresenta na linguagem da política, na das leis, da moral, da religião, da metafísica etc. de todo um povo. São os homens que produzem suas representações, suas ideias etc., mas os homens reais, atuantes, tais como são condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e das relações que a elas correspondem, inclusive as mais amplas formas que estas podem tomar (1998, p. 18).

É desse postulado fundante do materialismo histórico, para o qual as ideologias emanam das relações sociais concretas, que Michel Pêcheux deriva a categoria condições de produção do discurso, fazendo dela uma categoria central em AD. A tese segundo a qual os sentidos e os sujeitos são determinados pela processualidade histórica só adquire relevância teórica no interior da AD, se a concepção de história implicada nessa determinação estiver relacionada com as condições materiais nas quais, através de suas práticas discursivas, os sujeitos significam o mundo e a sua própria existência. Isso significa ir além das noções de “contexto” de usos da língua ou de “situação” comunicativa, uma vez que requer mais que o conhecimento dos elementos envolvidos imediatamente num “ato de fala” (emissor, receptor, mensagem etc.). Pensar o discurso da música carnavalesca baiana, relacionando-o às suas respectivas condições de produção discursiva exige uma análise da própria estrutura da sociedade capitalista e suas formas de entretenimento e festividades urbanas. A categoria condições de produção do discurso, portanto, coloca questionamentos para problemas linguísticos, no interior da própria Linguística, aprofundando e ampliando o alcance das análises.

Como obra seminal do materialismo histórico, “A ideologia alemã”, ao mesmo tempo em que lança as bases concretas para uma teoria materialista das formações sociais (seu ponto mais forte), tem suscitado interpretações controvertidas dos processos ideológicos como falsa consciência. Essas interpretações quase sempre partem da formulação em que Marx e Engels generalizam como traço característico do fenômeno ideológico a apresentação das relações entre os homens de cabeça para baixo, invertendo a realidade de forma semelhante ao efeito produzido por uma câmera escura. Eis o que dizem os autores,

A consciência nunca pode ser mais que o ser consciente; e o ser dos homens é o seu processo de vida real. E, se, em toda ideologia, os homens e suas relações nos aparecem de cabeça para baixo como em uma câmera escura, esse fenômeno decorre de seu processo de vida histórico, exatamente como a inversão dos objetos na retina decorre de seu processo de vida diretamente físico (MARX e ENGELS, 1998, p. 19).

Não há como negar que as ideologias funcionam, muitas vezes, invertendo a realidade das coisas, embora essa não seja sua única função. Segundo Gorender (1998), o problema, porém, é que Marx e Engels nunca se referiram à sua própria teoria como uma ideologia. Ao contrário, tomavam-na como uma reconstrução científica da realidade social, sem deixar de ser a expressão dos interesses da classe proletária, que era apresentada como a única classe em condições de se libertar da ilusão ideológica e atingir uma percepção objetiva da história humana e da sociedade em que vivia. De fato, “A ideologia alemã” é a matriz teórica que sugeriu elementos para leituras da ideologia como falsa consciência, embora essa não seja a única leitura que se possa fazer de um trabalho seminal. Quando Marx e Engels falam de ideologia dominante, não resta dúvida de que estão falando também de ideologias dominadas. Portanto, ideologias em conflitos.

Eles denunciam: na sociedade capitalista, as classes que detêm os meios de produção material dominam também os meios de produção intelectual, de modo que os pensamentos e a ideologia dominantes são, como em todas as sociedades de classe, os pensamentos e a ideologia da classe dominante. As ideias dessa classe se apresentam separadas de seus produtores e passam a existir autonomamente, aceitas como verdades universais. Assim, como obra fundadora de uma matriz teórica da magnitude do materialismo histórico, “A ideologia alemã” abriu um debate rico e controvertido em torno do complexo da ideologia, o qual foi desenvolvido e aprofundado por outras reelaborações marxistas, entre as quais destacamos aqui a contribuição de Lukács (2013), à qual nos filiamos.

2.6.2 Ideologia como função social

Nas sociedades desenvolvidas, onde a divisão social do trabalho alcançou um elevado grau de complexidade, já se sabe que qualquer ato humano tem em sua origem as prévias-ideações, as quais constituem um conjunto de ideias e pensamentos elaborados pela consciência dos que põem finalidades a outros seres humanos (LUKÁCS, 2013). Ao conjunto dessas ideias e pensamentos – que elaboram idealmente determinadas visões de mundo e orientam as tomadas de decisão concernentes às grandes e pequenas questões com as quais os sujeitos se deparam nas realidades em que vivem – chamamos, juntamente com Lukács, *ideologia*.

Nesse sentido, a concepção de ideologia com a qual trabalhamos não reduz os fenômenos ideológicos à função de elaborar falsas consciências, com o objetivo de velar aos olhos das classes oprimidas o processo pelo qual determinada forma hierarquizada de divisão social do trabalho produz a sua alienação, o seu alijamento do usufruto dos bens e produtos

resultantes de sua própria atividade laboral. A ideologia, no palco das lutas sociais, pode funcionar tanto a serviço da ocultação dos antagonismos estruturantes da sociedade, quanto na direção contrária, desvelando-os, desmascarando suas contradições fundamentais. Nesse sentido, Lukács se contrapõe à vertente marxista que equipara ideologia a uma ilusão ou falsificação do real e que, ao mesmo tempo, concebe a ciência como a expressão neutra da realidade. Lukács descarta a interpretação que contrapõe ideologia (falsificação) a ciência (revelação do real). Para ele, nem a ideologia tem a função exclusiva de inverter a realidade, nem a ciência é imune aos conflitos sociais e suas mediações. A teoria da ideologia como falsa consciência distingue ciência e ideologia mediante critério gnosiológico: conhecimento científico (verdadeiro); ideológico (falso). Como explicita Lessa (2007), essa abordagem gnosiológica do fenômeno ideológico se aproxima do marco do positivismo, na medida em que supõe uma pretensa neutralidade científica. Lukács avança muito além dessa perspectiva ao teorizar que

Nem um ponto de vista verdadeiro ou falso, nem uma hipótese, teoria etc., científica verdadeira ou falsa constituem em si e por si uma ideologia: eles podem vir a se tornar ideologia, como vimos. Eles podem se converter em ideologia só depois que tiverem se transformado em veículo teórico ou prático para enfrentar e resolver conflitos sociais, sejam estes de maior ou menor amplitude, determinantes do destino do mundo ou episódicos (2013, p 467).

Portanto, o critério gnosiológico de verdade ou falsidade não serve para definir a natureza da ideologia. Essa definição está relacionada com a função social que uma opinião, uma hipótese ou uma teoria desempenham em determinadas condições materiais de existência determinadas pelos conflitos de classe e atravessadas por outros conflitos como os de gênero, de etnia etc. Tal como exemplifica Lukács (2013), a teoria astronômica heliocêntrica de Galileu, bem como a teoria evolucionista de Darwin não são, em princípio, ideologias. Pouco importa, para a compreensão dos fenômenos ideológicos, se elas sejam teorias verdadeiras (elaboradas em direção à *intentio recta*) ou falsas (forjadas por uma *intentio oblíqua*), como também é irrelevante sua simples afirmação ou negação. O que é essencialmente determinante do complexo da ideologia é a função social desempenhada por determinado conhecimento. Tanto o heliocentrismo quanto o evolucionismo, sem deixar de ser ciência, tornam-se ideologias quando passam a ser um conhecimento usado para combater o conservadorismo da visão de mundo dominante em seu tempo, a qual atribuía uma origem divina para a vida orgânica e seu desenvolvimento, bem como endossava uma visão segundo a qual a Terra era o centro do universo. Nessas condições, esses saberes participam dos conflitos sociais propondo

determinadas escolhas alternativas para a solução de dilemas humanos. Logo, exercem funções e se constituem como ideologias.

O trabalho, categoria fundante do ser social, impulsiona o homem para atividades que não se reduzem ao próprio ato de trabalhar. Outros complexos surgem nas sociedades em que as forças produtivas se ampliam e a divisão social do trabalho adquire um nível elevado. Muitos dos novos complexos adquirem a função de regular a práxis social dos indivíduos nos limites necessários para a reprodução social. Eles, constituindo-se no campo das posições teleológicas secundárias, relacionam-se com o complexo da ideologia, entendida como uma

forma de elaboração ideal da realidade que serve para tornar a práxis social humana consciente e capaz de agir. Desse modo, surgem a necessidade e a universalidade de concepções para dar conta dos conflitos do ser social; nesse sentido, toda ideologia possui o seu ser-precisamente-assim social: ela tem sua origem imediata e necessariamente no *hic et nunc* social dos homens que agem socialmente em sociedade (LUKÁCS, 2013, p. 465).

A ênfase quase tautológica na determinação social da ideologia traz a memória da matriz materialista apresentada por Marx e Engels na obra seminal “A ideologia alemã”. Não há que se procurar a ideologia em outro lugar, que não seja nas próprias relações sociais que se estruturam antagonicamente a partir do surgimento das classes sociais. Quando o modo de produzir os meios de existência passou a se basear na exploração do trabalho da maioria pela minoria, esta impondo a finalidade de trabalhar àquela, surgem os antagonismos conflituosos que opõem o homem ao próprio homem, cuja defesa de interesses agora exige o auxílio de outros complexos encarregados de regular a práxis social de homens e mulheres. Nesse sentido, é a sociedade de classes que dá origem, por exemplo, ao direito, como complexo que deve regular juridicamente os conflitos sociais, tendo em vista a reprodução dessa mesma sociedade¹⁸.

Depreende-se daí que uma das funções sociais importantíssimas da ideologia consiste em regular a práxis social tornando possível ou operativa a reprodução dos antagonismos que estruturam a vida em sociedade. Para isso, ela vai oferecendo aos indivíduos determinadas concepções e visões de mundo que orientam, justificam e dão sentido a seu agir em meio aos conflitos sociais à sua volta. Lessa (2007, p. 69) explica que a ideologia tem por função fornecer

¹⁸Lessa (2007) demonstra como, de complexo que se origina com a sociedade de classes, o direito passou a ser visto atualmente como um domínio do conhecimento que origina a vida em sociedade. Nega-se que o desenvolvimento da vida social deu origem ao direito, afirmando que o estabelecimento da ordem jurídica teria fundado a sociedade. O complexo fundado pela sociedade de classes se apresenta como fundante da vida social.

“respostas genéricas que permitam ao indivíduo não apenas compreender o mundo em que vive, mas também justificar sua práxis cotidiana, torná-la aceitável, desejável, natural”.

Mas a ideologia não apenas oferece justificativas para a práxis social dos indivíduos, através de respostas genéricas, visto que ela funciona também como “um meio de luta social, que caracteriza toda sociedade, pelo menos as da “pré-história”¹⁹ da humanidade” (LUKÁCS, 2013). A luta de classes tem na ideologia um de seus momentos mais importantes, porque é na esfera ideológica que determinados valores atrelados a determinadas finalidades postas podem ou não ser objetivados por determinadas escolhas alternativas. É na esfera da ideologia que ocorrem as disputas entre opressores e oprimidos para a objetivação de certas posições teleológicas em detrimento de outras, atendendo a objetivos emancipatórios ou desumanizadores.

Esse modo de operar da ideologia, sempre relacionada a finalidades postas e escolhas alternativas em disputa, atravessa também o discurso da música carnavalesca baiana e os conflitos inerentes à ideologia hedonista. A espetacularização do corpo e da sexualidade feminina, objetivada no discurso da música carnavalesca baiana, resulta de determinadas finalidades postas e de escolhas alternativas que traduzem ideologicamente os conflitos de gênero e de classe, entre outros. Enfim, a ideologia, nunca é demais lembrar, exerce uma função social no conjunto complexo dos conflitos sociais, entre os quais as questões de poder e dominação envolvendo homens e mulheres.

¹⁹A noção de “pré-história” a que se refere Lukács dialoga com a concepção marxiana de sociedade de classes como um estágio pré-histórico da humanidade. Pré-histórico no sentido de que ainda vai ser preciso superar as contradições de classe para o homem conquistar sua emancipação e inaugurar um período em que ele determina a sua história.

3 O DISCURSO MUSICAL: MEMÓRIAS DO DIZER E CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

Nenhum discurso é desprovido de memória, nem existe alheio às suas condições de produção. Ao contrário, os discursos só ganham vida, adquirem forma, produzem sentidos e passam a circular numa realidade social específica porque têm uma memória que lhes dá sustentação e porque as condições de sua produção já estão estabelecidas. Por isso, pensamos o discurso materializado em letras da música carnavalesca baiana a partir dessas duas categorias fundamentais para a Análise de Discurso: memória discursiva e condições de produção. Por meio delas, esperamos ampliar e aprofundar o alcance de nossa análise, de maneira que se tornem mais inteligíveis as determinações históricas dos sentidos no discurso musical tomado como nosso objeto de estudo.

O conceito de memória discursiva com o qual trabalhamos está relacionado com o que Michel Pêcheux (2009) denomina interdiscurso, dizeres já-ditos, pré-construídos que entram no discurso do sujeito sem que ele tenha consciência disso. A ideia básica é aquela de que algo falado/dito antes, noutros lugares, por outros sujeitos e sob outras condições de produção discursiva, adentra os novos dizeres. As formulações discursivas do presente estão repletas de sentidos legados por discursos do passado, ainda que as formulações atuais funcionem deslocando, contestando, replicando ou apenas reproduzindo os sentidos de discursos pregressos. Assim, o discurso que se materializa na música carnavalesca baiana tem como condição de seu próprio dizer uma memória discursiva constituída por outros dizeres que o antecederam no espaço e no tempo. Os sentidos dos já-ditos por outros discursos musicais sobre os desejos e prazeres sexuais, de alguma maneira, condicionam os sentidos do discurso da música carnavalesca baiana, que, não obstante a ilusão adâmica de ser um dizer fundante e original, apenas faz a rede dos sentidos hedonistas historicamente instituídos se movimentar.

Já a categoria condições de produção, em Análise de Discurso, tal como cunhada por Michel Pêcheux (2009), procura dar conta das condições materiais de existência nas quais os sujeitos, assim situados, produzem discursos. Não se trata, portanto, de recuperar os elementos contextuais ou situacionais presentes numa cena enunciativa qualquer. As condições de produção do discurso fazem parte do quadro categorial da AD no sentido trabalhado numa perspectiva marxiana: a realidade socioeconômica, em última instância, determina as maneiras de ser, pensar, agir, desejar e sentir dos sujeitos. Embora os sentidos hedonistas apareçam na história da música popular urbana brasileira através de complexas mediações, o discurso musical filiado à ideologia do hedonismo está intimamente relacionado à história das nossas

relações de produção econômica. Apenas quando o crescimento das forças produtivas permitiu um determinado grau de desenvolvimento da vida urbana, originando novas necessidades de entretenimento, a música passou a fazer parte do cotidiano de milhares de brasileiros e brasileiras, inevitavelmente afetados pela heterogeneidade dos discursos musicais.

Portanto, esta terceira seção, teoricamente orientada por duas categorias essenciais à AD (memória discursiva e condições de produção), tem como objetivo ampliar a análise das determinações históricas dos sentidos que impregnam o discurso da música carnavalesca baiana. O percurso analítico se fez num movimento de idas e voltas, das condições amplas às condições estritas de produção discursiva e vice-versa. A separação entre o que é constitutivo da memória e o que concerne às condições de produção atende a uma necessidade operativa da análise, embora esses fenômenos existam entrelaçados. O importante é que, ao final da análise, tenhamos conhecido de que maneira a memória discursiva e as condições de produção do discurso participam do processo de constituição histórica dos sentidos no discurso hedonista materializado em letras da música carnavalesca baiana.

3.1 Discurso musical e memória do dizer

A primeira parte desta terceira seção procura resgatar, a partir de um mergulho na história da música popular urbana brasileira, a memória dos sentidos filiados à ideologia hedonista no discurso da música carnavalesca baiana. Como dispositivo analítico, recorreremos aos trabalhos do historiador da música popular brasileira José Ramos Tinhorão, cuja produção bibliográfica apresenta uma riqueza de fontes que permitem recuperar letras de canções que outrora entretiveram parcelas das camadas populares brasileiras e que conservaram vestígios a respeito dos sujeitos e da realidade social em que os discursos musicais circularam.

Tendo em vista os dois primeiros séculos de relações estabelecidas entre a metrópole portuguesa e a colônia brasileira, a carência de fontes históricas se apresenta como um obstáculo ao conhecimento sobre as formas de entretenimento das camadas populares e sobre o lugar da música na vida dos sujeitos. Contudo, a partir do momento em que a história deixa seus vestígios documentais, através dos primeiros registros de letras de canções de gêneros musicais diferentes, aparece o protagonismo de negros africanos e de afrodescendentes para a produção de músicas e danças nas quais os desejos e prazeres sexuais significam. Procuramos entender em que medida, desde as primeiras manifestações conhecidas de nosso cancionário popular, o prazer cantado/dito/dançado vai estabelecendo uma rede de sentidos constituída historicamente

mediante a filiação à ideologia hedonista, que, ao longo dos séculos, nunca deixou de funcionar no discurso da música popular brasileira.

3.1.1 Origens da música popular urbana no Brasil

Os dois primeiros séculos de nossa história são lacônicos em relação à vida das camadas populares, de cuja vivência cultural cotidiana a história oficial, na perspectiva da história dos dominadores, não deixou registros que ajudassem a compreender mais profundamente como os desejos e os prazeres sexuais se apresentam na música desse período. Não se tem informações precisas sobre a presença da música na vida cotidiana das classes trabalhadoras, inicialmente constituídas por índios que cortavam e depositavam o pau-brasil nas feitorias em troca de bugigangas e, posteriormente, pela população de africanos e africanas aprisionados e para cá transplantados como escravos.

Ao longo desse período, ainda não haviam sido alcançadas as condições materiais necessárias para o desenvolvimento de uma cultura popular urbana, porque as cidades ainda funcionavam como meros complementos burocráticos do campo, onde os engenhos se constituíam como unidades de produção autônomas e autossuficientes, com escravos e outros funcionários a prover os meios necessários para a reprodução biológica e social. Desse modo, o meio urbano, desprovido de mercado interno e formado por uma população diminuta e pobre, manteve-se, durante os dois primeiros séculos, subordinado ao modo de vida rural. Integrada ao mercantilismo da ordem social capitalista nascente, a metrópole portuguesa, que fez da colônia brasileira mero campo de exploração e lucro, impedia que as riquezas aqui produzidas fossem usadas para promover o desenvolvimento das terras colonizadas.

No entanto, a partir de indicações extraídas da Carta de Caminha, um historiador da música brasileira informa que dois gêneros musicais prevaleceram “no primeiro século da descoberta: o rural-português na área dos sons profano-populares, e o erudito da Igreja nas das minorias responsáveis pelo poder civil e religioso” (TINHORÃO, 2010, p. 38). No caso específico da catequese dos índios, havia cantos e hinos eruditos para rituais solenes e para a devoção religiosa, bem como havia cantos e danças populares e coletivos para o entretenimento. No Brasil, os mais remotos registros históricos sobre música possivelmente profana remontam ao Natal de 1583, quando o irmão Barnabé Telló, tocando berimbau, animou o presépio montado pelos jesuítas na povoação da Bahia, e ao ano de 1584, quando José de Anchieta viu, numa das casas de ensino também da Bahia, crianças indígenas dançarem à portuguesa ao som de tamboris e violas.

Apesar da escassez de informações, é provável que, nos dois primeiros séculos de nossa história, negros e negras escravizados também tenham tido alguma concessão das classes senhoriais para as diversões típicas das tradições culturais africanas transplantadas para cá junto com seu povo. No início do século XVII, a população negra girava em torno de vinte mil africanos e seus descendentes, de modo que é improvável que esse contingente populacional fosse condenado ao silêncio absoluto. Os rudimentos de vida urbana em Salvador, Recife e Rio de Janeiro permitiram a entrada dos negros na vida cultural brasileira através de seus cantos e danças rotulados pelo branco português como batuques.

Tinhorão (2010), a partir da obra de Gregório de Matos²⁰, dos relatos de viajantes e escritos de moralistas do final do século XVII para o início do século XVIII, descobriu que as composições musicais até hoje denominadas “chulas” (normalmente com quatro versos) receberam esse nome por serem produzidas pelas classes mais baixas da sociedade baiana (os “chulos”), que compunham “chularias”. A se considerar Gregório de Matos um poeta-músico, as ‘modas profanas’, como se chamavam as composições de seu tempo não investidas do sagrado, despertaram a preocupação da igreja católica, dos educadores e dos moralistas, que passaram a ter mais atenção com a nascente música urbana do século XVII. Essa preocupação reacendia o princípio medieval da pureza da doutrina religiosa, que proibia os ‘cantares vãos’ compreendidos como ‘pecados das orelhas’, bem como justificava tal proibição pela crescente atração de populares por músicas profanas, as quais, além de ousar tematizar o sagrado, função do corpo eclesiástico, “valiam por verdadeiros convites às aproximações amorosas consideradas lascivas” (TINHORÃO, 2010, p. 69).

Na passagem do século XVII ao XVIII, a sociedade brasileira começava a adquirir uma fisionomia mais complexa e passava a comportar novos conflitos. O contingente populacional em torno da atividade canavieira e seu escoamento do Recôncavo Baiano à capital Salvador havia se tornado bastante intenso e numeroso. Tanta gente não podia estar toda envolvida com o comércio da cana, uma vez que a subsistência exigia o atendimento de novas necessidades através de atividades paralelas à grande economia da monocultura, tais como a pesca de sardinha e camarão; a purificação de tabaco e aguardente; a criação de gado; a produção de louça, farinha, telha, lenha etc. Ainda segundo Tinhorão, “muitos desses trabalhadores de lavouras de beira mar (...) viriam a constituir, em Salvador, pelo correr de Setecentos, o exemplo

²⁰ O autor da “História social da música popular brasileira” sugere que se considere a maior parte da obra de Gregório de Matos composições musicais, uma vez que, das mais de seiscentas composições atribuídas ao *Boca do inferno*, apenas duzentas e sete têm a forma fixa de soneto, as demais constituindo glosas, coplas e romances para o acompanhamento com viola.

inicial do que se poderia chamar de camadas populares urbanas do Brasil” (2010, p. 85). Nessa nova realidade socioeconômica, surgem as camadas sociais carentes de vivência em termos de uma cultura popular urbana, na qual têm lugar significativo os cantos e danças. Portanto, a crescente divisão social do trabalho e os intensos intercâmbios entre o rural e o urbano iriam permitir

o aparecimento de uma série de novas formas de diversão entre as baixas camadas, que estava destinada a transformar não apenas Salvador no primeiro centro produtor de cultura popular urbana do Brasil, mas a garantir para a própria Bahia o título de pioneira na exportação de criações para o lazer de massa citadina no exterior (TINHORÃO, 2010, p. 86).

Nesse processo de desenvolvimento das forças produtivas, cantares e dançares foram surgindo como uma manifestação da cultura popular, vista pelas elites senhoriais com preconceito e desprezo. Se tomarmos a palavra como índice sensível que capta as transformações históricas em curso, devido à sua ubiquidade social (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2010), o discurso literário ajuda a perceber como os sentidos sexuais eram sugeridos em danças da época colonial e causavam reações por parte das classes dominantes, fato que pode ser observado a partir de versos de Gregório de Matos, o Boca do Inferno:

Pasmei eu da habilidade
Tão nova, tão elegante
Porque o cu é sempre dançante
Nos bailes desta cidade.

Esses versos, que constam na “História social da música popular brasileira”, de José Ramos Tinhorão (2010, p.74), descrevem a surpresa do poeta Gregório de Matos com a novidade de uma dança introduzida na cidade de Salvador, provavelmente na segunda metade do século XVII. Conhecida pelo nome de *Arromba*, essa nova dança, uma exceção à regra das danças sensuais, não reproduzia os rebolados de origem africana predominantes nos festejos da época na capital baiana. O poeta, então, teria ficado pasmo por ver uma dança, da qual não se tem mais detalhes, cujos movimentos corporais não colocavam no centro da coreografia as nádegas, a bunda ou o “cu”, este termo mais em conformidade com o lugar ideológico transgressivo frequentemente ocupado pelo Boca do Inferno. Por essa indicação tão longínqua, tem-se um primeiro indício memorial do lugar de destaque ocupado pelo baixo corporal, compreendido como lugar de expressão e objeto dos desejos e prazeres sexuais, na história da música e da dança brasileiras, bem como da existência de resistências a sua expressão através

da crítica censora²¹ por parte da ideologia moral dominante. Tais conflitos se intensificaram à medida que as danças e músicas originadas dos batuques africanos passaram a ser amplamente cultivadas pelas camadas mais baixas da sociedade colonial em desenvolvimento, as quais criaram diferentes ritmos com cantos e danças que, sugerindo sentidos relacionados aos desejos e prazeres sexuais, chocavam determinados setores da sociedade.

3.1.2 Traços de uma memória discursiva hedonista

Escutar o que a música popular urbana produzida no Brasil disse antes e noutra lugar, direta ou indiretamente, sobre os desejos e prazeres sexuais funciona como uma estratégia útil ao objetivo de apreender a memória discursivada ideologia hedonista à qual está filiado o discurso da música carnavalesca baiana. Em se tratando de cultura popular, no sentido de uma criação de sujeitos pertencentes às classes sociais dominadas, portanto criação dos dominados, o protagonismo da matriz étnica africana deixou um legado que ainda hoje ecoa no discurso da música carnavalesca baiana. Os “batuques” dos negros e negras africanos deixaram a libido se insinuar em danças e cantos ritualizados.

Esse lugar de memória revisitado permite problematizar a interpretação segundo a qual as classes sociais das periferias urbanas nordestinas só gostam de “porcaria”, do “lixo cultural”, de “obscenidades” e “pornografias”. Em vez de tais julgamentos, preferimos acompanhar o movimento histórico a fim de perceber como os sentidos libidinosos presentes em autênticas criações culturais das camadas populares, como expressão de sua maneira singular de vivenciar desejos e prazeres sexuais, vão sendo trabalhados em função de novas alternativas, à medida que a sociedade brasileira adere às finalidades postas pela lógica do capitalismo. Esse processo pode ser sintetizado como transformação das criações populares autênticas em mercadorias da indústria cultural, cuja finalidade lucrativa atende ao imperativo da acumulação de riquezas imposto pela lógica do capital.

²¹Um quadro vivo da cidade de Salvador e do Recôncavo baiano pulsa na obra de Gregório de Matos, mas a pintura da vida e das relações sociais de seus contemporâneos foi feita sob a perspectiva contraditória de um filho da elite branca local, também dado a pândegas e aventuras sexuais com negras e mestiças por ele preconceituosamente desprezadas (TINHORÃO, 2010).

3.1.2.1 *Dos batuques africanos às “danças de umbigadas”*

Em “Os sons negros no Brasil”, Tinhorão (2012) situa historicamente o legado das tradições culturais africanas sobre a nossa cultura popular urbana, especialmente no tocante às danças e músicas. Segundo esse autor, “batuques” era a denominação genérica e preconceituosa com a qual os europeus se referiam aos diversos estilos de dança dos negros africanos (TINHORÃO, 2001), mas que, originariamente, não se restringiam a bailes e folguedos, na medida em que abrangiam “uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer” (TINHORÃO, 2012, p. 55). Aos poucos, as autoridades foram distinguindo, nas reuniões de negros e negras, as formas de culto religioso das formas de diversão dos escravos, de tal maneira que a delimitação desses campos tornou a prática religiosa clandestina, escondida em espaços abertos pelas matas e, ao mesmo tempo, procurou administrar os sentidos dos batuques, restringindo-os à diversão profana.

No entanto, para melhor se compreender o conjunto heterogêneo das criações populares relacionadas a danças e cantos, é necessário considerar as múltiplas influências crioulo-africanas e branco-europeias. Pelas cidades e vilas, brancos e mulatos das camadas mais baixas passaram a cultivar os batuques de negros a eles acrescentando elementos novos, através do “casamento da percussão, da coreografia e do canto responsorial africano-crioulo com estilos de danças, formas melódicas e novo instrumental (principalmente a viola), introduzidos pelos herdeiros nativos da cultura europeia” (TINHORÃO, 2012, pp. 55-56).

Os cantos e danças brasileiras cujas origens se ligam aos batuques africanos têm em comum, segundo o gesto interpretativo do antropólogo Édison Carneiro, citado por Tinhorão (2012, p. 56), um elemento muito presente também nas músicas de massa da atualidade: a umbigada, cuja sobrevivência atual mantém tênues laços com a memória dos rituais de casamento praticados em território africano, onde esse gesto sexualmente sugestivo tinha outros sentidos. A umbigada das danças africanas desempenhava uma função simbólica nos chamados “rituais de lembamento”, tendo em vista que ela representava os atos sexuais aos quais se entregariam os sujeitos unidos através desses rituais. Em outras palavras,

De fato, como todas as danças rituais constituem, na realidade, representações alegóricas, as que compunham, na África, a espécie de suíte de cenas das vidas dos casados, dançadas durante a cerimônia culminante do casamento (...) teriam que incluir, necessariamente, referências explícitas aos jogos amorosos e atos sexuais” (TINHORÃO, 2012, pp. 56-57).

“Cantigas obscenas” e “danças desonestas”, nas quais figurava a umbigada, faziam parte do ritual do lembamento, pelo qual se apresentava à moça e ao rapaz nubentes o que os aguardava, em termos de vivência sexual, sob a condição de homem e mulher casados. Um dos batuques africanos consistia na formação de uma roda de dançadores, para o meio da qual uma mulher ou um homem se dirigia e, após realizar diversos passos, escolhia de quem se aproximar dançando para dar uma umbigada, chamada de *semba*, mediante a qual a pessoa escolhida substituía a anterior no centro da roda, recomeçando uma nova rodada do batuque. É possível que a música mais tarde transformada num dos símbolos do carnaval brasileiro, sobretudo do carnaval carioca, tenha recebido o nome de samba por conservar o rebolado e as umbigadas dos batuques de outrora. Assim, a paganização dos batuques africanos, transformados em simples diversão de negros escravos, mulatos e demais pessoas das classes baixas, deixou-nos o legado de um de seus momentos coreográficos, de tal forma que o batuque virou samba, quando invadido pela umbigada angolana.

Há quem considere o lundu a “mãe de tantas outras danças que causariam muito mais polêmica na nossa história musical” (FAOUR, 2006, p. 253). Registra Del Priore (2011), em suas “Histórias íntimas...”, que a princesa desposada por Dom Pedro I em 1817, Leopoldina Carolina, recusava-se a assistir às apresentações da dança lundu, visto por esta como imoral e indecente, por isso inconveniente às famílias nobres. Entretanto, como os primeiros duzentos anos de história do Brasil são marcados por um lacunoso silêncio a respeito das músicas e das danças aqui praticadas, o registro histórico mais antigo que se tem a respeito do lundu encontra-se nos versos de Domingos Caldas Barbosa²² (1740-1800), publicados em dois tomos intitulados “Viola de Lerenó”, visto que, como membro da “Arcádia de Roma”, ele adotou o pseudônimo de “Lerenó Silinuntino”, conforme a tradição da época.

A fofa, o lundu²³ e o fado²⁴ foram, respectivamente, as três primeiras danças criadas a partir dos batuques, cujas coreografias e ritmos funcionaram como matéria-prima da qual se

²² “O poeta e violeiro Caldas Barbosa era filho de pai branco com uma negra de Angola, chegada ao Rio de Janeiro já grávida. Reconhecido pelo pai, o mulatinho chegou a estudar no Colégio dos Jesuítas, mas, por volta de 1760, certas queixas contra seus epigramas e versos satíricos provocaram seu envio como soldado para a Colônia do Sacramento, no extremo Sul do Brasil” (TINHORÃO, 2013, p. 19)

²³ Tinhorão (2012; 2010) descobriu fontes históricas que permitem situar a existência da dança denominada fofa no Brasil desde 1730 e a do lundu desde 1768-69, desconstruindo o equívoco segundo o qual a fofa seria uma dança portuguesa, devido ao sucesso dessa dança entre as camadas populares de Portugal, as quais a concebiam como uma dança nacional.

²⁴ O fado, uma dança brasileira, foi levado a Portugal, onde deu origem à música portuguesa que leva esse nome. O tipo de canção chamada fado surge da interpolação do pensamento poético na dança assim denominada. Portanto, o fado também não é uma música de origem portuguesa, como se tem pensado, que teria sido transplantada para o Brasil. (TINHORÃO, 2010, p. 109).

apropriaram brancos e mestiços das camadas inferiores do Brasil. Em comum, fofa e lundu traziam contribuições africanas: os meneios de corpo na primeira e as umbigadas ostensivas na segunda, mas ambas receberam também influência europeia, a exemplo do castanholar de dedos típico do fandango ibérico. Apesar das semelhanças, a fofa permaneceu como dança, ao passo que o lundu, ao acrescentar os estribilhos e as estrofes acompanhadas de viola, evoluiu para o lundu-canção. A fofa foi moralmente condenada pelas camadas detentoras de poder, passando a ser considerada uma criação cujo público apreciador se encontrava nas classes rebaixadas das grandes cidades, pois, tanto no Brasil quanto em Portugal, ela era cultivada por escravos negros, mestiços e brancos das camadas depauperadas.

A fofa e o lundu, danças e cantos da Bahia do século XVIII originárias dos batuques dos terreiros africanos, são expressões da cultura popular produzida pelas classes dominadas de Salvador e do Recôncavo baiano. Essas danças e cantos foram se estruturando pelas praças, pelos terreiros e pelas ruas da capital baiana e dos centros populacionais do Recôncavo. Neles se misturavam ritmos, melodias e coreografias de origem africana e europeia, para atender à nova realidade da Colônia, adentrando primeiro as casas das famílias mais modestas e, posteriormente, passando por algumas suavizações estilísticas, chegava às salas das famílias abastadas. Como criação da gente das camadas inferiores, essas músicas foram alvo da censura de religiosos, moralistas e viajantes europeus que assistiram às suas encenações por pessoas das camadas populares de vilas e distritos baianos. Os movimentos corporais que chocavam religiosos, moralistas e viajantes

só podiam ser os das umbigadas características da coreografia das danças de roda ao ar livre introduzidas pelos escravos africanos e adotadas por seus descendentes crioulos, e às quais já expressamente se referia o poeta Gregório de Matos em fins do século XVII (TINHORÃO, 2010, p.94)

A partir da segunda metade do século XVIII, o lundu rouba a cena da fofa entre as camadas populares, atraídas pelas umbigadas ostensivas e pelo recurso ao canto através de respostas improvisadas aos estribilhos fixos. Tanto no Brasil quanto em Portugal, as altas camadas procuravam se distanciar das diversões populares, nas quais o lundu era uma atração significativa. É esse distanciamento que explica a sensação de escândalo provocada pela introdução do lundu em Lisboa pelo carioca Domingos Caldas Barbosa na segunda metade do século XVIII. Enfim, por sua carga de sentidos sexualmente ostensivos, o lundu nunca foi aceito nos salões das classes abastadas. Sua ascensão ao teatro, como objeto da cultura popular consumido também pelo branco das camadas médias, exigiu sua estilização mais amena, suavizando suas referências mais diretas ao amor carnal.

3.1.2.2 Canções memoráveis: puxando alguns fios de sentidos

Em parceria com Francisco Manuel da Silva, que é autor do Hino Nacional Brasileiro, Paula Brito²⁵ compôs, em 1853, um dos mais conhecidos lundus do século XIX: “A marrequinha de Iaiá”, também conhecido como o “Lundu da marrequinha”. O próprio título do lundu, no qual a palavra “marrequinha” pode significar tanto o laço do vestido preso às costas, um pouco acima das nádegas da Iaiá, quanto sua genitália, ambos os sentidos coexistindo numa conjuntura ideológica patriarcal, faz-nos entender que, nesse lundu, os efeitos de sentido ambíguos constituem um lugar de memória (INDURSKY, 2011) muito requisitado nas canções atuais. Tomar nomes no amplo reino animal para significar a genitália (marreca/ave/genitália feminina) constitui um modo de dizer memorial que sustenta outros dizeres de nossa atualidade²⁶. Como já-ditos que se atualizam em letras de canções atuais, os efeitos de sentido ambíguos que produzem evidências para os desejos e prazeres sexuais funcionam como uma maneira ideológica de administrar a abertura polissêmica da linguagem e traduzem gestos interpretativos que instauram o jogo político do dizer²⁷.

Verdadeiras contribuições das danças de origem africana, os requebros, os rebolados, aos quais estão ligadas as umbigadas já revelavam, numa época em que o discurso musical ainda não havia se tornado mera mercadoria para o consumo das massas, os potenciais da sensualidade e do erotismo do corpo nos movimentos de danças nacionais que sugerem os desejos e prazeres sexuais: “Se dançando à brasileira / Quebra o corpo a Iaiazinha / Com ela brinca pulando / Sua bela marrequinha”. Tendo em vista que a “Iaiazinha” pertence às classes dominantes do Brasil colonial e imperial, esse lundu amplia seu alcance ao sugerir que a cultura popular de inspiração afro-brasileira passava a ser cultivada também entre as classes mais abastadas. Mas, como condição para que o lundu pudesse frequentar o espaço de famílias melhor situadas economicamente, os diminutivos “marrequinha” e “Iaiazinha” suavizam os

²⁵Levando o lundu às classes médias cariocas do século XIX, Paula Brito foi um tipógrafo cuja livraria, localizada ao lado do atual Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, virou o primeiro ponto de encontro de escritores e artistas da época, entregues a bate-papos descontraídos, em tom prosaico, dos quais participavam Gonçalves Magalhães, Laurindo Rabelo, Joaquim Manuel de Macedo, Araújo Porto Alegre, Machado de Assis etc.

²⁶Perereca, pinto, cobra, periquita, aranha, pomba, ganso, peru etc. são alguns dos inúmeros termos usados em canções populares para representar os genitais masculinos e femininos, produzindo efeitos de sentido diversos relacionados com o jogo de poder que perpassa as práticas sexuais.

²⁷Os efeitos de sentido dúbios, uma estratégia relacionada com o que temos chamado de jogo político do dizer, são o objeto de nossa reflexão na quarta seção, intitulada “A dominância da ideologia hedonista no discurso da música carnavalesca baiana”.

sentidos que deslizam para a formação discursiva da obscenidade, evitando a construção de uma imagem deliberadamente obscena da jovem “bem-nascida”.

Laurindo Rabelo é outro mulato que, sujeito aos preconceitos da elite branca, escreveu lundus nos quais expressava seu “desprezo pessoal à respeitabilidade oficial”, sendo o mais sugestivo, em termos de expressão dos desejos e prazeres sexuais, o lundu intitulado “As rosas do cume” (TINHORÃO, 2010, p. 150). Desde o título até a última estrofe, é recorrente a modalidade de pré-construído que Indursky (2011), na esteira teórica de Michel Pêcheux (2009), classificou como encaixe sintático, isto é, um já dito noutra lugar é encaixado no discurso de um sujeito, que se imagina senhor de seu dizer. O acento tônico na primeira sílaba da palavra “CUme”, na qual a segunda sílaba pode ser tomada como um pronome oblíquo átono, abre possibilidades de sentidos outros relacionados com o baixo corporal e seu potencial hedonista. Tendo sido as duas sílabas desmembradas na sequência da cadeia sonora da fala, o que aparece primeiro é a já dita e estigmatizada palavra “cu”, que se refere ao baixo corporal na estética grotesca (BAKHTIN, 2010), encaixada ou em combinação sintática com o pronome pessoal “me”, que, por sua vez, liga-se aos diversos verbos que, nesse lundu, reforçam as possibilidades do sentido sexual: “No tempo das invernadas, / Que as plantas do CUme lavão, / Quanto mais molhadas erão / Tanto mais no CUme davão” (Destaque nosso).

Certamente o efeito obsceno que tal arranjo sintático (núcleo do sujeito gramatical+cu+me+verbo) produz não resulta do que se tem chamado tradicionalmente de cacofonia nem de uma incerteza sobre onde se separa a cadeia de fonemas demarcando suas respectivas unidades vocabulares. Se a palavra “cu”, encaixada nesse discurso, não tivesse recebido antes e noutra lugar uma forte carga de estigmatização que tem a ver com o modo como as práticas sexuais e suas representações ideológicas – inclusive a anal – são controladas numa formação social como a nossa, aquela combinação passaria despercebida, não produziria os efeitos específicos de sentido sexual e moralmente transgressivos. Qualquer palavra que tenha em seu interior a sílaba “cu” se presta à produção de sentidos libidinosos (como no discurso do humor, por exemplo²⁸) exatamente porque seus sentidos socialmente estigmatizados podem ser explorados. Os pré-construídos em seus encaixes sintáticos, com efeitos de sentido que revelam como os desejos e prazeres sexuais são socialmente constituídos,

²⁸Diversos humoristas tomam a culinária do Amazonas como objeto para o discurso da piada. Muitos nomes de peixes consumidos pela população amazonense incluem a sílaba CU: pacu, pirarucu, tambacu, tucunaré etc. Após citar uma vasta lista com nomes similares, os humoristas concluem com uma sugestão de sentidos sexuais que deslizam convenientemente para outro lugar: “Ô povinho pra gostar de um... peixe!”

abundam no discurso da música popular brasileira atual, o que nos permite tomar também “As rosas do cume” como mais um lugar de memória para o cancionero popular brasileiro atual.

A modinha²⁹ é outro gênero musical popular que, nascido em meados do século XVIII, atende às expectativas da moderna sociedade urbana nascente no Brasil. No contexto europeu do século XVI, a canção a solo, a música cantada pela voz de um sujeito singular, surge das novas sociabilidades que criam novas necessidades em função do processo de urbanização crescente na passagem do feudalismo ao capitalismo. Aos poucos, a música – que antes expressava as grandes questões da vida coletiva no campo, cultivada em momentos significativos da vida das comunidades, a exemplo das colheitas – vai cedendo a outra tendência, que passa a cantar o individualismo e a solidão típicos das cidades nas sociedades modernas. A viola passa a ter o acompanhamento de uma voz solitária, que coloca o individualismo como um valor acima dos valores da coletividade. A modinha brasileira se relaciona com a emergência desse mundo urbano na segunda metade do século XVIII e traz sentidos de uma individualidade cada vez mais em conflito com o coletivo que outrora regia as condutas individuais.

A urbanização aproxima os sexos e a modinha canta os laços sentimentais mais íntimos entre homens e mulheres, como um dizer a serviço das novas necessidades colocadas pelas mudanças decorrentes do processo de urbanização. Uma das ousadias da modinha brasileira consistia na colocação da mulher como alvo de seu dizer, versejando para ela em nome da liberdade de amar, o que despertou a reação dos moralistas preocupados com seus efeitos sedutores sobre as fantasias das moças e sobre os corações das damas. A partir da aparição da modinha, “os moralistas e conservadores viram recrudescer o velho ‘pecado das orelhas’, e desta vez não mais como atentado às doutrinas da Igreja, mas como ameaça à boa ordem moral da sociedade” (TINHORÃO, 2010, p. 123).

Já na segunda metade do século XIX, surge um novo ritmo musical que provocou mais escândalo do que o lundu e as modinhas do final do século XVIII e início do XIX: o maxixe. Essa nova dança é uma criação das camadas mais depauperadas, constituídas predominantemente por negros e pobres em geral que viviam no populoso bairro Cidade Nova, próximo ao centro do Rio de Janeiro. Como aconteceu com o lundu, com a fofa, com a modinha e com o maxixe, tem sido uma constante, ao longo da história do Brasil, o protagonismo das

²⁹Tinhorão (2010) aponta o equívoco de Mário de Andrade, que concebe a modinha como música de fundo e forma erudita, que posteriormente se popularizara. Ao contrário, a modinha já surge como música popular urbana no Brasil, sendo levada às camadas baixas de Portugal e lá, sob a influência das óperas italianas, ocorre sua eruditização.

classes oprimidas – que, em função do nosso passado escravista, correspondem majoritariamente à etnia negra – quanto à ruptura do silêncio e à expressão mais ou menos aberta dos desejos e prazeres sexuais em suas criações culturais populares, especialmente na música. Segundo Faour (2006, pp.254-255), o maxixe supera as demais danças de nossa história pregressa em sensualidade e erotismo, uma vez que essa dança “embolou homem com mulher, um enfiando a perna por dentro das pernas do outro” (FAOUR, 2006, pp. 254-255).

“Corta-jaca”, por exemplo, é o nome do mais famoso dos maxixes do final do século XIX, de autoria da pioneira Chiquinha Gonzaga, lançado em 1895: “Sou gostosa / Que dá gosto de talhar / Sou a jaca saborosa / Que amorosa! Faça está a reclamar / Para a cortar / Ai, que bom cortar a jaca / Sim, meu bem, ataca!” Essas sequências discursivas funcionam como a memória de um dizer que reverbera na atual música popular brasileira, através do processo metafórico que consiste em substituir a genitália por uma fruta a fim de produzir determinados efeitos de sentido³⁰. A memória antropofágica de nosso canibalismo amoroso (SANT’ANNA, 1993) sustenta os sentidos que invadem tal dizer. É da tradição da cultura brasileira os sentidos do devorar o outro, entre os quais se destacam as inúmeras metáforas alimentícias.

Como discurso musical cantado pela voz de uma mulher, ao abrir as portas do século XX, o “Corta-jaca” é também esse lugar de memória que, inconsciente e transversalmente, relaciona-se com as imagens das mulheres-fruta da atualidade: “Mulher melancia”, “Mulher Pera”, “Mulher Melão”, “Mulher Moranguinho” etc. A diferença significativa entre esses dizeres separados por um século de história está na função ideológica que eles desempenharam e desempenham no conjunto complexo das relações sociais. No início do século XX, o que se apresentava no discurso do maxixe era a novidade de uma voz feminina contra séculos de exclusão da mulher do espaço da vida social e contra o silenciamento dos desejos femininos. Um sujeito discursivo que assume posição libertária. No início do século XXI, as mulheres-frutas não passam de mercadoria sexual comercializada em discursos da música de massa, através de uma reação ofensiva às bandeiras feministas promovida na esteira da lógica do capitalismo. A sugestão de sentidos libidinosos numa voz feminina – antes uma conquista necessária para o reconhecimento da mulher como sujeito de desejo – converte-se em mecanismo de controle sobre o corpo e a sexualidade feminina coisificada. Um sujeito do discurso reacionário reforça a exploração do outro como um valor útil à lógica do capitalismo.

³⁰ Maçã, melancia, melões, uva, morango, banana funcionam como substitutos metafóricos em outros dizeres de nosso cancionário, cuja ideologia hedonista resgata a memória antropofágica de nosso canibalismo amoroso (SANT’ANNA, 1993).

3.2 Discurso musical e condições de produção

Resgatados alguns fragmentos da memória hedonista de nosso cancionário popular, podemos agora pensar o discurso musical tomando como referência a seguinte assertiva: o que um sujeito diz, situado de um lugar da história e da sociedade, produz sentidos que extrapolam para muito além de sua individualidade. O seu dizer não inaugura a ordem do mundo nem institui os sentidos inauditos de nossa existência. Ao contrário, chegando ao mundo, os sujeitos inserem-se em realidades sociais que antecedem sua existência singular e que funcionam como estruturas orientadoras na formação das subjetividades. Marx e Engels (1998) afirmam que os homens constroem sua história, mas não em condições históricas escolhidas por eles. Por isso, em AD, a categoria condições de produção do discurso tem um estatuto central, na medida em que ela permite encaminhar o olhar leitor para o movimento vivo da história, procurando identificar, nas complexas tramas de uma formação social dada, as condições amplas e as condições estritas que determinam as diversas produções discursivas dos sujeitos.

3.2.1 *Condições de produção amplas: patriarcalismo e capitalismo*

Na história da música popular brasileira, as mulheres figuram como objeto de desejo ao passo que os homens se constituem como sujeito desejante e, a partir da intensificação da lógica do capitalismo, elas aparecem cada vez mais como objeto de consumo, transformadas em mercadoria a ser consumida por eles. Em ambos os casos, a passividade está para o feminino da mesma forma que a atividade identifica o masculino. Seja como objeto desejado, seja como mercadoria consumida, a mulher assim idealmente elaborada parece não ter direito ao prazer, sendo apenas fonte de prazer para o masculino. O funcionamento ideológico de um discurso musical que assim hierarquiza as relações entre os gêneros precisa ser desvelado mediante a compreensão da formação ideologia patriarcal e da lógica do capital, as quais funcionam como matrizes de poder que criam as condições para a configuração desigual das relações entre o masculino e o feminino.

Tendo em vista as condições amplas de produção desse discurso, a instituição do patriarcado constitui uma formação ideológica e uma matriz de poder que condiciona a desigualdade das relações entre os sexos. Nesse sentido, é preciso recordar, recuperando brevemente algumas das teses materialistas sobre a sujeição histórica da mulher, a passagem do comunismo primitivo para as sociedades de classe, sem perder de vista o conseqüente deslocamento do direito materno para o direito paterno. O capitalismo produziu a outra

formação ideológica que, incorporando os fundamentos do patriarcalismo à sua lógica excludente, vende a ideologia liberal como sinônimo da conquista de liberdade sexual, mas que, em última instância, contribui decisivamente para a mercantilização das relações entre o masculino e o feminino. É nosso objetivo, pois, compreender e explicar a dominância do masculino no discurso da música carnavalesca baiana a partir das condições de produção discursiva fundadas por essas duas grandes formações ideológicas – a patriarcal e a do capital – que se consubstanciam como duas grandes matrizes de poder.

3.2.1.1 O patriarcalismo e seus efeitos ideológicos no discurso musical

Diante de práticas sociais duradouras no desenrolar da história, corremos sempre o risco de tomar a constância das condutas ou a regularidade dos comportamentos como um traço natural dos seres, como uma determinação da natureza, de cujos imperativos não poderíamos escapar. As evidências históricas da superioridade masculina e da inferioridade feminina – tão remotas no tempo e no espaço que deixam escapar à nossa memória a origem das desigualdades – criam a impressão de que o poder do macho sobre a fêmea encerra uma fatalidade, uma lei geral da natureza³¹. É preciso, pois, problematizar a naturalidade dessas evidências, recorrendo às condições históricas de emergência do patriarcalismo, a fim de compreendermos seus efeitos de sentidos duradouros no discurso da música carnavalesca baiana, sob a forma de uma constante ideológica.

Engels (1991) procura desnaturalizar a supremacia do homem colocando-a na perspectiva de um recuo à história primitiva, que revela a existência de um estado de coisas em que o homem praticava a poligamia e a mulher a poliandria. Nas comunidades primitivas, os filhos de todos os homens e todas as mulheres eram considerados filhos comuns, irmãos entre si, os quais, por sua vez, tinham várias mães e vários pais. Ancorado nas descobertas de Morgan, Engels salienta que “existiu uma época primitiva em que imperava, no seio da tribo, o comércio sexual promíscuo, de modo que cada mulher pertencia igualmente a todos os homens e cada homem a todas as mulheres” (ENGELS, 1991, p. 31). A ausência de provas diretas não significa a inexistência da promiscuidade primitiva³², da qual ficaram vestígios nas práticas sociais de

³¹ Simone de Beauvoir (s.d.), em *O segundo sexo: fatos e mitos*, desmistifica a dominância absoluta do macho até no universo da natureza, citando inúmeros exemplos de fêmeas que aniquilam os machos nos processos de reprodução biológica da vida.

³² Ainda no século XIX, houve uma tendência, que virou moda, a negar a existência do estágio de promiscuidade sexual primitiva. Para Engels, essa moda, que se estende à atualidade, pretende “poupar à humanidade essa “vergonha”” (1991, p. 32).

diversas tribos, assim como o salto ontológico da animalidade à humanidade não tem um atestado histórico único e definitivo, mas pode ser inferido da essência da sociabilidade humana sustentada pelo trabalho.

Na forma de casamento por grupos³³, “grupos inteiros de homens e grupos inteiros de mulheres pertencem-se mutuamente, deixando bem pouca margem para os ciúmes” (ENGELS, 1991, p. 36). A ausência de entraves para as relações sexuais primitivas fazia delas um momento no qual não existiam ainda as proibições limitantes vigentes atualmente nem em épocas anteriores à nossa. Para Engels, ciúmes e incesto são invenções tardias que, se as subtrairmos das famílias primitivas, “chegaremos a uma forma de relações carnavais que só podem ser chamadas de promiscuidade sexual no sentido de que ainda não existiam as restrições impostas mais tarde pelo costume” (ENGELS, 1991, p. 37). Esse estado de coisas passa por uma série de transformações que, acompanhadas por um processo de crescente restrição à liberdade sexual da mulher, dão origem à propriedade privada, à monogamia e à sociedade de classes.

Quanto à monogamia, como instituição proeminentemente patriarcal, na qual o direito paterno suplanta o direito materno, “sua finalidade expressa é a de procriar filhos cuja paternidade seja indiscutível, e exige-se essa paternidade indiscutível porque os filhos, na qualidade de herdeiros diretos, entrarão, um dia, na posse dos bens de seu pai” (ENGELS, 1991, p. 66). Em outras palavras, a monogamia se origina na passagem da propriedade comunal primitiva para a propriedade privada sob a posse do homem, que se converte em guardião das riquezas antes sob a guarda da comunidade em geral. As alienações típicas da propriedade privada já produzem seus efeitos ao hierarquizar, pela mediação da família monogâmica, as relações entre homens e mulheres, de cuja memória era necessário apagar a liberdade sexual primitiva imputando castigos severos às herdeiras desse passado perigoso. Ao homem proprietário, como remanescente pálido do estágio de promiscuidade sexual primitiva, ficou a porta aberta para a infidelidade conjugal, sob a forma de uma poligamia “sancionada ao menos pelo costume” (ENGELS, 1991, p. 66).

Engels (1991) situa a emergência da propriedade privada como o momento predominante que produz efeitos de alienação sobre as relações sociais como um todo e, em especial, sobre o modo pelo qual se efetivam os vínculos matrimoniais. Por um lado, ao se apropriar do excedente da produção, uma minoria de homens, que se deu ao luxo de não mais trabalhar no intercâmbio direto com a natureza (trabalho manual), passou a dirigir e regular a atividade laboral da maioria (trabalho intelectual). Então, pela primeira vez na história, os bens

³³Engels não autoriza pensar que a prática cotidiana fosse imperativa e invariavelmente dominada pela promiscuidade. Ao lado do casamento por grupos, havia também a possibilidade de uniões por pares.

produzidos pela coletividade são apropriados por poucos, de tal forma que a comunidade primitiva se vê dividida em classes sociais antagônicas. A propriedade privada dos bens antes coletivos origina a sociedade de classes.

Por outro lado, a riqueza contraída por poucos a partir da apropriação dos bens produzidos coletivamente se transformou numa fortuna cuja posse, para permanecer sob o domínio da mesma família, precisava ser garantida mediante o recurso da herança. Impossível ter certeza da paternidade numa sociedade primitiva na qual a mulher se relacionava sexualmente com muitos homens. O certificado da paternidade, exigido pela nova necessidade de legar o patrimônio da família a herdeiros legítimos, dependia necessariamente de uma mudança no plano das relações sexuais mediadas pela instituição do matrimônio.

A única maneira de garantir indubitavelmente o certificado da paternidade pressupunha o controle rígido da atividade sexual da mulher, a partir de então assujeitada sexualmente a um único homem proprietário e preocupado em transferir a seus filhos legítimos suas propriedades. É dessa nova exigência que deriva o tabu da virgindade, tida, pelo menos, como o selo da legitimidade do primogênito, já que os demais filhos podiam nascer de relações clandestinas. Não é à toa que, durante muito tempo, quem tinha direito à herança paterna era exclusivamente o primogênito, cuja legitimidade era assegurada pela virgindade. Essas mediações todas só confirmam que a monogamia, juntamente com a sociedade de classes, nasce dos imperativos alienantes decorrentes da propriedade privada. Nas palavras do autor de “A origem da família...”,

o primeiro antagonismo de classes que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre o homem e a mulher na monogamia; e a primeira opressão de classes, com a opressão do sexo feminino pelo sexo masculino. (ENGELS, 1991, pp. 70-71).

A profundidade dessa formulação engelsiana vai à raiz da origem histórica da subjugação de um sexo ao outro, sem perder de vista os vínculos ontológicos entre determinadas formas do ser e suas condições materiais de existência. Portanto, a monogamia, que o senso comum³⁴ vê apenas como um preceito moral de amor e fidelidade mútua, significa muito mais que isso, na medida em que constitui “um aspecto decisivo da organização da sociedade de classes” (LESSA, 2012, p. 10). Por isso, Lessa propõe a derrocada da família monogâmica, que é a expressão, na vida familiar, da exploração do homem pelo homem, de maneira que, no lugar

³⁴ Segundo Lessa (2012), o senso comum não aceita questionar a família monogâmica. Tal questionamento seria a defesa da poligamia sugerida pelos chamados relacionamentos abertos, contra a própria instituição familiar. Porém, monogamia e poligamia, em essência, constituem “formas diferentes de organização da vida familiar ao redor do poder do marido (LESSA, 2012, p. 10). Ambos os modelos servem ao mesmo patriarcalismo.

da atual forma de organização familiar, surja outra que não seja ordenada pela propriedade privada. Enfim, a superação da família monogâmica constitui uma das condições necessárias para se alcançar uma forma de organização social que possibilite o desenvolvimento universal e pleno do ser humano, que exige, por sua vez, a superação da sociedade capitalista. O autor defende que, da mesma forma que a superação da monogamia abriria possibilidades para uma realização afetiva mais livre e plena, a superação da propriedade privada traria possibilidades amplas de desenvolvimento superior à vida social.

Ao longo do desenvolvimento histórico, quando o capitalismo se impôs como modelo produtivo, na época dos “descobrimentos” e da universalização do comércio, as uniões matrimoniais, sob os efeitos alienantes da propriedade privada, encontravam-se num estágio monogâmico em que as classes dominantes jamais permitiam sua realização por razões meramente subjetivas. A passagem da propriedade coletiva à propriedade privada já havia levado o casamento a depender completamente de interesses econômicos, com o direito paterno derrotando o direito materno, submetido aos interesses de transmissão de heranças. Entre as classes dominantes, era inconcebível que “a inclinação mútua dos interessados pudesse ser a razão por excelência do matrimônio” (ENGELS, 1991, p. 86). Sob o capitalismo mercantilista, o casamento estava institucionalizado como um negócio desvinculado das inclinações afetivas.

Entretanto, por ironia da história, os responsáveis por abrir brechas na estrutura do próprio casamento monogâmico foram os desdobramentos inerentes ao próprio capitalismo, pois “ao transformar todas as coisas em mercadorias, a produção capitalista destruiu todas as antigas relações tradicionais e substituiu os costumes herdados e os direitos históricos pela compra e venda, pelo “livre” contrato” (ENGELS, 1991, p. 86). Pelas exigências do “livre” contrato, as pessoas precisam se sentir “livres” e em condições de “igualdade”, para poder decidir “livremente” sobre suas ações e seus bens³⁵. Uma das principais tarefas levadas a cabo pelo capitalismo consiste exatamente na criação de pessoas “livres” e “iguais”. Assim, abriu-se para a humanidade, no interior e ao lado da própria monogamia, a possibilidade do “maior progresso que lhe devemos: o amor sexual individual moderno, anteriormente desconhecido no mundo” (ENGELS, 1991, pp. 74-75).

A liberdade elevada ao patamar de critério fundante dos contratos em geral passou a ser reivindicada também para os contratos do matrimônio. A partir então, convinha conceder aos

³⁵ Os efeitos dessa exigência de “liberdade” atingiram as religiões, que também contribuíram para a criação de pessoas “livres”. Por influência luterana e calvinista, estabeleceu-se o princípio segundo o qual uma pessoa só pode ser responsabilizada por suas ações quando elas decorrem do livre arbítrio, de uma escolha não imposta por terceiros. Assim, converte-se em dever ético da pessoa-moral opor-se a tudo que a obriga a agir imoralmente.

jovens o direito de dispor dos seus corpos e seus órgãos, mas lhes ofertando o amor conjugal como alternativa ao amor adúltero da cavalaria medieval. O amor recíproco se impõe como regra para o matrimônio, acima dos direitos do pai e da mãe ou da família, de tal maneira que se tornou imoral, pelo menos no papel, casar-se sem o amor sexual recíproco. Entretanto, essa criação do amor sexual individual moderno não se processou sem as contradições da sociedade capitalista na qual ela aconteceu, pois “o matrimônio continuou sendo um matrimônio de classe, mas no seio da classe concedeu-se aos interessados certa liberdade de escolha” (ENGELS, 1991, p.88). Como se vê, as alienações que emanam da propriedade privada não foram suprimidas pelo amor sexual individual que preside o casamento monogâmico tipicamente burguês. Tais alienações conduzem a uma conclusão objetiva:

O matrimônio (...) só se realizará com toda a liberdade quando, suprimidas a produção capitalista e as condições de propriedade criadas por ela, forem removidas todas as considerações econômicas acessórias que ainda exercem uma influência tão poderosa na escolha dos esposos. Então, o matrimônio já não terá outra causa determinante que não a inclinação recíproca (ENGELS, 1991, p. 89).

A superação do modo de produção capitalista, caso desembocasse numa sociedade socialista, traria para a monogamia outros sentidos que, para Engels, viabilizariam a plena realização amorosa dos cônjuges. A eliminação da propriedade privada, do Estado e da sociedade de classes, destruindo as determinações econômicas que fazem coerção sobre as uniões matrimoniais, abriria possibilidades para o amor sexual individual se realizar plenamente, através das decisões livres no interior da própria estrutura do casamento monogâmico. Por seu caráter exclusivista, esse amor sexual individual precisaria ainda da monogamia, que assim, embora nascida por exigência da propriedade privada, sobreviveria à destruição desta. Enfim, livre dos efeitos alienantes da propriedade privada, a família monogâmica perderia seu traço patriarcal, que antes assegurava a preponderância do homem.

Como se sabe, o desenrolar da história moderna não eliminou as sociedades de classes e, conseqüentemente, não suplantou a ideologia patriarcal visceralmente ligada a elas. A constância ideológica do patriarcalismo não se abalou nem mesmo com a conquista da igualdade jurídica entre homem e mulher, concebida como um ser igual ao homem no plano do direito abstrato, na medida em que as relações sociais substantivas conservam os efeitos alienantes emanados de milênios de sociedade de classes orientada para o direito paterno à propriedade privada.

O discurso da música carnavalesca baiana é um *locus* onde essa constância ideológica funciona a todo vapor nos dias atuais. Nesse discurso musical – através da mediação da indústria

do entretenimento, da educação de gênero no seio da família, do lugar inferior da mulher no seio do cristianismo e suas instituições religiosas, da divisão social do trabalho que dificulta a ascensão feminina – muitas das finalidades postas e das escolhas alternativas acerca dos desejos e prazeres sexuais têm relações mediatas e imediatas com a cultura patriarcal cristalizada em nossas práticas sociais por milênios de sociedades de classe e de supremacia do *pater familias*.

O capitalismo inaugura um capítulo especial na história das sociedades de classe, no qual sua fisionomia patriarcal apenas se dissimula sob a retórica jurídica da igualdade entre o masculino e o feminino no plano abstrato da lei. Enquanto isso, no plano substantivo das relações sociais concretas, o discurso musical continua a duvidar dos reais interesses da mulher no campo das relações amorosas, representando-a como um ser mercenário e acusando-a de vocacionada a usurpar o patrimônio material dos homens, a exemplo das canções “Lepo-lepo” ([2013]) e “Camaro amarelo” ([2012]), entre tantas outras. Na primeira, as motivações femininas para a relação com o homem são questionadas e colocadas à prova por um sujeito do discurso economicamente decadente (“Agora vou conversar com ela / Será que ela vai me querer? / Agora vou saber a verdade / Se é dinheiro, ou é amor, ou cumplicidade / Eu não tenho carro, não tenho teto / E se ficar comigo é porque gosta”). Já na segunda, o sujeito do discurso lega repentinamente a riqueza do avô e usa o poder econômico simbolizado pelo automóvel de luxo para desdenhar das mulheres representadas como seres mercenários (“E agora você diz: vem cá que eu te quero / Quando eu passo no Camaro amarelo / E agora você vem, né? / Agora você quer? / Só que agora vou escolher / Tá sobrando mulher”). Assim, a constância ideológica do patriarcalismo funciona utilmente na lógica excludente do capitalismo, no interior do qual a mulher representa uma ameaça corrosiva às riquezas e ao poder do homem. Não há dúvida de que a identificação estereotipada da feminilidade ao mercenarismo atende ao objetivo de negar às mulheres, no plano substantivo, conquistas garantidas no plano do direito abstrato.

3.2.1.2 *Capitalismo e “liberdade sexual”*

Ninguém nega o fato de que a moderna sociedade capitalista trouxe novos valores e desenvolveu novas formas de relação com o corpo, com o sexo e com o amor. Entretanto, as explicações para as transformações no plano dos desejos e prazeres sexuais são divergentes, controvérsias e contraditórias. Algumas tendências comemoram as conquistas atuais nesse campo como uma vitória das individualidades sobre as instituições, assumindo, uma concepção de sujeito estrategista e autônomo, que tem poder para decidir, livre e reflexivamente, sobre seu corpo, bem como sobre suas experiências sexuais e amorosas. Outras tendências relativizam o

potencial de liberdade que a ordem capitalista trouxe para os sujeitos no tocante à satisfação de seus desejos e seu direito ao prazer, sem perder de vista as condições materiais de existência das individualidades. Procuraremos, assim, apresentar algumas análises sobre o hedonismo sexual na moderna sociedade capitalista, demarcando a quais gestos interpretativos nos filiamos a fim de pensar a ideologia hedonista no discurso da música carnavalesca baiana.

Para Michel Bozon (2004), as representações da sexualidade cada vez mais explícitas – no discurso da música, da literatura, dos meios de comunicação etc. – não devem ser entendidas como uma transgressão ou como um impulso ao exibicionismo. Elas estariam contribuindo para uma resignificação da sexualidade e dos cenários dos desejos no espaço público atual. A grande novidade, segundo esse autor, é que a atual exposição aberta da sexualidade retira o erotismo da clandestinidade, sem que sua presença, tanto em obras culturais consideradas mais originais e criativas quanto em produtos da cultura de massa, receba a classificação de realizações pornográficas. Durante muito tempo, a expressão da sexualidade, na vida cotidiana e nas obras culturais, havia sido ocultada e sua manifestação mais explícita ficava reservada aos gêneros inferiores na hierarquia da literatura ou das artes em geral. Com os novos cenários dos desejos, as representações explícitas da sexualidade estariam borrando as fronteiras que historicamente têm estruturado a expressão sexual sob o antagonismo entre o erótico e o pornográfico, este caracterizado pela explicitude, aquele pela sugestão velada.

Embora um diagnóstico objetivo da modernidade capitalista recente como uma sociabilidade que cultiva a exposição aberta da sexualidade, essa formulação de Bozon (2004) não ousa apresentar as determinações que operam as mudanças nos ditos cenários dos desejos, desafio que é encarado por Anne-Marie Sohn (2011), para quem nenhum outro século da história da humanidade fez do “corpo sexuado” objeto de tanta atenção e cuidado como o século XX, sobretudo em sua segunda metade. Tão forte foi esse fenômeno que o lugar central ocupado pelo corpo hoje tende a fazer esquecer a história da liberação do desejo, cujo ápice é alcançado na década de 1960, quando “práticas sexuais e discursos sobre a sexualidade se conjugam e impõem a irrupção da vida privada nas questões políticas” (SOHN, 2011, p. 109).

Segundo a referida autora, foi longo o processo que fez com que o prazer se impusesse como um direito de todos, como uma forma de recusa a uma sexualidade sob pressão. Para ela, o corpo nu ocupa o nosso cotidiano devido a um processo histórico que conduz à “erosão progressiva do pudor”. Uma das causas da corrosão dos pudores, em seu entendimento, seria a “exigência de sedução imposta pelo casamento por amor” (Idem, *Ibidem*). Assim, o ideal do casamento romântico (burguês) transfere para as mãos de homens e mulheres, como sujeitos singulares, a tarefa de conquistar seu(sua) parceiro(a), em detrimento do controle familiar que

outrora se exercia sobre o matrimônio. Portanto, a partir do advento do casamento por amor, coube a cada sujeito individual jogar todos os seus trunfos pessoais para fisgar seu par, sendo o corpo o primeiro desses trunfos.

Não estamos de acordo quanto à centralidade do corpo como maior trunfo no jogo das conquistas amorosas e das relações sexuais. Embora seja um dos aspectos mais importantes no processo de sedução, o que primeiro salta aos olhos daqueles e daquelas que se flertam nas relações face a face, o corpo tem sua opacidade histórica, cuja aparência (mais ou menos bela, mais ou menos agradável, mais ou menos saudável, mais ou menos desejável, mais ou menos repugnante etc.), é determinada, em última instância, pelas condições materiais de existência dos sujeitos. É por determinação das condições materiais de existência que os belos corpos das pessoas de classes sociais bem nutridas e bem tratadas se atraem mutuamente, ao passo que os corpos desfigurados por jornadas exaustivas de trabalho ou por carência nutritiva conhecem as barreiras de classe que regem as atrações sexuais e amorosas. Em última instância, não são os corpos o principal trunfo no jogo da sedução, mas a posição socioeconômica dos sujeitos, que permite inclusive a alguns corpos considerados menos belos a intimidade sexual e amorosa com as ditas beldades e celebridades.

Na mesma linha interpretativa que exalta a vitória das individualidades sobre as instituições tradicionais, Anthony Giddens (1993, p. 10) pensa o amor romântico como “precursor do relacionamento puro, embora permaneça em tensão em relação a ele”. Segundo o sociólogo inglês, a ideia moderna de “relacionamento puro”, compreendido como uma relação íntima sujeita a uma avaliação constante do grau de satisfação pelos envolvidos, adquire força primeiro nas subculturas *gays*, nas quais parceiros ou parceiras tiveram que negociar interações interpessoais sem as estruturas tradicionais do casamento e sob condições de relativa igualdade. Bourdieu (2005) nega que a igualdade prevaleça nas relações sexuais e amorosas de homossexuais. O que ocorre é a reprodução das mesmas hierarquias e conflitos que presidem as relações de dominação masculina sobre a feminilidade. De nossa parte, entendemos que *gays* e *lésbicas* não conseguem escapar às hierarquias porque vivem sob a influência do mesmo sistema de comando do capital, no qual a divisão social do trabalho implica divisão de poderes produzindo os mesmos efeitos alienantes decorrentes da instituição da propriedade privada.

Segundo Giddens (1993, p. 36), a “relação pura” teria sido obra consolidada pelo amor romântico, que liberou o vínculo conjugal dos laços de parentesco tradicionais, resignificando a própria concepção de casamento: um “empreendimento emocional conjunto” com primazia sobre a antiga obrigação para com os filhos e sobre os julgamentos econômicos. O lar adquire o sentido de espaço onde se encontra apoio emocional, ao passo que o espaço do trabalho passa

a significar o lugar das atividades meramente instrumentais. Como à mulher foi atribuído o papel de organizar as relações afetivas no interior do lar, ela exerceu uma função decisiva na transformação da intimidade sexual e amorosa, como uma dimensão da vida conjugal que vai sendo cada vez mais valorizada, de tal forma que as antigas hierarquias de gênero passam a ser substituídas por uma negociação constante entre amantes em condições de maior liberdade e igualdade.

Uma das condições necessárias para ter ocorrido tamanha transformação nas relações íntimas teria sido o advento da “sexualidade plástica”, isto é, a criação moderna de uma sexualidade completamente livre do ciclo de gestação e reprodução. Ela seria a condição necessária para a “revolução sexual” das últimas décadas. As novas técnicas contraceptivas e reprodutivas tornaram a sexualidade uma dimensão maleável, que teria a ver com os traços da personalidade, estando vinculada à construção da autoidentidade. Com elas, desfez-se o vínculo tenso entre prazer sexual e gestações repetidas, o qual atormentou as mulheres ao longo da história. Reproduzir a espécie ou apenas obter prazer sexual teria virado uma questão concernente à personalidade de cada mulher e ao projeto reflexivo que orienta sua vida e constrói sua autoidentidade. Tendo o corpo se tornado uma questão de estilo de vida, dependente das decisões reflexivas dos indivíduos, os sujeitos singulares, mesmo nas situações materiais as mais carentes, escolheriam o que comer segundo seu estilo de vida, tendo a alimentação também se transformado em “uma questão reflexivamente impregnada de seleção dietética”³⁶ (GIDDENS, 1993, p. 43).

O autor de “Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria”, refuta a tese segundo a qual a chamada “relação pura” tenha promovido um avanço no sentido de uma crescente democratização no plano das relações íntimas, sobre as quais cada sujeito teria conquistado o poder de decidir reflexiva e soberanamente, interpreta-a como “um transplante da regra do mercado de bens para o domínio dos vínculos humanos” (BAUMAN, 2008, pp. 31-32). Assim como os consumidores não precisam jurar lealdade aos objetos que compram com a intenção de consumir, também não se sentem na obrigação de ser leais às pessoas com as quais se relacionam. O descarte é uma alternativa válida para ambos os casos em nossa sociedade capitalista. O direito que tem o consumidor de descartar um objeto no qual não

³⁶Ao afirmar que até os mais carentes materialmente fazem de sua alimentação uma questão de seleção dietética, o autor silencia o fato de que a expansão dos mercados mundiais impulsionou as forças produtivas para uma variedade de mercadorias, mas à disposição de um contingente humano privilegiado, razão pela qual se torna inaceitável a tese de que “o que se come é uma escolha do estilo de vida” (GIDDENS, 1993, p. 43).

encontra mais satisfação é estendido às relações interpessoais. A “relação pura” permite o descarte do(a) parceiro(a) tal como se joga no lixo um objeto inútil.

Dessa forma, em vez de promover a emancipação dos indivíduos, a sociedade consumista apenas nos equipara às demais mercadorias. Aliás, somos impelidos a não apenas consumir, mas também a nos portar como mercadorias, se quisermos ser aceitos na sociedade de consumidores. Como mercadorias na prateleira dos supermercados, somos gentilmente convidados a interagir nas chamadas “redes sociais”, nas quais devemos criar nosso perfil, informar nossos gostos, relatar nossas ocupações, mostrar nossas fotografias e vídeos, expor as nossas necessidades, os nossos corpos, publicar nossas ideias, nossos sentimentos e nossas revoltas, enfim, tornar visíveis as nossas intimidades. O ideal é que nos apresentemos como uma mercadoria valiosa, cujo consumo será maior ou menor conforme o grau de nossa exposição, sobretudo o grau de exposição da intimidade. A prontidão a responder positivamente a esses apelos, abrindo as portas de nossa intimidade à apreciação do público navegador, não tem a ver com um estilo de vida de jovens rebeldes dispostos a transgredir ou subverter os padrões de comportamento de gerações passadas, consideradas conservadoras e repressivas. Nem se trata de uma sociedade na qual os indivíduos são livres para dizer sobre e mostrar sua intimidade, sem constrangimentos.

Na verdade, a nossa sociedade transformou a exposição pública do privado numa virtude e num dever, ao passo que afastou da comunicação pública tudo que resista à confiança privada. Assim, publicar a intimidade virou uma questão de sobrevivência social. Ser mercadoria vista não é uma escolha do indivíduo, mas uma interpelação de uma ordem social que converteu a intimidade em objeto de consumo. Vivemos numa sociedade confessional, na qual é forte a rejeição social àqueles que preferem manter sua intimidade invisível. Uma mercadoria sobre a qual não temos informações detalhadas não tem garantia e não merece a confiança dos consumidores, do mesmo modo que um sujeito que oculta sua intimidade fica condenado a uma espécie de “morte social”. Assim, em vez de supor que a individualidade se emancipou das restrições impostas pelas instituições sociais tradicionais como a família, a igreja, a escola etc. (as quais realmente tem perdido a legitimidade e o poder para controlar as condutas individuais) entendemos, assim como Bauman, que

O mercado de consumo de produtos, deve-se admitir, constitui um soberano peculiar, bizarro, totalmente distinto daqueles que são conhecidos dos leitores dos tratados das ciências sociais. Este estranho soberano não tem agências executivas ou legislativas, e muito menos tribunais de justiça – considerados a parafernália indispensável dos soberanos autênticos examinados e descritos nos livros-texto de ciência política. Em consequência, o mercado é, por assim

dizer, mais soberano do que os soberanos políticos, muito mais promovidos e ávidos por mais autopromoção, já que, além de apresentar as sentenças de exclusão, não permite apelação. Suas sentenças são tão rígidas e irrevogáveis quanto informais, tácitas e raras vezes declaradas em público. A exclusão pelos órgãos de um Estado soberano é passível de objeção e protesto, de modo que há uma chance de ser anulada – mas não a deportação pelo mercado soberano, pois não há neste um juiz nomeado presidindo o julgamento ou uma recepcionista para aceitar os documentos de apelação, ao mesmo tempo em que não se fornece um endereço para o qual se possa remetê-los (BAUMAN, 2008, p. 86).

Na linha analítica dos efeitos do capital sobre as relações sociais e interpessoais, à qual nos filiamos, Mészáros (2009) tem denunciado o poço sem fundo no qual a lógica do capitalismo tem lançado a humanidade, comprometendo a própria sobrevivência humana na Terra, em função do caráter altamente destrutivo e predatório desse sistema sociometabólico em relação aos recursos naturais. É, no mínimo, a expressão de puro cinismo a falsa ideia de que há possibilidades de todas as nações modernas alcançarem o mesmo elevado grau de desenvolvimento das grandes potências econômicas da atualidade, através da ampliação de suas forças produtivas e de sua capacidade de transformar os recursos naturais em riquezas dentro da mesma lógica predatória atualmente posta em prática. Só os Estados Unidos, menos de cinco por cento da população global, consomem cerca de vinte e cinco por cento dos recursos energéticos naturais da Terra. Se outras nações colocassem em prática a mesma potencialidade de exploração desses recursos, a vida em nosso planeta entraria em colapso imediatamente, devido ao esgotamento de seus recursos naturais (MÉSZÁROS, 2009).

Como sua lógica consiste em impor a tudo e a todos o critério da viabilidade produtiva, o sistema do capital revela sua face autoritária e totalitária. Vejamos o que nos apresenta o autor de “Para além do capital” em relação à capacidade que esse sistema sociometabólico tem de impor à totalidade de nossa existência o seu critério de avaliação, julgamento, promoção e rejeição:

Não se pode imaginar um sistema de controle mais inexoravelmente absorvente – e, neste importante sentido, “totalitário” – do que o sistema do capital globalmente dominante, que sujeita cegamente aos mesmos imperativos a questão da saúde e a do comércio, a educação e a agricultura, a arte e a indústria manufatureira, que implacavelmente sobrepõe a tudo seus próprios critérios de viabilidade, desde as menores unidades de seu “microcosmo” até as mais gigantescas empresas multinacionais, desde as mais íntimas relações pessoais aos mais complexos processos de tomada de decisão dos vastos monopólios industriais, sempre a favor dos fortes e contra os fracos (MÉSZÁROS, 2009, p. 96).

Dessa forma, ao mesmo tempo em que impõe seu modo de controle sociometabólico sobre tudo e todos, o sistema do capital não se submete a nenhuma força controladora que regule

seus limites ou que determine até onde sua lógica destrutiva pode adentrar, sob pena de comprometer nossas vidas, nossas relações, nosso futuro, nossa existência. Ao contrário, da forma como as relações sociais desenvolvidas pelo capitalismo são vivenciadas hoje, o que compromete o devir humano é exatamente a incontrolabilidade do sistema do capital (MÉSZÁROS, 2009). Marx e Engels (2006), já haviam denunciado o descontrole inerente a esse sistema socioeconômico ao associarem-no à imagem de um grande feitiço cujos poderes os próprios feiticeiros já não podiam mais controlar. Inúmeras tentativas de controle malograram enquanto outras tantas, que não tocam nas causas fundamentais do descontrole, estão fadadas ao fracasso.

A política não tem como impor limites ao capital, porque sua esfera de atuação, nas chamadas sociedades democráticas modernas, não toca no problema da reprodução da ordem estabelecida e de sua necessária superação. Divorciada da esfera reprodutiva, a política não passa de uma concessão ideológica feita pelo próprio sistema do capital para que ele melhor se reproduza. A ilusão do poder do voto ilustra bem o caráter ideológico de que se reveste a ação política, na medida em que as decisões efetivas sobre quem serão os eleitos num processo eleitoral são tomadas nos bastidores da vida extraparlamentar pelo próprio capital. Agente regulador da esfera política, o Estado exerce o papel de ajustar suas funções reguladoras em sintonia com o processo de reprodução socioeconômica, de forma que ele complementa e reforça a dominação do capital “contra as forças que poderiam desafiar as imensas desigualdades na distribuição e no consumo” (MÉSZÁROS, 2009, p. 110).

Da mesma forma, contra a produção destrutiva do sistema sociometabólico do capital, as bandeiras de movimentos sociais a exemplo do ambientalismo e do feminismo revelaram-se impotentes, incapazes de sustentar uma agenda de enfrentamento ao capital e a ele opor uma alternativa emancipatória para toda a humanidade. Segundo Lessa (2012), parte significativa do feminismo não consegue ir além de uma suposta igualdade na sociedade de classes. Para ele, foi esta a mesma razão pela qual as contraculturas hippies fracassaram: deixaram intactos os fundamentos históricos da opressão (a propriedade privada fundadora da sociedade de classes e da monogamia) e as alienações que daí brotaram. Sem tocar nas alienações emanadas da propriedade privada e da monogamia, o capital ficou livre para promover as mudanças tornadas necessárias por sua crise estrutural, através do recrutamento de um percentual enorme de mulheres para as fileiras da classe operária engrossando o contingente de mão-de-obra mais explorada a fim de ampliar sua extração de mais-valia.

Sem um adversário com poderes para combater sua ascensão avassaladora, o capitalismo, sobretudo na segunda metade do século XX, alterou profundamente a estrutura e

os sentidos das instituições sociais que, anteriormente à sua emergência e consolidação, funcionavam como instâncias reguladoras das condutas dos sujeitos. Essas mudanças atingiram todas as relações sociais, inclusive a relação dos sujeitos com sua sexualidade, seus corpos, seus desejos e prazeres. E, embora seja notório o processo de corrosão dos pudores nas diversas formas cotidianas de representação explícita da intimidade sexual e amorosa, sua determinação ontológica vai além da emergência do amor romântico como instituição social que teria promovido a autonomia dos sujeitos, a partir de então livres para escolher e viver seus amores. Na verdade, se a família, como uma unidade produtiva relativamente autossuficiente, tinha bem mais poderes sobre as escolhas dos sujeitos, cujas liberdades não podiam se exercer à revelia do controle familiar, essa autossuficiência constituía um problema para a lógica do capital. A autossuficiência dessas unidades sociais (a economia doméstica, a economia do feudo) funcionava como um obstáculo à dinamização das forças produtivas, já que sua produtividade ficava restrita à produção de valores de uso.

Por isso convinha ao desenvolvimento capitalista propiciar a existência de indivíduos livres das amarras específicas das unidades de produção autossuficientes, a fim de que eles pudessem se submeter livremente à mistificação do “trabalho livre contratual”. Esse foi o primeiro e decisivo passo em direção à propalada liberdade dos sujeitos singulares que, conquistando sua relativa autonomia econômica, teriam passado à condição de senhores de seus corpos, seus desejos e prazeres sexuais. Portanto, a alternativa da livre sujeição ao trabalho assalariado desvencilhou o indivíduo das amarras das unidades de produção autossuficiente como a família, criando para ele a impressão de ter conquistado a plena autonomia pessoal, cujo poder financeiro ter-lhe-ia rendido, como excedente superestrutural, a liberdade sobre seu corpo e sua sexualidade, isto é, sobre o usufruto hedonista dos prazeres sexuais.

Desnecessário argumentar sobre a natureza dessa “liberdade”, que coage os trabalhadores à troca de sua força de trabalho por um salário. Seu livre arbítrio consiste em decidir entre a sujeição à “escravidão assalariada” e a escolha da mendicância como um estilo de vida reflexivamente adotado. Os trabalhadores mais bem remunerados não deixam de ser escravos do salário. Eles também são transformados em mercadoria, coisificam-se, na medida em que suas energias corporais (físicas e intelectuais) são vendidas, trocados por dinheiro. Além disso, o contingente humano é imenso e o capital, um sistema sociometabólico essencialmente excludente, não absorve toda a força de trabalho disponível, de modo que há sempre uma multidão de excluídos do mercado de trabalho, ávida por ser reconhecida como mercadoria útil numa sociedade que fez da coisificação humana uma virtude. Ao tratar da abundância de mão-de-obra disponível, o autor dos “Manuscritos econômico-filosóficos” afirma categoricamente

que “se a oferta é muito maior que a procura, então uma parte dos trabalhadores cai na situação de miséria ou na morte pela fome. A existência do trabalhador é, portanto, reduzida à condição de existência de qualquer outra mercadoria” (MARX, 2004, p. 24). Eis a emancipação humana ofertada pelo trabalho assalariado.

Dessa forma, a ilusão da absoluta autonomia individual, que teria sido conquistada através da participação no mercado de trabalho, oculta o fato objetivo de que se processou uma substituição dos sistemas sociais de controle das individualidades: não mais a família, microcosmo que perdeu sua autossuficiência, mas o capital passa a ser o sistema sociometabólico de controle global das condutas. E

Isso acontece porque – na maior oposição possível a formas anteriores de “microcosmos” reprodutivos socioeconômicos altamente autossuficientes – as unidades econômicas do sistema do capital *não necessitam nem são capazes* de autossuficiência. É por isso que, pela primeira vez na história, os seres humanos têm de enfrentar, na forma do capital, um modo de controle sociometabólico que *pode e deve* constituir – para atingir sua forma plenamente desenvolvida – num sistema *global*, demolindo todos os obstáculos que estiverem no caminho (MÉSZÁROS, 2009, p. 102 – grifos do próprio autor).

No tocante à condição da mulher, cujo recrutamento ao mercado de trabalho é tributado ao processo recente de “emancipação feminina”, as consequências da liberdade para escravizar-se a um salário não são menos frustradoras. Com isso não queremos afirmar que a presença da mulher como força de trabalho explorada pelo capitalismo não trouxe mudanças significativas para a constituição das famílias e para a própria condição da mulher na sociedade moderna. O padrão tradicional da família nuclear burguesa começa a ser rompido, embora o modelo vitoriano ainda seja considerado o mais legítimo. Os avanços tecnológicos e científicos, com destaque para a invenção da pílula, produziram efeitos importantes no plano da sexualidade, cuja consequência imediata e relativamente libertadora consistiu em ter possibilitado à mulher levar uma vida sexual ativa sem medo do próprio útero, isto é, sem a sempiterna preocupação com uma gravidez indesejada.

A disjunção entre sexualidade, reprodução e maternidade, através das conquistas no plano da contracepção, abriu a possibilidade da prática sexual com a finalidade específica de obter prazer, ainda que essa alternativa tenha encontrado resistência moral e religiosa ao longo da história. Sabemos que as relações do cristianismo com a sexualidade humana sempre foram atravessadas por conflitos. Do antigo mito do “pecado original” à oposição moderna ao uso da camisinha como método contraceptivo, as práticas sexuais foram vistas como uma porta aberta para o pecado. Segundo a narrativa bíblica, por causa do “pecado original”, a humanidade foi

banida do Éden, tendo como castigo divino a obrigação de trabalhar para garantir sua sobrevivência, com um adendo que pune mais severamente a mulher, herdeira de Eva, por induzir o homem (Adão) ao pecado: a menstruação mensal e a dor do parto. Quanto à camisinha, a resistência a seu uso apenas traz a memória da associação entre sexo e procriação, finalidade negada pelos contraceptivos que viabilizaram mais concretamente a finalidade do prazer.

Assim, embora essas conquistas e tantas outras sejam fundamentais para uma efetiva emancipação feminina, elas, em sua própria gênese ontológica, possuem limites emancipatórios, na medida em que as conquistas das próprias mulheres trabalhadoras e dos movimentos feministas se coadunam à necessidade do capitalismo em crise, cuja alternativa foi recrutar mão-de-obra feminina para ampliar a extração de mais-valia. Essa é a principal razão pela qual o espaço público urbano, outra obra da produtividade capitalista, abriu suas portas para a feminilidade, embora se queira atribuir isso apenas aos movimentos feministas, cuja atuação foi importante, mas não determinante. Tendo em vista essa necessidade do capital, urgia que elas pudessem contar com alternativas contraceptivas mais eficientes, a fim de evitar a gestação, considerada um obstáculo à capacidade produtiva da mulher. Na lógica capitalista atual, o ideal é que a trabalhadora não seja mãe, a fim de não despender todo seu tempo à gestação e às licenças para cuidar de crianças, mas, como a reprodução humana (que é também reprodução de força de trabalho) exige a maternidade, a mulher teve que arcar com mais um ônus de suas conquistas: a chamada “dupla jornada de trabalho” devido à resistência patriarcal à divisão das atividades domésticas.

Quanto à divisão do trabalho no seio da família, é preciso superar a evidência, tão defendida nos movimentos feministas, segundo a qual a igualdade das relações de gênero passa pela distribuição igualitária das atividades domésticas entre homens e mulheres, esposos e esposas. Não nos parece razoável amputar a desvalorização do trabalho doméstico à obra de um machismo asqueroso que confinou a mulher no espaço limitado do lar. Mesmo que homens realizem essas atividades, sem nenhuma alteração na estrutura de comando do capital e sua necessária hierarquia rígida da divisão social do trabalho, elas continuarão aviltantes e desumanizadoras. Na verdade, o cuidado com crianças, o preparo dos alimentos e o trabalho doméstico em geral são atividades desvalorizadas não pelos homens, mas pela estrutura de comando sociometabólico do capital, que se sustenta numa rígida e hierarquizada divisão social do trabalho. Superar esse problema, obra que demanda a extinção da referida estrutura de comando, constitui uma necessidade para emancipação não apenas da mulher, mas para a própria emancipação humana.

Ao fim e ao cabo, substantivamente, os referidos avanços não alteraram a essência do patriarcalismo fundado pela monogamia e pela propriedade privada (LESSA, 2012). Para esse autor, um dos descaminhos do feminismo consiste em ter perdido a perspectiva verdadeiramente histórica, ao excluir de suas análises o complexo das lutas de classe instituídas a partir da instituição da propriedade privada e da monogamia. Perdida a perspectiva histórica, o máximo que se alcança hoje é a igualdade formal, não uma igualdade substantiva entre homens e mulheres, fato notório que se manifesta tanto nos índices altíssimos de violência contra elas, não obstante a criação da lei Maria da Penha, bem como no discurso das músicas de massa, cujos sentidos reproduzem, reforçam e fomentam valores que eternizam a subalternidade feminina ante a supremacia masculina, dentro da mais legítima legalidade sustentada pelo direito à liberdade de expressão. Todas essas questões relacionadas às condições de existência produzem efeitos nas condições estritas de produção do discurso musical baiano.

3.2.2 Condições de produção estritas: miséria social e alegria carnavalesca

Miséria e alegria são os termos de um paradoxo constitutivo do discurso da música carnavalesca baiana, cujas condições de produção estritas são aqui apresentadas. Várias canções, conforme veremos a seguir, trazem os vestígios e os sintomas discursivos das condições precárias em que vive parcela significativa da população baiana, paradoxalmente cantada/discursivizada como um povo feliz que, não obstante a miserabilidade social, têm no carnaval baiano um momento alto de alegria e felicidade. As condições materiais de existência fundadoras desse paradoxo precisam ser esclarecidas através da análise das relações socioeconômicas dominantes na sociedade baiana e das práticas carnavalescas que ela fomenta sob o signo de uma forte identidade cultural.

Salvador foi a primeira cidade brasileira que já nasceu como tal, tendo sido também o espaço urbano onde se fundou não apenas uma cidade, mas se afirmou a fundação de um Estado nação (ORLANDI, 2011a). Os primeiros gestos administrativos que se implementaram no novo domínio português – amparados pelo dispositivo jurídico do Regimento outorgado por Dom João III em 17 de dezembro de 1548 – tomaram a cidade de São Salvador como *locus* no qual deveria florescer a nação brasileira. O centro da capital baiana ostenta um patrimônio arquitetônico e cultural cuja memória remonta ao lugar de destaque que a Bahia ocupou no

processo de formação do Brasil. O orgulho de ser baiano se traduz em muitas canções que dialogam com o pioneirismo da Bahia em termos de legado histórico e cultural.

Acrescente a esses elementos a formação social de um povo que conta, em sua constituição étnica, com uma maioria negra de origem africana, cujas crenças e valores se materializaram em práticas sagradas e profanas. Como lembra Santos (2014), com pouco mais de três milhões e meio de habitantes, Salvador é a terceira maior metrópole brasileira e apresenta o maior contingente de população negra fora da África, sendo por isso também referida como a “Roma Negra” e a “Meca da Negritude”. Ao longo da história, os impulsos na formação econômica, étnica e cultural vão produzir as condições materiais que levariam não só Salvador, como a Bahia a despontar como uma referência do turismo brasileiro, centro produtor de uma cultura musical vasta e heterogênea, da qual analisamos apenas um recorte, aquele mais submetido à indústria capitalista promotora de eventos para grandes públicos, o recorte da música carnavalesca baiana.

Ao longo da história, apesar da evidência produzida por discursos que dizem e cantam uma Bahia festeira e festiva, o povo baiano, não obstante os estereótipos preconceituosos que difundem a preguiça como traço que o caracteriza, destaca-se por suas lutas contra as estruturas opressivas. Ainda conforme os apontamentos de Santos (2014), entre a Guerra dos Aymorés (1555) no governo de Duarte da Costa e os recentes conflitos urbanos protagonizados pelos movimentos “Ocupa Salvador” e “Desocupa” (2013), pelo menos dez das revoltas mais importantes da história brasileira tiveram a Bahia como palco social de lutas. Fonseca (2016) destaca a Conjuração Baiana (1798) como acontecimento histórico em que, pela primeira vez na América portuguesa, sujeitos das camadas dominadas se articulam sob o signo da revolução, tendo como fonte inspiradora os ideais de igualdade proclamados pela Revolução Francesa, cujo igualitarismo republicano é ressignificado por discursos que enfatizam uma posição política antirracista. Para Fonseca (2016), é possível que o pioneirismo da Conjuração tenha deixado heranças para os movimentos e as lutas que explodem no Brasil do século XIX.

Portanto, as práticas verbais que colocam a Bahia em discurso produzindo as evidências de um paraíso carnavalesco devem ser pensadas não como um sintoma do comodismo ou uma alienação do povo baiano perante realidades opressivas, mas como um efeito ideológico que silencia as contradições e as lutas de classe que constituíram e constituem a formação social da realidade baiana. É sob os efeitos contraditórios de uma realidade social atravessada por desigualdades e conflitos que o discurso da música carnavalesca baiana canta/materializa a ideologia hedonista como alternativa à finalidade eudemonista. Embora produzidos sob o comando da indústria capitalista que explora o entretenimento das multidões, os sentidos

produzidos pelo discurso da música carnavalesca baiana são, em última instância, determinados pelas condições materiais de existência em que vivem compositores, empresários, intérpretes, músicos e foliões ou consumidores de diferentes classes sociais.

3.2.2.1 *Uma Bahia onde nem tudo é motivo de alegria*

E na Bahia, ia ia
 Tudo é motivo de alegria
 É carnaval, é festa todo dia
 (FESTA NA BAHIA, [1998])
 Tudo, tudo na Bahia
 Faz a gente querer bem
 A Bahia tem um jeito
 Que nenhuma terra tem
 (VOCÊ JÁ FOI À BAHIA, [1941])

Embora o discurso da música carnavalesca baiana se filie a uma memória que frequentemente idealiza a Bahia como a terra da festa e da felicidade infinitas, nem tudo na Bahia é motivo de alegria, assim como nem tudo na Bahia faz a gente querer bem. Nosso objetivo aqui é olhar para as contradições socioeconômicas silenciadas pelo discurso musical ou nele presentes sintomaticamente, uma vez que o discurso da música baiana, em nosso gesto interpretativo, funciona como uma resposta, no plano da indústria do entretenimento de massas, às condições materiais de existência da população baiana e brasileira. Por isso, descrevemos brevemente alguns aspectos dessas condições de existência, a fim de compreender como elas determinam os sentidos do dizer musical.

A cidade de Salvador, capital da Bahia, apresenta contradições socioeconômicas e segregação territorial que permitem compreender o paradoxo que se insinua no discurso da música carnavalesca baiana sob a forma de uma felicidade na miséria. A capital baiana viveu, nas décadas de 1940 e 1950, um expressivo crescimento demográfico em função das migrações e da reestruturação do centro tradicional da cidade. Nesse período, as classes mais abastadas da cidade abandonaram as edificações centrais, que foram perdendo sua função residencial, ao mesmo tempo em que as construções mais antigas foram sendo apropriadas pela população de baixa renda. A demanda por novas áreas residenciais crescia, o que ocasionava o crescimento da periferia urbana, através da ocupação informal dos fundos de vales e encostas.

A partir das décadas de 1960 e 1970, Salvador passa por um processo de modernização que aprofunda e intensifica a segregação dos espaços urbanos da cidade. Carvalho e Pereira (2008, p. 85), em “As ‘cidades’ de Salvador”, descrevem esse processo de “modernização”

como uma “modernização excludente”, conforme os interesses do capital imobiliário. Em 1968, a administração pública da cidade, como proprietária da maior parte das terras do município, transferiu sua propriedade para umas poucas mãos privadas através da Lei de Reforma Urbana. A abertura das “avenidas de vale”, ao mesmo tempo em que incorporou novos espaços ao tecido urbano, exigiu a eliminação de muitos assentamentos da população pobre, que ocupava tradicionalmente “os fundos até então inacessíveis dos numerosos vales de Salvador” (CARVALHO e PEREIRA, 2008, p. 85). Como acontece com todas as capitais brasileiras integradas à lógica do capitalismo, o processo de urbanização excludente, em Salvador, criou espaços urbanos bem equipados e reservados à elite baiana, ao mesmo tempo em que lançou as classes marginalizadas para as periferias desassistidas, sem serviços e equipamentos que lhes tragam as mínimas condições de habitabilidade.

Na década de 1980, já estava consolidado o novo centro urbano de Salvador com suas construções de grande porte, a exemplo da Avenida Paralela, o Centro Administrativo da Bahia, a nova Estação Rodoviária e o Shopping Iguatemi. Segundo Carvalho e Pereira (2008), a nova centralidade urbana direcionou a expansão da cidade no sentido da orla norte e produziu um forte impacto no centro tradicional, que passou por um progressivo processo de esvaziamento. A partir de então, três vetores de expansão da cidade estavam configurados: a Orla Marítima norte, o Miolo e o Subúrbio Ferroviário. Intensificada na década de 1960, a nova dinâmica econômica incrementou, no espaço urbano, uma ocupação da orla pelas classes média e alta, ao passo que empurrou as classes de baixa renda para as áreas distantes e desestruturadas do Miolo e do Subúrbio.

Nesse processo de segregação socioeconômica e territorial, a Orla Marítima se constituiu como “área nobre” da cidade, região de interesse do mercado imobiliário na qual estão concentradas as riquezas, os investimentos públicos e os equipamentos urbanos. Já a ocupação do Miolo, situado na parte central do município, ocorreu inicialmente mediante a construção de conjuntos residenciais para a classe média baixa aos quais, posteriormente, sobrevieram sucessivas invasões bem como loteamentos populares sem controle urbanístico e com uma precária disponibilidade de equipamentos e serviços. O terceiro vetor, o Subúrbio Ferroviário, vem sendo ocupado desde 1860, quando ali se implantou a linha férrea. A partir de 1940, lá foram construídos inúmeros loteamentos populares também sem controle urbanístico e sem planejamento. Segundo Carvalho e Pereira, o Subúrbio Ferroviário transformou-se em “uma das áreas mais carentes e problemáticas da cidade, concentrando uma população extremamente pobre e sendo marcada pela precariedade habitacional, pelas deficiências de

infraestrutura e serviços básicos e, mais recentemente, por altos índices de violência” (2008, p. 86).

Em “Condições de vida, violências e extermínio”, Paim (2008) analisou a distribuição dos homicídios no espaço urbano da cidade de Salvador, pensando o significado social desse tipo de violência. O autor partiu do pressuposto de que o capitalismo produz “iniquidades sociais que se expressam nos diferenciais intra-urbanos de mortalidade por homicídio” (PAIM, 2008, p. 58). Em sua análise, identificou uma expressiva participação de policiais nas ocorrências de homicídio em Salvador, as quais responderam por sete por cento do conjunto da mortalidade por causas externas no início da década de 1990. Dado de grande relevância no tocante à denúncia das iniquidades sociais gestadas pelo capitalismo, as vítimas de homicídio praticado por policiais foram, em sua grande maioria, negros e mulatos, ao passo em que as pessoas brancas constituíram apenas um por cento das vítimas desse tipo de homicídio.

Em geral, as vítimas de homicídios praticados por policiais apresentam baixo nível de escolaridade e residem nas zonas de Salvador com os piores índices de condições de vida. Em 1997, Engomadeira, Liberdade, Valéria e Nordeste de Amaralina apresentaram os maiores coeficientes de homicídios praticados por policiais. Segundo Paim (2008), quem reside nessas áreas corre risco de morte por homicídio duas vezes maior do que quem mora nas áreas da cidade com as melhores condições de vida. Para esse autor, os coeficientes mais elevados de mortalidade por homicídio nas zonas com as piores condições de vida revelam e reforçam as desigualdades sociais como um dos fatores que respondem pela magnitude da violência nas cidades brasileiras.

Essa configuração social segregada faz da capital baiana uma cidade que comporta em si outras cidades: a “cidade tradicional”, a “cidade moderna” e a “cidade precária” (CARVALHO e PEREIRA, 2008, p. 101). A cena carnavalesca baiana engloba essas várias “cidades” através de outros processos de segregação que se efetivam através da divisão dos espaços de blocos de trio, da construção de camarotes e dos limites ocupados pela chamada pipoca, elementos das festividades carnavalescas que reproduzem as desigualdades socioeconômicas e territoriais da cidade de Salvador. Por ser Salvador essa cidade dividida noutras “cidades”, que revelam as contradições de uma formação social crivada por antagonismos de classe, o discurso da música carnavalesca baiana, ainda que cantando uma felicidade filiada à ideologia do hedonismo, não escapa às determinações socioeconômicas dessa realidade, que desponta no discurso musical sob a forma da lamentação, do conformismo, do silenciamento, da indignação, da fuga ascética e da contestação possível à ordem estabelecida.

3.2.2.2 *Os carnavais brasileiro e baiano: os (des)encantos da festa*

Miguez (2014) assinala a impropriedade da generalização contida na expressão “carnaval brasileiro”, a qual silencia a diversidade de nossos carnavais com suas peculiaridades locais e com seu colorido próprio. Mesmo as três maiores tradições carnavalescas de nosso país – os carnavais da Bahia, de Pernambuco e do Rio de Janeiro – apresentam uma pluralidade de manifestações que esses rótulos não conseguem contemplar. Imprecisão dos rótulos à parte, fato é que os nossos carnavais têm uma ancestralidade comum, cuja origem remete a tradições herdadas dos jogos e brincadeiras africanas denominados “entrudo”. Importa saber como, aos poucos, esses elementos da tradição do entrudo foram se transformando ao longo da história até adquirir a configuração atual, caracterizada por sua subsunção à lógica do capitalismo.

Segundo Tinhorão (2013), não havia carnaval propriamente dito no Brasil dos primeiros séculos. Comemorações oficiais como aniversário do rei ou da rainha, bem como casamento ou nascimento de príncipes e princesas eram as festas que mais se aproximavam do que chamamos hoje de carnaval, já que nesses eventos sempre havia desfiles de fantasiados, carros alegóricos e músicas de fanfarra. No entanto, havia o entrudo, nome pelo qual se chamavam as folias de negros escravos, que

saíam às correrias pelas ruas, sujando-se uns aos outros com farinha de trigo e polvilho, ao passo que as famílias brancas, refugiadas em suas casas, divertiam-se derramando pela janela tinas de água suja sobre os passantes, enquanto comiam e bebiam como os antigos³⁷ num clima de quebra consentida da extrema rigidez da família patriarcal (TINHORÃO, 2013, p. 130).

Em tais brincadeiras, ainda não havia surgido nenhuma demanda social por organização, de tal forma que elas se realizavam caoticamente sem a necessidade de música. Porém, a partir da metade do século XIX, o Rio de Janeiro, na condição de capital do Brasil na qual morava a família real, já era uma cidade portadora de uma diversificação social cujas classes médias reivindicavam diversões à moda europeia. Dessa maneira, as elites brancas passaram a ter seus carnavais à europeia nos bailes à fantasia realizados em teatros, distantes da “gente baixa” que se sujava pelas ruas segundo a tradição do entrudo. A gente branca do Rio de Janeiro encontrava nos bailes carnavalescos o reduto de suas diversões: bailes públicos explorados por particulares. Para sustentar o clima de alegria, muita comilança e muita bebida, as classes médias cariocas

³⁷ Os antigos a quem se refere Tinhorão são os gregos e romanos, que costumavam comemorar a abundância das colheitas através de festas pagãs conhecidas como saturnais e lupercais, durante as quais os escravos se sentiam livres para comer e beber desbragadamente.

importaram da Europa a dança que animaria seus carnavais nos referidos bailes: a polca, que “imperou sobre a valsa, schottishes e mazurcas, reafirmando sua condição histórica de primeiro gênero de música carnavalesca de salão do Brasil” (TINHORÃO, 2013, p. 131).

Ao lado dos bailes à europeia, a classe média nascente procurava também criar a sua alternativa de carnaval de rua, que fora encontrada numa nova importação de modelos carnavalescos europeus mediante a realização de desfiles com carros alegóricos, cujo pioneirismo se deve ao romancista José de Alencar, preocupado com o desenvolvimento de uma alternativa de carnaval para as famílias de sua classe social. Portanto, a passagem do entrudo ao carnaval moderno foi marcada por escolhas alternativas da classe média brasileira do século XIX, a qual, não tendo uma tradição própria, utilizou-se da imitação de costumes das classes médias dos países mais desenvolvidos. Por isso, não se podia esperar que o sujeito histórico que imprimiria ao carnaval brasileiro uma fisionomia autêntica fosse as elites brancas.

A criação autêntica do carnaval brasileiro só podia surgir entre as camadas populares, que, cansadas das perseguições policiais às brincadeiras do entrudo, paganizaram os desfiles das procissões, cuja forma de avançar pelas ruas serviu de modelo ao nascimento dos *cordões* carnavalescos. Segundo Tinhorão (2013, p. 132), “os cordões (...) foram os primeiros núcleos de criadores da autêntica música de carnaval”. Constituídos por negros, mestiços e brancos das camadas humildes do Rio de Janeiro, os cordões viviam ainda sob certa anarquia, no sentido de que cada folião criava seus passos livremente conforme as sugestões das músicas. Esse caótico carnaval de rua adquire sua primeira forma de canção com finalidades carnavalescas a partir de 1870, mas ainda não como uma criação autêntica brasileira. Trata-se da tradição portuguesa dos tocadores de grandes bumbos denominados zé-pereiras, os quais, na região do Minho, acompanhavam as procissões juntamente com tocadores de gaitas de fole.

Entretanto, até antes do século XX, o carnaval ainda se apresentava caoticamente em termos de identidade musical. Ouviam-se modas sertanejas, valsas e polcas de brancos, estribilhos africanos etc. Foi nesse cenário musicalmente diverso que a marcha e o samba surgiram para dotar o carnaval de um ritmo e uma organização, que não existia anteriormente ao início do século XX (TINHORÃO, 2013). As valsas e polcas revelaram-se anacrônicas por não atender à necessidade de evolução pelas ruas, ao passo que os novos ritmos, em compassos binários, marcavam a cadência evolutiva dos foliões. No gênero das marchas, destaca-se o protagonismo de uma compositora feminina num domínio monoliticamente masculino: Chiquinha Gonzaga com sua marchinha “Ó abre alas”, de 1899. No tocante especificamente ao samba, o primeiro grande sucesso carnavalesco, registrado na Biblioteca Nacional por Ernesto dos Santos, o Donga, com o título “Pelo telefone”, marca o lançamento de um novo produto

musical, que explodiu no carnaval de 1917, agora com disputa por reconhecimento de autoria³⁸, dentro de um novo cenário de início da profissionalização dos músicos e quebra com o caráter folclórico das criações populares.

Na conjuntura baiana anterior à década de 1950, aconteciam também os carnavais da aristocracia local, com seus desfiles de préstito e com seus bailes privados em clubes fechados. Mas, tal como apresenta Miguez (2014), alguns acontecimentos bastante significativos alteraram profundamente a dinâmica do carnaval baiano. A invenção do trio-elétrico em 1950, obra efetivada por Osmar Macedo e Adolfo Nascimento (Dodô), redefiniu o espaço das ruas como *locus* festivo comum a todos, sem divisões nem separatismos de qualquer natureza. Ainda não havia se instituído os limites espaciais que definem a participação dos foliões conforme sua posição na estrutura socioeconômica da sociedade. Os foliões, com o advento do trio-elétrico, passaram a pular como pipoca, com liberdade para executar os movimentos de sua dança pelas ruas de Salvador. Como um novo palco móvel que eliminava a dualidade palco/plateia, o trio contou ainda com a inovação tecnológica das guitarras elétricas, que viriam a contribuir para a emergência de um novo gênero musical anos mais tarde. Mas o trio-elétrico revelou-se também um veículo estratégico de propagandas, tornando-se alvo dos patrocinadores da festa, que vai se convertendo numa organização essencialmente mercantil.

Já em meados da década de 1970, acontece um processo de “reafricanização do carnaval” baiano, através do ressurgimento dos afoxés³⁹ e dos blocos afros (MIGUEZ, 2014, p. 84). Os blocos afros reabilitaram os afoxés, que quase desapareceram da cena carnavalesca baiana no final dos anos sessenta. O tradicional Filhos de Ghandi chega a desfilar com cerca de oito mil foliões. O aparecimento de blocos de trio foi outro acontecimento que, nos anos oitenta, estreitou os laços do carnaval baiano com a lógica do capitalismo. O espaço público da festa passa por um processo de privatização consentida e fomentada pelo Estado. Se a invenção do trio-elétrico havia destruído a antiga hierarquização aristocrática do carnaval, a emergência dos blocos de trio, nos anos oitenta, reintroduziu a segregação dos espaços festivos.

Nesse processo de progressiva mercantilização da festa, a identificação da Bahia com o carnaval – “Bahia é carnaval / É festa o ano inteiro” – funciona como uma estratégia discursiva

³⁸“Pelo telefone” é uma criação coletiva de foliões baianos e gente da baixa classe média carioca que frequentavam a casa da baiana Tia Ciata no Rio de Janeiro. A “esperteza” de Donga ao registrar a música que inaugurava um novo gênero musical revela que “o novo gênero de música urbana não nascia mais anonimamente, mas entre pessoas que tinham consciência de fazer de sua criação uma coisa *registrável*” (TINHORÃO, 2013, p. 144)

³⁹Uma tipologia das organizações carnavalescas baianas é apresentada por Miguez (2014), que relaciona os afoxés às manifestações religiosas de escravos africanos do período colonial de nossa história. Os afoxés musicalmente se caracterizam pelo uso de orquestras com percussões leves, incluindo atabaques, agogôs e xequerês, bem como pela entoação de cantos da liturgia do candomblé.

para promover, política e comercialmente, a empresa carnavalesca baiana que, no cenário nacional brasileiro, concorre com as outras duas grandes festividades carnavalescas nacionais mais enaltecidas, realizadas em Pernambuco e no Rio de Janeiro. O carnaval de Salvador, o carnaval do Rio de Janeiro bem como o Carnaval de Recife e Olinda se transformaram em megaeventos que, embora apresentem características peculiares, atraem os interesses de capitais nacionais e internacionais que patrocinam esses momentos festivos com o intuito de realizar grandes negócios e maximizar lucros.

Desse modo, os festejos carnavalescos da atualidade foram cooptados pela lógica do capitalismo, que transforma todas as relações sociais em relações mercantis. Miguez (2014, p. 77) considera que a emergência de práticas mercantis transformou os festejos carnavalescos em grandes negócios que movimentam uma “portentosa e complexa economia”. Esse autor apresenta fontes que informam a movimentação de mais de setecentos milhões de reais no carnaval carioca de 2006, em cuja produção atuaram cerca de quinhentos mil trabalhadores. Contanto com a força de trabalho de mais de cento e sessenta mil trabalhadores, a movimentação financeira do carnaval de Pernambuco ficou em torno de duzentos milhões de reais no ano de 2005. Embora não saibamos como essa contabilidade é feita, a questão não respondida e de grande relevância socioeconômica consiste em querer saber como vultosos investimentos são realizados e, mais importante ainda, como os lucros são distribuídos.

Para Miguez (2014), os blocos de trio, ao privilegiar a dimensão de mercado, teriam promovido “um importante salto de escala”, na medida em que transformou o carnaval baiano em produto consumido para além do carnaval de Salvador, através dos carnavais fora de época realizados em várias capitais brasileiras. Mas, como as soluções capitalistas sempre se processam por meio de exclusões e injustiças sociais, o autor de “O carnaval da Bahia: do entrudo lusitano aos desafios contemporâneos”⁴⁰ lamenta que a “vocação pós-industrial de Salvador” ainda não tenha sido acompanhada de desenvolvimento para uma grande parcela da populacional da cidade. Sua conclusão desencantada não poderia ser outra, visto que o carnaval baiano gera uma riqueza que se concentra “quase que exclusivamente nas mãos de poucas empresas que atuam nos segmentos dominados pelos grandes capitais responsáveis pelos múltiplos negócios dos grandes blocos e pelo parque hoteleiro” (MIGUEZ, 2014, p. 91).

Essa avaliação objetiva permite pensar os efeitos da mercantilização do carnaval baiano no tocante ao que se passou a produzir musicalmente. Embora artistas criativos tenham contribuído para a riqueza da cultura musical baiana e brasileira, a partir dos anos oitenta,

⁴⁰O entrudo, tal como analisou Tinhorão (2013) é uma tradição de origem africana desdenhada pelas aristocracias brasileiras europeizadas, sendo imprecisa a denominação “entrudo lusitano”.

quando são estabelecidas as condições para o nascimento da *axé music*, os imperativos da lógica capitalista levam até as últimas consequências a finalidade mercantil, cujos desdobramentos mais recentes revelam uma queda na qualidade da produção musical e um regresso político e ideológico no plano da discursividade musical, cujos sentidos dominantes fazem apologia ao sexismo e incitam preconceitos contra a mulher, além de fazer da ostentação uma virtude, apesar das condições precárias em que vive um contingente expressivo da população baiana.

4 A DOMINÂNCIA DA IDEOLOGIA HEDONISTA NO DISCURSO MUSICAL BAIANO⁴¹

Compreender os sentidos do discurso e da ideologia hedonista em letras da música carnavalesca baiana constitui um trabalho teórico e analítico exigente, uma vez que o movimento dos sentidos é contraditório, pois traz as marcas dos conflitos inerentes às condições de produção do discurso. Essa seção pretende acompanhar um pouco do movimento contraditório dos sentidos, tendo em vista as maneiras pelas quais a ideologia hedonista se apresenta e significa no dizer da música baiana. Nosso gesto de leitura, sempre ancorado na AD desenvolvida por Michel Pêcheux (2009), procura dar conta dos sentidos em movimento e em relação com as transformações históricas da realidade social em que aquele discurso musical é produzido, pela qual circula e na qual ele produz determinados efeitos.

Em conflito com outras alternativas que se apresentam em letras da música carnavalesca baiana, a hipótese da qual partimos é a de que os sentidos que dominam esse discurso musical, da década de 1980 até a atualidade, são os sentidos da ideologia hedonista, o hedonismo compreendido, no campo da Análise de Discurso, como uma prática discursiva cuja propositura política e ideológica consiste em fazer da busca pelo prazer a finalidade posta para os sujeitos. E, dentre os prazeres dominantes no discurso e na ideologia hedonista que atravessam as letras da música carnavalesca baiana, o prazer sexual ocupa lugar hegemônico. Ele se apresenta como uma verdadeira panaceia, a cura de todos os males que afligem os baianos, os nordestinos, os brasileiros e a humanidade. A crer nessa alternativa ideológica, no extremo, o orgasmo aliviaria o sofrimento do homem no mundo e amenizaria o mal-estar na civilização. Pela centralidade do desejo e prazer libidinosos, o discurso aqui tomado como objeto de estudo se apresenta como *locus* privilegiado para a análise da ideologia hedonista que o atravessa.

No discurso da música carnavalesca baiana, pela via da alternativa hedonista se chega à finalidade eudemonista, o eudemonismo também concebido discursivamente como uma prática discursiva, portanto uma prática política e ideológica, cuja finalidade do viver consiste em ser feliz. Os sentidos da felicidade como finalidade posta impregnam aquele discurso musical de tal forma que parece não haver alternativa à humanidade fora do ambiente festivo do carnaval baiano. O eudemonismo do discurso musical pressupõe necessariamente uma conexão ou uma

⁴¹ Esclarecemos que os sentidos da expressão “discurso musical baiano” relaciona-se ao conjunto restrito da chamada música de massa que, embora funcione como produto comercializado nos “carnavais fora de época”, tem sido produzida para o carnaval de Salvador desde meados da década de 1980 até a atualidade, levando em consideração apenas as tendências da *axé-music*, do *pagodebaiano* e do *pagofunk*.

ponte com a alegria inerente às festividades carnavalescas, o hedonismo/eudemonismo dominando os sentidos do dizer cantador.

Da perspectiva discursivo-ontológica que assumimos, o prazer e a alegria momentâneos que o referido discurso musical canta correspondem a uma resposta, no campo dos entretenimentos de massa, à realidade das condições de existência humana no último quartel do século XX e início do século XXI. No entanto, essa resposta, filiada à ideologia do hedonismo, contorna os dilemas postos pela sociedade capitalista tergiversando em relação às suas raízes profundas. A ideologia hedonista imediatista perde a perspectiva histórica e, assim, distancia-se das raízes ontológicas do ser social. Como veremos adiante, os limites da ideologia do “materialismo hedonista” defendida por Onfray (1999), à qual pensamos se filiar o discurso da música carnavalesca baiana, ficam visíveis quando levamos em conta sua opacidade, inquirindo-o à luz do materialismo histórico.

4.1 A ideologia do “materialismo hedonista”

Aquilo que se apresenta como evidência quase sempre tem um poder imenso de reivindicar o estatuto da verdade, tal como sugere o aforismo do empirismo jurídico segundo o qual contra fatos não há argumentos. É fato que o ser social habita um corpo físico, uma matéria natural: carne, ossos, sangue, artérias, nervos, cérebro, vísceras, intestinos etc. A articulação de células, tecidos, órgãos e sistemas dá vida ao corpo, que adquire força e energia pela ingestão, digestão e combustão de alimentos e assim tem garantida sua vitalidade. O real, para o materialista hedonista, situa-se nos limites específicos dessa matéria, o corpo físico sendo a medida de todas as nossas necessidades e verdades mais profundas.

Desse modo, os imperativos da natureza determinariam as condutas, os temperamentos, os comportamentos, de tal forma que cada ser vivo singular, visando à sua felicidade egoísta sem contrariar sua própria natureza, deveria atender, irrestritamente, às pulsões da libido, buscando realizar todos os desejos e deleitar-se com todos os prazeres, evitando a dor e o sofrimento resultantes dos recalamentos impostos pela ordem da cultura, pelos valores morais e pela concepção ascética do mundo, que impede a livre realização de todos os desejos e prazeres, para a infelicidade dos materialistas hedonistas das sociedades ocidentais, entre os quais

encontram-se, com efeito, exibicionistas, bêbados, pederastas, sodomitas, monges e monjas ateias, músicos vagabundos, médicos exilados, libertinos presos, sonhadores de cidades ideais, devoradores de esperma, poetas que

morrem de indigestão ou se batem em duelo, travestis que impregnam o corpo de perfumes. São os mesmos que professam o ateísmo, o materialismo, o vitalismo, o estetismo. Eles elegeram o banquete ou o cabaré contra a Academia ou a Universidade, a prisão ou a fogueira contra a Instituição ou a prebenda (ONFRAY, 1999, pp. 235-236).

O debate em torno da alternativa hedonista remonta à Antiguidade Clássica, na qual o ideal de uma vida de prazer (hedonista) se coloca como caminho para uma vida de felicidade (eudemonismo). Duas grandes vertentes se destacaram: a escola Cirenaica, fundada por Aristipo de Cirene, para o qual o prazer deve ser buscado em qualquer circunstância, ao passo que toda dor deve ser evitada; e o Jardim de Epicuro, que fez do prazer um ideal para a vida moral dos sujeitos, mas relativizou que nem todo prazer contribui para o equilíbrio e a temperança, bem como nem toda dor deve ser evitada, uma vez que há sofrimentos necessários para se alcançar determinados prazeres.

Onfray (1999) coloca Aristipo de Cirene na origem da ideologia hedonista, como uma espécie de pai ancestral de todos os hedonistas do Ocidente. O hedonismo da Cirenaica põe a alternativa da procura pelo agradável e do repúdio ao desagradável, uma vez que Aristipo prefere o movimento suave e agradável do prazer ao movimento violento e penoso da dor. Os prazeres ocupam lugar central em sua proposição ideológica e, como nenhum prazer é mais agradável que outro, todos eles devem ser buscados indistintamente. Não há, pois, para os cirenaicos, um prazer digno e outro indigno, nem existe um prazer mais grosseiro ou sublime que outro, na medida em que a satisfação do espírito tem a mesma importância que a gratificação do ventre.

A filosofia do Jardim de Epicuro rivaliza com a Cirenaica por compreender que o hedonismo deve se submeter ao signo da temperança, tendo o prazer o papel instrumental de evitar a dor e facilitar a conquista da sublime ataraxia, isto é, a plenitude do estado anímico depurado de qualquer perturbação, em nome da mais completa paz interior. Por isso Onfray (1999, p. 242), utilizando-se de expressão nietzschiana, define Epicuro como “um modesto da volúpia”, criticando o ascetismo epicurista que, em seu gesto interpretativo, leva à destruição das paixões, dos desejos e das tentações voluptuosas. Enquanto a Cirenaica teria produzido uma filosofia positiva no sentido de ser uma autêntica afirmação da vida, o Jardim de Epicuro criou uma filosofia negativa pautada na sugestão ascética da renúncia.

Com a derrocada do paganismo clássico e a chegada da era cristã, o cristianismo, a religião de Cristo, levou até as últimas consequências o ideal de vida ascética em oposição ao ideal de vida material cultuado pelo hedonismo em todas as suas variações. A partir de então, ganha força a ideologia do ascetismo, que domina a vida de homens e mulheres que se entregam

a macerações e colocam o corpo sob duras provações, levando ao extremo as lições dos evangelhos para “desprezar o corpo, detestar a carne, lançar o anátema sobre a matéria, odiar a vida, transformar a terra em deambulatório para débeis e frágeis, para miseráveis e doentes” (ONFRAY, 1999, p. 245). Assim, o cristianismo funcionou como aparelho ideológico que limitou as possibilidades do gozo, entravou a busca pelo prazer que a matéria corporal oferece e dificultou a mais plena atividade dos órgãos dos sentidos, portas abertas para as sensações deleitosas que a carne possibilita.

No entanto, ainda nos séculos II e III da era cristã, os chamados “gnósticos licenciosos” não deram ouvidos às imprecações que as Escrituras lançam contra o uso hedonista da carne e, contrariando a ideologia ascética cristã, “fizeram da fornicação e do adultério vias de acesso privilegiadas para a salvação” (Idem, p. 246). A finalidade soteriológica, isto é, de salvação ou redenção da humanidade, deixa de ter como único caminho a perfeição da alma, na medida em que outro gesto interpretativo e ideológico passa a opor a devassidão à ascese, considerando a primeira mais emancipadora que a segunda. Simão, o Mágico, foi um dos filósofos gnósticos cuja libertinagem deu outros sentidos para o princípio da caridade e do amor ao próximo. Em seu falanstério, cerca de trinta casais viviam em orgia partilhando o princípio segundo o qual “a devassidão é mais libertadora que a ascese” (p. 247). Na perspectiva dos “gnósticos licenciosos”, “Deus não pode ter dotado o homem de potências para a imoralidade”, uma vez que ele não poderia, em sua extrema benevolência, ter criado os meios para a realização do mal. Assim, os “gnósticos licenciosos” sentem-se livres para entregar o corpo a todas as fantasias e prazeres que ele faculta ao ser humano, de maneira que a orgia passa a ser a via de acesso ao divino.

A história permitiu que a alternativa libertina tivesse uma longa posteridade, incluindo também a Idade Média. A imagem de um mundo medieval coeso e organizado sob o primado do ascetismo cristão se esfacela ante a ideologia libertina dos “Irmãos e Irmãs do Livre-Espírito”. Estes, tal como os “gnósticos licenciosos”, converteram o corpo em instrumento para se chegar à finalidade soteriológica, à redenção ou salvação da humanidade, negando-se a procurar a perfeição pelas vias tradicionais do ascetismo e suas práticas de macerações e jejuns. Os adeptos do “Livre-Espírito” esvaziaram o sentido de pecado da carne caro ao ascetismo cristão e exortaram “ao máximo de gozo aqui e agora”, através de toda e qualquer transgressão que forneça prazer: o roubo, o adultério, a gula etc. A ressurreição, para eles, não passa de um engodo cujo objetivo é ensinar a renúncia aos desejos em nome da hipótese de uma felicidade celestial (ONFRAY, 1999, p. 253). Em contrapartida, os adeptos do “Livre-Espírito” aconselham à satisfação dos impulsos naturais, pois, tendo sido dotado da capacidade do gozo

pela natureza, o homem não deve evitá-lo recalçando suas energias sensuais. Esse recalçamento é que constitui o mal na ideologia do “Livre-Espírito”.

Outra alternativa de instalação da ideologia hedonista no cotidiano medieval foi posta pela erótica do trovadorismo. O princípio do prazer orientava as Velentinadas e as Festas de Maio, durante as quais o casamento era colocado entre parênteses em nome de uma sexualidade libertina, que abria brechas na ordem social para atender à vontade libidinosa de gozar. Na Renascença, os “Sonetos luxuriosos” do italiano Pietro Aretino, que a tradição historiográfica cita como primeira fonte da pornografia moderna, também fazem da ideologia hedonista um instrumento político de combate à moral aristocrática. Sua prosa é igualmente colocada como um dos momentos fundantes da pornografia moderna no sentido de que ela traz uma representação explícita e realista de órgãos e condutas sexuais, tendo a intenção deliberada de transgredir a moral e os tabus sociais aceitos. Dessa forma, o século XVI legou aos séculos XVII e XVIII a tradição da pornografia política, na qual sodomitas e prostitutas ocupavam o lugar de observadores privilegiados e faziam críticas à ordem estabelecida. Naquele século houve também uma pornografia acadêmica, produzida por humanistas e destinada à elite ilustrada, cujo teor consistia em dissecar a política em termos sexuais (HUNT, 1999).

No século XVIII, destacam-se dois emblemas do materialismo hedonista: La Mettrie e Sade. O primeiro, um médico dedicado ao estudo de doenças venéreas, produz um materialismo que se singulariza mais pela procura do estado de satisfação posterior ao gozo do que pela busca do prazer em si. Para ele, o devasso visa ao excesso de prazer, que é mal saboreado, ao passo que o voluptuoso pretende a sublime voluptuosidade, a arte de saborear do prazer com sabedoria, distinguindo entre a flor (o prazer) e seu cheiro (a volúpia) ou entre o instrumento (o prazer) e seu som (a volúpia). Em seu hedonismo estetizado, o usufruto do gozo exige refinamento e sutileza, não devendo ser o desejo satisfeito de maneira grosseira e rude. A centralidade da matéria corporal leva La Mettrie a definir o cérebro como “a víscera do pensamento” (ONFRAY, 1999, p. 273). Portanto, para ele, não há reflexão, espírito, imaterialidade em si, uma vez que tudo está submetido às leis naturais da matéria soberana.

O segundo emblema, o Marquês de Sade (que as instituições insistem em enquadrá-lo no campo da pornografia ou, quando por condescendência, na área do erotismo) teoriza sobre a matéria, a necessidade e a imanência. Na alternativa hedonista radical de Sade, não há lugar para Deus, para o espírito e tudo que constitui o ascetismo cristão. Ele desconhece a noção de pecado, o erro, o recalçamento e o sentimento de culpa. Nesse sentido, sua ideologia hedonista se situa para além do bem e do mal e, por outro lado, antecipa o dilema do mal-estar identificado pela teoria freudiana, resultante da derrota do princípio do prazer pelo princípio de realidade.

Para Sade, os sujeitos são governados apenas pelas leis da necessidade, a matéria agindo como um tirano imperioso que submete o real a seus princípios. Por isso, na cama, todo homem desejaria ser um tirano.

O denominado “materialismo hedonista”, no geral, corresponde a uma resposta zombeteira à austeridade da vida social, uma derrisão cuja ironia demole a ordem dos poderes. O caráter político e ideológico do materialismo hedonista deve ser compreendido como uma alternativa posta por sujeitos que, lutando sarcasticamente contra os valores da ordem estabelecida, idealizam uma outra organização social cujos valores cultivados não impeçam um ideal de vida boa como vida de prazer. São pensadores, ideólogos e apologetas que pensam de fora da ordem e contra a ordem. Isso faz toda diferença quando pensamos a ideologia do hedonismo materialista à qual pensamos se filiar o discurso da música carnavalesca baiana, no qual os sujeitos se posicionam de dentro da ordem e a favor da ordem capitalista.

A ideologia hedonista, em suas variadas e históricas formulações, pretende que o ser humano possa desfrutar dos prazeres que a vida oferece imediatamente, sem adiar a felicidade para um futuro ascético ilusório. Mas, quando cooptada pela ideologia do capital, ela passa a atender a outras finalidades relacionadas ao mundo dos lucros comerciais. O prazer se mercantiliza. Desse modo, seja qual for a coloração que a ideologia hedonista adquira no discurso musical baiano (mais sensual e erótico ou mais obsceno e pornográfico), seus sentidos, com momentos raríssimos de exceção, estão impregnados de valores que favorecem a reprodução de uma lógica excludente e opressiva, na qual a busca pelo prazer perde toda sua força positiva e afirmativa da vida defendida pela tradição hedonista para descambar na direção de preconceitos e discriminações necessários à manutenção da ordem social capitalista.

4.2 Hedonismo musical baiano: o prazer de dizer e o dizer do prazer

A análise que aqui desenvolvemos tem o objetivo de elucidar de que maneira o discurso da música carnavalesca baiana está impregnado de escolhas alternativas com dominância da alternativa hedonista. Para tanto, trabalhamos com o recorte de sequências discursivas apanhadas num conjunto de canções representativas do que temos chamado de música carnavalesca baiana, abrangendo desde o nascimento da *axé music* nos anos oitenta e o surgimento do *pagode baiano* nos anos noventa até o *pagofunk* atual. Dada a impossibilidade de abarcar todas as letras das músicas que compõem o vasto cancionário musical baiano em nosso gesto interpretativo, estabelecemos um critério qualitativo e outro quantitativo para a montagem do *corpus*: a representatividade e a exequibilidade.

Pelo critério da representatividade, consideramos qualificadas para integrar o *corpus* de nossa pesquisa as canções cujas letras remetem ao plano das pulsões libidinosas, seja por meio de uma referência direta aos desejos sexuais, seja mediante a idealização das relações amorosas. Como o discurso da música carnavalesca baiana canta predominantemente um ideal de felicidade que inclui relações amorosas e prazeres sexuais, desde o nosso primeiro gesto de leitura, realizado ainda em sítios da internet, não tivemos dificuldade em selecionar canções filiadas a essa tendência entre representantes da *axé music*, do *pagode baiano* e do *pagofunk*. Ao contrário, a profusão de canções qualificadas para integrar o *corpus* da pesquisa obrigou-nos a reduzir as materialidades discursivas a um quantitativo razoável, que não inviabilizasse a exequibilidade analítica por excesso nem deixasse de ser representativo do que temos chamado de música carnavalesca baiana. Pelo critério da exequibilidade, considerando o tempo para a execução das análises, colhemos as letras de aproximadamente duzentas canções⁴² em sítios que as compilam e as disponibilizam aos internautas. Abrangendo o recorte temporal de meados dos anos oitenta até a atualidade, as letras das canções que constituem o *corpus* de nossa análise foram catalogadas sob a forma de um banco de dados, ao qual recorreremos inúmeras vezes para pensar a ideologia hedonista materializada em discursos presentes em letras da música carnavalesca baiana.

Na montagem do *corpus*, percebemos que as técnicas de produção e difusão das canções se alteraram profundamente na virada do milênio, sendo uma prática recente a publicação das músicas em formatos que permitem sua inserção diretamente no meio eletrônico, sem o suporte material de CD e DVD. Essas mudanças têm dificultado tanto a identificação de autoria quanto a obtenção de informações referentes ao ano de lançamento das músicas. A fluidez do meio eletrônico se reflete também nos sites que se encarregam de copiar e disponibilizar as letras das canções. Assim, para padronizar e facilitar o acesso às materialidades analisadas, abaixo de cada sequência discursiva, referimos o título da música como entrada que remete às Referências, por meio das quais os leitores podem acessar diretamente as fontes no meio eletrônico. Como nem sempre é possível ter segurança quanto à data de publicação das canções mais recentes, levamos em consideração o registro de inserção mais remota na rede internacional de computadores, sendo a data apresentada entre colchetes para demarcar que o

⁴²À medida que novas canções surgiam, íamos incluindo-as conforme a relevância dos seus sentidos para a nossa análise. Tivemos a cautela, porém, de não deixar o *corpus* crescer além das nossas condições de análise, restringindo-o a aproximadamente duzentas canções; todas as canções do banco de dados foram objeto de nosso gesto analítico, embora nem todas sejam citadas no corpo de nosso texto.

acesso a ela foi indireto (via cópia de capas e encartes dos suportes físicos disponibilizadas na internet), ou para realçar sua imprecisão, caso em que se acrescenta um ponto de interrogação.

A letra da canção “Fricote”, considerada fundante da primeira vertente da música carnavalesca baiana de massa, a *axé music*, apresenta-se atravessada por um discurso cujo funcionamento está comprometido com sentidos de uma libido à procura de objetivação e com uma posição sujeito a ser desvendada, tal como se vê na sequência discursiva (SD) a seguir:

SD (01)

Nêga do cabelo duro
Que não gosta de pentear
Quando passa na praça do tubo
O negão começa a gritar

[...]

Pega ela aí
pega ela aí

Pra quê?
Pra passar batom
De que cor?
De violeta
Na boca e na bochecha

Pega ela aí
pega ela aí

Pra que?
Pra passar batom
De que cor?
De cor azul
Na boca e na porta do céu

(FRICOTE, [1985])

Na letra dessa canção, o discurso comprometido com a satisfação libidinoso masculina materializa a ideologia hedonista, propondo que os desejos do sujeito-homem sejam saciados sobre o corpo de uma “Nêga do cabelo duro” à revelia de seu consentimento. Segundo tal dizer, o “negão” não se aproxima da mulher negra a fim de paquerá-la e conquistá-la, ele “grita” à distância, colocando-se do lugar de quem tem poderes para influenciar seu auditório imaginário a objetivar as alternativas por ele postas: a posse da “Nêga” submetendo-a à felação forçada (sexo oral subentendido no gesto de colocar o “batom/pênis” em sua boca), ao sexo genital (cujos sentidos se depreendem da sugestão de penetrar o “batom/pênis” na genitália feminina – “bochecha” funcionando como paráfrase do transgressivo “buceta”) e ao sexo anal (na medida em que a rima insinuada para o “batom/pênis” de cor “azul” seria a “porta do cu”, expressão

grotesca convenientemente deslocada para “porta do céu”). “Fricote” não só inaugura uma tendência musical, como também traz alguns dos tons dominantes nas letras da *axé music*, em cujos discursos se materializa a ideologia hedonista como alternativa de seu cantar/dizer.

Assim, marcada pelas contradições inerentes às condições de sua produção, a mesma tendência musical que canta noutras canções a emancipação da negritude se vê atravessa por efeitos de sentido preconceituosos e racistas. É preciso compreender, juntamente com Orlandi (2007, p. 57) que “não há sentido possível sem história, pois é a história que provê a linguagem de sentido, ou melhor, de sentidos”. Por isso, precisamos pensar as condições amplas de produção desse discurso musical, tendo em vista o nosso passado escravista e seus efeitos negativos nas relações sociais do presente. Embora a voz cantante atribua o grito que incita à posse sexual da “Nega” a um “negão”, ecoa nessa incitação a posição-sujeito do branco colonizador, proprietário da força de trabalho feminina e dos corpos das “Nêgas do cabelo duro”. Com esse olhar que inscreve a língua na história, o nosso gesto de leitura faz ver, então, o espectro da escrava triplamente oprimida, por pertencer às classes subalternas, por sua descendência étnica e pelo lugar social atribuído ao gênero feminino. Dessa forma, a julgar pela canção considerada fundante da *axé music*, essa tendência musical já nasce filiada à ideologia do hedonismo misógino das elites brancas, colocando o prazer sexual do homem acima de qualquer valor humanitário ou de qualquer defesa dos direitos da mulher, sobretudo de seus direitos sobre seus próprios corpos.

Há outra canção cantada por Luiz Caldas, “Odé e Adão”⁴³, que funciona como uma espécie de chave para a compreensão das condições de produção do discurso da música carnavalesca baiana, bem como para a análise do funcionamento da ideologia hedonista como alternativa viável à finalidade soteriológica. Vejamo-la na sequência abaixo:

SD (02)

Eu sou do clima, uso brinco e faço som
Sou debocheiro por ser bom, meu bom
Sou de raiz africana, quero grana americana
E meu pais eu quero mais feliz

Eu sou esperto e por isso eu sou burguês
Em qualquer lance nunca entrei de vez
E alguém espera alguém na cama
Mais uma vida vem pra lona

⁴³ A memória mítica do “pecado original” é recorrente no cancioneiro de Luiz Caldas, produzindo efeitos de sentidos diversos. Os nomes de Adão e Eva são indicativos dos efeitos de sentido que ainda produz essa memória discursiva religiosa, frequentemente ressignificada conforme a finalidade da alternativa hedonista específica materializada em cada canção.

E o prazer só faz deixar feliz

[...]

Em tempo frio a gente faz amor
 Não rola ponte nem tão pouco cobertor
 Ai vem prestação da cama
 Vem a dívida americana e ninguém

Tem grana pra pagar
 Quando desperto chego junto e faço amor
 Volto a dormir pra esquecer o horror

Que é nossa dívida americana
 Sempre bem sacana e ninguém tem
 Grana pra pagar

(ODÉ E ADÃO,[1988])

Compreendendo que as palavras recebem Nessa canção, há uma voz que se identifica como alguém de “raiz africana”, mas que deseja ter “grana americana”. Pela via da formação discursiva das identidades nacionais, essa espécie de baiano afro-brasileiro americanizado argumenta que quer ver seu país “mais feliz”. A felicidade, nesse dizer situado nas condições materiais de existência dos anos oitenta, tem seus sentidos trabalhados pelo “The american way of life”, introduzido na realidade brasileira após a Segunda Guerra Mundial. O estilo de vida americano, que reduz a felicidade ao consumismo exigido pela lógica do capital, constitui a ideologia imposta pela burguesia internacional, aliada à submissa burguesia nacional.

Embora escape às ações estratégicas de compositores, intérpretes e foliões carnavalescos, as aspirações desse sujeito do discurso são, na verdade, a expressão dos sonhos da classe burguesa nacional, fascinada com a alternativa consumista. País “mais feliz”, nesse dizer, significa uma nação devotada ao consumismo estimulado pelo “The american way of life”. Tanto é assim que o sujeito do discurso, constituindo-se como um afro-brasileiro americanizado, vangloria-se de possuir a esperteza de um burguês: “Eu sou esperto e por isso sou um burguês”. Ao inscrever os sentidos de seu dizer nesse lugar ideológico, o sujeito do discurso incorpora a ideologia da classe dominante, embora os limites impostos por suas condições materiais de existência signifiquem mais do que sua consciência possa imaginar. Assim, esse sujeito, em sua contradição constitutiva, representa, a um só tempo, as classes burguesas do Brasil, cuja dívida externa adquiriu, nos anos oitenta, uma magnitude tal que escapava às possibilidades de pagamento, bem como representa o brasileiro das classes oprimidas, que sequer consegue pagar a prestação da cama onde “faz amor”: “Aí vem a prestação da cama / Vem a dívida americana e ninguém / Tem grana pra pagar”.

Desse modo, dada a estrutura socioeconômica opressiva e excludente, a alternativa hedonista da caça ao prazer sexual – concebido como a panaceia que nos salva e nos traz a felicidade possível – passa a ser o momento predominante no discurso da música cantada por Luís Caldas, inaugurando um filão de sentidos que nunca cessam: “Quando desperto chego junto e faço amor / Volto a dormir pra esquecer o horror”. Nesse gesto de leitura, o sujeito do discurso se desvia da realidade opressiva (“o horror”) pelo recurso à satisfação da libido (“faço amor”). O real histórico, com suas contradições e injustiças (“o horror”), não deve ser combatido, mas recalcado ou lançado ao esquecimento. Há nesse dizer um deslocamento de sentidos que dialoga com a teoria freudiana do recalque, como um ato de sublimação às avessas: em vez da repressão ao desejo sexual conduzir à sublimação através da luta política e ideológica, mediante a ação revolucionária ou através da mudança dentro da ordem socialmente aceitável, a interdição destas vias leva à procura do prazer sexual sublimado, como uma espécie de pulsão política recalcada que se descarrega numa forma de satisfação possível: “fazer amor”. Os sentidos desse discurso deixam antever que o mal-estar na civilização tem sua raiz ontológica na exploração material do homem pelo homem e não na repressão dos desejos sexuais, tal como supunha Freud. Essa sublimação às avessas funciona como uma matriz de sentidos que alimenta a formação discursiva do hedonismo na textualidade da música carnavalesca baiana. No entanto, apesar dos limites impostos pela realidade socioeconômica, esse sujeito nada pensa nem faz para superar as contradições de classe e os conflitos ideológicos que o afligem, a não ser se refugiar na alternativa do prazer sexual como remédio possível para todos os seus males.

No contexto histórico de nascimento da *axé music*, o discurso que convida ao hedonismo se apresenta quase na totalidade das canções cantadas por Luiz Caldas, a exemplo de “Haja amor”, da qual temos uma pequena amostra:

SD (03)

Eu queria ser uma abelha pra pousar na tua flor
 Haja amor, haja amor
 Fazer zum-zum na cama e gemer sem sentir dor
 Haja amor, haja amor
 [...]

(HAJA AMOR, 1987)

Nessa sequência, funciona um discurso cujos sentidos são constituídos pela posição assumida pelo sujeito do discurso, que se coloca no lugar ideológico de sujeito de desejo e inscreve a mulher no lugar de objeto desejado: “Eu queria ser uma abelha pra pousar na tua

flor”. Esse gesto interpretativo que significa o homem por sua atividade e a mulher pela passividade, também no campo das relações íntimas, sexuais e amorosas, resgata seus sentidos na memória das relações sociais fundadas pelo patriarcalismo, que instituiu privilégios para a masculinidade e abriu à feminilidade a alternativa da submissão. À parte o jogo do poder que produz efeitos nesse dizer, os sentidos que dominam os desejos do sujeito do discurso reforçam a alternativa hedonista: “Fazer zum-zum na cama e gemer sem sentir dor”. Essa tendência prossegue noutra canção denominada “Tieta”:

SD (04)

Vem meu amor, vem com calor
 No meu corpo se enroscar
 Vem minha flor, vem sem pudor
 Em seus braços me matar

Tiêta não foi feita
 Da costela de Adão
 É mulher diabo
 Minha própria tentação
 Tiêta é a serpente
 Que encantava o paraíso
 Ela veio ao mundo
 Prá virar nosso juízo...

Tiêta! Tiêta!
 Pelos olhos de Tiêta
 Me deixei guiar
 Tiêta! Tiêta!
 No ventre de Tiêta
 Encontrei o meu lugar
 Tiêta! Tiêta!
 Nos seios de Tiêta
 Construí meu ninho
 Na bôca de Tiêta
 Morrir como um passarinho...
 [...]

(TIETA, [1989])

Em “Tieta”, o sujeito do discurso interpela a mulher a um intercuro sexual e amoroso livre das interdições morais: “Vem meu amor / vem com calor / No meu peito se enroscar / Vem minha flor / Vem sem pudor / Em seus braços me matar”. O discurso musical continua fazendo do hedonismo a principal alternativa posta, mas, diferentemente do que ocorre com as vertentes do *pagode baiano* e do *pagfunk*, que progressivamente dissociam afeto e libido, o prazer sexual sugerido na *axé music* está intimamente ligado a uma leitura romântica do feminino, na medida em que o sujeito do discurso imagina a mulher como sua “flor” e como

seu “amor”. Ou seja, no final dos anos oitenta e início dos anos noventa, o discurso da *axé music* está impregnado de sentidos que reverberam da formação discursiva romântica, imbricados aos desejos e prazeres sexuais da alternativa hedonista.

A memória do sagrado e do profano dialoga em “Tieta”, na medida em que o discurso bíblico serve de fonte para a elaboração do discurso dessa música carnavalesca baiana. A filiação à ideologia do materialismo hedonista permitiu ao discurso musical produzir uma deriva na identidade mítica da ancestralidade feminina, na medida em que o que se diz sobre Tieta, paráfrase hedonista da Eva bíblica, nega a versão da origem feminina narrada pela ideologia do ascetismo cristão: Eva pode ter sido feita da costela de Adão (ideologia ascética), mas “Tieta não foi feita da costela de Adão” (ideologia hedonista). Não obstante esses conflitos ideológicos quanto à origem da mulher, tanto a perspectiva ascética quanto a hedonista reforçam sentidos negativos na construção discursiva da identidade feminina: se Eva foi responsabilizada pela queda da humanidade por ter incitado Adão a desafiar a divindade e provar do fruto proibido, Tieta “É mulher diabo / Minha própria tentação / Tiêta é a serpente / Que encantava o paraíso / Ela veio ao mundo / Prá virar nosso juízo”.

Perpassa ambos os discursos, o bíblico e o musical, a ideologia misógina que, como veremos na última seção, materializa-se como um discurso negativo sobre as mulheres, que, no caso de Eva e Tieta, são imaginadas como pecadoras, venenosas, tentadoras, diabólicas etc. De qualquer forma, diferente da execração do ascetismo cristão à figura de Eva, expulsa do paraíso e condenada à morte e à dor do parto, o materialismo hedonista acolhe Tieta, cuja matéria corporal é exaltada e cantada como fonte de inebriantes prazeres: “Pelos olhos de Tiêta / Me deixei guiar / Tiêta! Tiêta! / No ventre de Tiêta / Encontrei o meu lugar / Tiêta! Tiêta! / Nos seios de Tiêta / Construí meu ninho / Na bôca de Tiêta / Morrir como um passarinho”. Ideologia hedonista cantada/dita numa perspectiva masculina, na medida em que as metáforas do passarinho/pomba-rola/membro masculino e do ninho/ventre/boca sugerem os deleites do homem no ato sexual genital (“No ventre de Tiêta / Encontrei o meu lugar”), na espanhola (“Nos seios de Tiêta / Construí meu ninho”) e no sexo oral (Na bôca de Tiêta / Morrir como um passarinho”).

As canções cantadas por Sarajane, contemporânea de Luiz Caldas, também se filiam à alternativa ideológica do hedonismo, fazendo-o mediante o recurso aos efeitos de sentido ambíguos, que abrem a possibilidade de cantar “A roda”, na qual o sujeito do discurso faz alusão ambígua ao sexo anal:

Vamos abrir a roda
Enlarguecer

Tá ficando apertadinha, por favor
Abre a rodinha, por favor
[...]
ô meu neguinho eu tô ligada em você
Se você quiser me ver, sabe encontra
O desejo de te ver é que me faz te amar
[...]

(A RODA, [1986])

Os anos oitenta se caracterizam pela atuação de movimentos sociais em defesa da abertura política no contexto da chamada “redemocratização”, após mais de 20 anos de Ditadura Militar. As liberdades represadas, os desejos silenciados, a libido reprimida vêm à tona numa multiplicidade de discursos que fazem os desejos e prazeres sexuais se apresentarem como uma avalanche. É nesse contexto de “abertura política” que o “Vamos abrir a roda” cantado por Sarajane adquire sentidos de “democratização” também no campo dos desejos e prazeres sexuais, como um convite a uma experiência sexual coletiva despida de censura, inclusive sem repressão sobre práticas sexuais mais estigmatizadas, como é o caso do sexo anal. Uma intérprete mulher, produzindo um discurso ambíguo, na fronteira entre a coreografia de uma dança e a prática do sexo anal, teria que legitimar a pulsão libidinosa de seu canto/dizer potencialmente transgressivo com um sentimento sublime, com algum afeto que, em nossa cultura, legitima as práticas sexuais: “ô meu neguinho eu tô ligada em você / Se você quiser me ver, sabe encontra / O desejo de te ver é que me faz te amar”.

Banda Mel põe entre parênteses a alternativa hedonista dominante, aciona outras formações discursivas e o colorido dos sentidos se apresenta numa multiplicidade de discursos que jamais devem ser tomados em termos de homogeneidade⁴⁴. No entanto, quando Banda Mel, nos momentos em que deixa de lado o discurso de afirmação da negritude para produzir outras discursividades nas quais aparecem os desejos e prazeres sexuais, essa banda, seguindo o movimento dos sentidos que dominam o discurso da *axé music*, também inscreve seu dizer hedonista na formação discursiva do romantismo:

SD (06)

Jura, jura
Que me dá o seu amor

⁴⁴ O discurso do pacifismo (“Quem sabe um dia a paz / Vence a guerra”); o discurso do ideal de vida alegre como vida festiva (“E viver será só / festejar”); o discurso da afirmação da identidade étnica negra (“Dançar ao negro toque / Do agogô”); o discurso celebrante da identidade regional baiana (“Curtindo minha / Baianidade Nagô”) etc.

Que me dá o seu amor
 Que me dá, que me dá, que me dá, que me dá

Tum tum tum bateu
 Tum tum tum bateu
 Tum tum tum bateu
 A saudade bateu que doeu
 [...]

(BATEU SAUDADE, [1998])

No geral, a *axé music* se caracteriza por uma produção discursiva cujos sentidos libidinosos são, ora mais, ora menos, suavizados pela ideologia romântica, numa tensão constante entre as pulsões da libido e a cultura do romantismo. Nessa tendência musical, a síntese idealizada pelo Ocidente entre afeto e luxúria persiste, de sua emergência até a atualidade, com alguns momentos de dominância dos sentidos luxuriosos e outros de domínio dos sentidos afetivo-amorosos. Fato bastante significativo é que, das três tendências musicais analisadas, a palavra amor aparece mais frequentemente no discurso da *axé music*, tendência mais afetada pela formação discursiva romântica, ao passo que essa palavra quase não aparece no discurso do *pagofunk*. Também tem seus sentidos trabalhados pela formação discursiva romântica a canção a seguir:

SD (07)

É luz do meu ser
 A fonte mais pura do viver
 Será que é ilusão
 As batidas do meu coração
 Pairando no ar
 Toda sapiência de um ser
 Oh, meu bem, não vá
 Pois no meu eu está você
 [...]
 Custei te encontrar
 Estrela primeira do meu céu
 Princesa tu és
 Revela o teu rosto
 Tira o véu
 [...]

(ESTRELA PRIMEIRA, [1996])

Em “Estrela primeira”, sucesso na voz de Netinho, um dos famosos expoentes da *axé music* na década de noventa, o sujeito do discurso idealiza a mulher amada através de clichês relacionados com a ideologia do amor romântico, que funciona pela saturação dos sentidos do amor-perfeito (“É luz do meu ser”, “A fonte mais pura do meu viver”, “Estrela primeira do meu

céu”, “Princesa tu és”) e da unidade do par amoroso (“Pois no meu eu está você”). Tal maneira de cantar a relação amorosa significa o amor como um desejo (impossível) de reduzir o par à unidade, pela transformação do ser amado na imagem e semelhança do ser amante, como se este procurasse naquele o reflexo de sua própria imagem. Assim, o amor, para existir, precisa de dois seres que negam essa origem ao querer buscar o uno (CASTELLO BRANCO, 1993). Em outras palavras, o narcisismo desse ideal de amor não tolera a diferença e quer que os desejos do amado sejam os desejos do amante (“Oh, meu bem, não vá”).

Não deixa de ser muito significativo, porém, que, na materialidade discursiva da canção “Estrela Primeira”, o ser amante se apresente no masculino e o ser amado no feminino, de maneira que é o homem quem deseja reduzir a mulher à sua imagem e semelhança. Não dá para pensar o desejo de reduzir o ser amado à imagem do ser amante em abstrato, uma vez que são as relações sociais concretas, dominadas pela ideologia patriarcal, que colocam a alternativa da subsunção dos desejos da mulher aos desejos do homem. Esse discurso, que frequentemente idealiza a mulher impondo a ela um ideal de beleza para submetê-la aos desejos do homem, realiza um gesto de leitura do feminino que em nada contribui para sua emancipação. Sem falar que tal idealização, como veremos adiante, está direcionada para determinadas categorias históricas do ser feminino. Nem todas as mulheres são cantadas/discursivizadas como a razão de ser do homem, na medida em que há uma clivagem de classe nesse dizer.

De qualquer forma, no processo de idealização orientado imaginariamente para determinado grupo da feminilidade, o amor é o sentimento que, mesmo quando atravessado por desejos libidinosos, sustenta a idealização da mulher. Com Netinho, algumas canções produzem sentidos que idealizam o amor romântico de tal forma que a corrente dos desejos libidinosos é quase completamente silenciada/recalcada. O que se sobressai é a exaltação do mais puro sentimento amoroso:

SD (08)

Quer saber, não vou deixar
De te ver, te procurar
O que eu sinto por você
É raro, pare pra pensar...

Olhe bem ao seu redor
O que dei foi o melhor
Que pude te oferecer
Foi o meu jeito de amar
Ô, ô eu não me vejo sem você
Eu sei que temos tudo a ver
Tem jeito não
Tem jeito não ô, ô, ô

(TEM JEITO NÃO, [1996])

Essa exaltação do afeto mútuo se funda no mito do amor romântico, que constitui os sujeitos como caras-metades que só poderão ser felizes juntos, descartando todas as demais possibilidades e alternativas que a humanidade possa criar para o plano das uniões amorosas. O grupo Chiclete com Banana também fez dominante a alternativa de cantar os desejos e prazeres sexuais inscrevendo seus sentidos predominantemente na formação discursiva do romantismo, embora, como veremos adiante, seu cancionário apresente exemplares de inscrição ambígua dos sentidos na formação discursiva hedonista.

SD (09)

Um beijo em você eu quero dar
Saudade presa no meu coração
Eu ando louco alucinado
Muito doido e apaixonado por você

É pena que esse amor
Não possa mais ficar
É pena que esse amor
Não vai poder se eternizar

Então diga que valeu
O nosso amor valeu demais
Foi lindo, ficou pra trás
Então diga que valeu
O nosso amor valeu demais
Que pena, ficou pra trás

Faz tanto tempo que eu te conheço
Mas você mudou comigo
Faz tanto tempo que eu te conheço
Mas você mudou comigo
Minha flor bonita, minha linda flor
Minha flor bonita, minha linda flor

(DIGA QUE VALEU, [1999])

Essa canção tem seus sentidos inscritos na formação discursiva romântica por um sujeito do discurso que sente saudade da amada, lamenta o fim da relação e não deseja nada mais quedar um beijo na mulher exaltada como uma “flor bonita”. O mito do amor romântico, que idealiza a monogamia como o encontro de duas caras-metades, traz a memória do mito do andrógino, descrito por Aristófanes no “Banquete” de Platão. Esses mitos – que tratam os humanos como seres cuja completude se encontra momentaneamente cindida, mas que são originalmente portadores de uma unidade a ser restaurada quando uma metade encontrar a outra

metade perdida nalgum lugar – abundam no cancionário brasileiro e, especialmente, no discurso da música carnavalesca baiana denominada *axé music*.

O discurso de Asa de Águia também faz se movimentar a rede de sentidos sobre os desejos e prazeres retomando ou parafraseando lugares comuns da ideologia romântica, como na sequência a seguir:

SD (10)

Todo dia no mar do farol
Vejo você num banho de sol
Uma figura linda
Raio de luz que brilha em meus olhos
Dia dos namorados
Nós dois abraçados a sós...(2x)

Só você
Me deixa encabulado
Só você
Me deixa feliz de papo pro ar
Depois da festa...

Venha ver
Um raio de beleza
Venha ver
Se o grito da natureza ecoou
Por trás da serra...

Vem me dar, vem me ver
Vem voar, no prazer
Vem me ter
Porque sou louco por você (3x)

(DIA DOS NAMORADOS, [1994])

O fragmento de canção da SD (10) revisita a idealização da mulher amada (“Uma figura linda / Raio de luz que brilha em meus olhos”) à luz do mito monogâmico do amor romântico (“Só você / Me deixa feliz de papo pro ar”), cujo cenário igualmente ideal tem a natureza como cúmplice dos sentimentos e desejos do sujeito do discurso (“Todo dia no mar do farol / Vejo você num banho de sol”, “Venha ver / Um raio de beleza / Venha ver / Se o grito da natureza ecoou / Por trás da serra”), que legitima os prazeres da libido pela nobreza de seus sentimentos amorosos (“Vem me dar, Vem me ver / Vem voar, no prazer / Vem me ter / Porque sou louco por você”). Atravessa a letra dessa canção um discurso que faz os sentidos românticos atenuarem a potência dos sentidos libidinosos.

No entanto, a idealização da mulher na *axé music*, tal como convém ao mito monogâmico do amor romântico, resulta de um gesto interpretativo cujo sujeito discursivo, inconsciente e ideologicamente, deixa escapar sentidos relacionados com a história das relações socioeconômicas no Brasil. Orlandi (2007, p. 51), refletindo sobre a dimensão histórica do sentido e do sujeito, enfatiza que “não há sentido possível sem história, pois é a história que provê a linguagem de sentido, ou melhor, de sentidos”. Tanto é assim que, no geral, o sujeito do discurso da *axé music* não trata a mulher de qualquer classe social nem de qualquer matriz étnica como sua “estrela primeira”, sua “princesa” (SD (7)), sua “flor bonita” (SD (9)), nem como seu “raio de luz” (SD (10)) etc. Ao longo de seus trinta anos de existência, o discurso da música carnavalesca baiana denominada *axé music* elabora idealmente uma imagem romântica da mulher sem cor, sem identidade étnica enunciada, mas cuja identidade de classe significa muito em tal discurso. Do “amor cortês” do século XII à “era vitoriana” em pleno século XIX, como bem assinalaram Bosch, Ferrer e Gili (1999), em sua “Historia de la misoginia”, a imagem idealizada da mulher esteve restrita às classes dominantes, memória que ecoa significativamente no discurso da *axé music*, por efeito da continuidade histórica das lutas de classe.

Mas quando a construção discursivo-imagética tem como referência a mulher de cor – a negra, a mulata ou a morena – os sentidos trabalhados deslocam-se da formação discursiva romântica para a formação discursiva hedonista com ênfase nos elementos sensuais que atijam a libido masculina. Basta lembrar como o discurso cantado por Luiz Caldas se referia à “nega do cabelo duro”; como o canto de Sarajane colocava para a morena a alternativa de “abrir a roda”, sugerindo ambigualmente que “Se tiver dentro deixa / se tiver fora eu vou botar”, ou como a “negona” do *pagode baiano* e do *pagofunk* é interpelada a submissamente satisfazer os desejos masculinos⁴⁵.

De qualquer forma, a aparente leveza daquele discurso romanceado que idealiza a mulher amada sem cor na *axé music* perde lugar, progressivamente, para uma discursividade sexualmente muito mais agressiva no desenvolvimento histórico da música carnavalesca baiana, principalmente a partir do momento em que as novas tendências musicais entram no mercado da música baiana. Ainda no campo da *axé music*, o grupo Asa de Águia torna mais intensa e crescente a presença de sentidos libidinosos nas canções mais recentes dessa banda,

⁴⁵ A mulher loira também tem sido objeto de escárnio, reduzida a um corpo acéfalo e útil apenas como objeto sexual no discurso de piadas, de programas humorísticos etc. Porém, diferentemente da mulher com traços afrodescendentes, ela sempre foi significada também como a amada idealizada do Romantismo, como a princesa para casar nos contos infantis etc., lugares ideológicos interditados à mulher negra.

como se o clima da radical espetacularização do corpo feminino, iniciada de meados dos anos noventa para cá com o *pagode baiano* e exacerbada com o *pagofunk* na primeira década deste século, tivesse atingido também os dizeres da *axé music* da época. A “Dança da manivela”, canção cujo título sugere ambigualmente o membro masculino (a manivela), traz um discurso que já apaga a afetividade e deixa a libido pulsar, ao dar visibilidade às partes do corpo feminino constituídas socialmente como zonas erógenas ou como objeto de desejo da libido masculina.

SD (11)

Eu fui perguntar pra ela meu amor
 Se a dança da manivela ela topou
 Dizendo que aqui tá quente
 Aqui tá frio
 Muito quente, aqui tá frio
 Aqui tá quente, aqui tá frio
 Muito quente, aqui tá frio

Pega no dedinho dela
 Pega no joelho dela
 Pega na coxinha dela
 Sobe mais um pouquinho

Pega no rostinho dela,
 Pega no peitinho dela
 Pega no umbigo dela,
 Desce devagarinho

(DANÇA DA MANIVELA, [1997])

A letra dessa música traz a memória das brincadeiras infantis que colocam como objetivo encontrar um objeto desconhecido cuja orientação para quem o procura é transmitida através das expressões “está quente” (quando quem procura se aproxima do objeto procurado) e “está frio” (à medida que quem procura se afasta do objeto). Só que o objeto procurado ou o objeto de desejo, em “Dança da manivela”, situa-se um pouco abaixo do “umbigo” da mulher e pouco acima de sua “coxinha” (“Pega no dedinho dela / Pega no joelho dela / Pega na coxinha dela / Sobe mais um pouquinho / Pega no rostinho dela, / Pega no peitinho dela / Pega no umbigo dela, / Desce devagarinho”). Não há referência direta à genitália feminina, embora indiretamente ela seja aludida. O silenciado significa mais que o dito nesse discurso.

O silenciamento da afetividade é trabalhado também em canções como “Vale Night”, na qual o sujeito do discurso, inscrito na formação ideológica do patriarcalismo, procura alternativas para escapar às limitações impostas pelo ideal do amor romântico e pela ordem do capital. A letra dessa canção produz efeitos de sentidos que entram em conflito com o ideal de

vida para o trabalho imposto pela lógica do capitalismo. De sua textualidade escapam efeitos de sentido que revelam como a escravidão assalariada afeta a vida conjugal monogâmica:

SD (12)

Vale Night, o passaporte da folia
 Encontrei a solução pra essa agonia,
 Peça o seu vale night caia na folia.
 [...]
 Oh meu bem, é muito trabalho, na semana inteira
 Quero só meu dia de paz
 Encontrei a solução pra essa agonia
 Peça o seu vale-night, caia na folia

Ela me deu o vale-night o, o, o
 Eu precisei do vale night o, o, o
 Eu andava todo estressado
 agora a coisa mudou
 [...]

(VALE NIGHT, [2010])

Na SD (12), o sujeito do discurso sente o peso e reclama à mulher da carga de trabalho (“Oh meu bem, é muito trabalho na semana inteira”), a fim de persuadi-la da necessidade que ele, o homem, tem de sair momentaneamente da opressão da ordem social capitalista sobre os trabalhadores (“Quero só um dia de paz”), razão pela qual ele pede a ela um “Vale Night” ou o “passaporte da folia”. A mulher, embora no exercício do poder que sua condição de esposa subalterna permite, concede a alternativa que salva ilusória e momentaneamente apenas o homem de sua “agonia”. As “agonias” dela são silenciadas, certamente porque a felicidade feminina não se apresenta como um objetivo a ser alcançado nas sociedades dominadas pela ideologia patriarcal. Mas a “agonia” a que o sujeito do discurso se refere não acomete apenas o homem nem um casal singular e único. Os imperativos da ordem do capital exercem seus efeitos opressivos sobre as relações sexuais e amorosas dos trabalhadores em geral.

Por um lado, a moral burguesa, em suas articulações com a ideologia religiosa cristã, impõe a regra da felicidade conjugal monogâmica, esposo e esposa convivendo unidos pelo amor recíproco para sempre, conforme o preceito da indissolubilidade matrimonial. Por outro lado, essa mesma sociedade exige que ambos passem a maior parte do dia distantes, ocupados com seus trabalhos até o limite de sua capacidade física. Um quase não tem tempo para o outro, mas devem se amar eternamente, pressupõe a ideologia do amor monogâmico burguês. Ambos se encontram em seus lares quando seus corpos já tiveram suas energias exauridas pelo mundo opressivo do trabalho, porém devem se desejar como casal libidinosamente apaixonado. Dessa

forma, o ideal monogâmico heterossexual burguês entra em contradição com as condições materiais de existência dos sujeitos na sociedade capitalista fundada pela exploração da força de trabalho.

A partir de meados da década de 1990, a música carnavalesca baiana destinada às massas recebe a contribuição da nova tendência musical denominada *pagode baiano*, cuja expressão mais espetacularizada e midiaticizada foi protagonizada pelo grupo É o Tchan. Após o surgimento do *pagode baiano* em meados dos anos noventa e do *pagofunk* na virada para o século XXI, os sentidos da música carnavalesca baiana se movimentaram, embora contraditoriamente, na direção de um crescente recrudescimento da ideologia hedonista, cantando, cada vez mais nua e cruamente, os desejos e prazeres sexuais e desvencilhando-os da formação discursiva romântica.

O grupo É o Tchan intensifica a veia hedonista que permeia o discurso da música popular brasileira desde o século XIX. Os efeitos de sentido ambíguos tendem a perder sua força porque o espetáculo coreográfico, no qual dançarinas simulam gestos de uma cópula, impõe a dominância dos sentidos libidinosos. A novidade das dançarinas de palco ao lado dos músicos passa a dominar a cena musical. As de É o Tchan ocupam o primeiro plano. Sem elas, perde-se a essência espetacular que esse grupo intensificou na música carnavalesca baiana. Elas são figuras típicas da sociedade do espetáculo, na qual a essência das coisas fica em segundo plano, em favor das aparências. A música passa a ser uma coadjuvante das dançarinas, cujos movimentos coreográficos inscrevem os sentidos do que é cantado/dito no campo das práticas sexuais. Vejamos algumas de suas letras mais significativas:

SD (13)

Pau que nasce torto
Nunca se endireita
Menina que requebra
A mãe pega na cabeça
[...]
Segure o tchan
Amarre o tchan
Segure o tchan tchan tchan tchan tchan

Tudo que é perfeito a gente pega pelo braço
Joga ela no meio
Mete em cima
Mete em baixo

Depois de nove meses
Você vê o resultado
[...]

(MELÔ DO TCHAN, [1996])

O álbum intitulado “É o tchan”, lançado em 1996 pelo grupo de pagode baiano até então conhecido como Gera Samba, fez um sucesso tão estrondoso que, no momento em que alguns de seus principais integrantes decidiram sair para formar um novo grupo de pagode, aproveitaram o título do álbum para se autodenominaram “É o Tchan”. Motivada principalmente pela explosão da música “O tchan”, conhecida como “Melô do Tchan”, junto ao auditório social da época, a jogada de marketing foi tão bem sucedida que ninguém mais associa essa canção ao Gera Samba. Tendo em vista o título da canção de maior sucesso daquele álbum (“Melô do Tchan”), seus sentidos poderiam ser quaisquer outros, se a materialidade específica das condições em que tal canção foi produzida, circulou e fez sucesso não os canalizasse para o campo desejos e prazeres sexuais.

Mas o discurso dessa canção está imaginariamente ligado a dançarinas seminuas exibindo seus corpos em movimentos coreográficos que sugerem o ato sexual. Seus movimentos corporais bruscos simulam a penetração, de maneira que “o tchan” a ser segurado e amarrado pela mulher não pode ter seus sentidos determinados por outra formação discursiva a não ser a formação discursiva hedonista que enfatiza os desejos e prazeres sexuais. A dominância desses sentidos se consolida com a intensificação dos movimentos bruscos e repetitivos realizados pelas dançarinas quando o sujeito do discurso sugere a elas que “Segure o tchan / Amarre o tchan / Segure o tchan tchan tchan tchan tchan”.

O texto dessa canção se inicia com um pré-construído, o dito popular “Pau que nasce torto nunca se endireita”, no qual percebemos a tentativa de colocar em prática uma estratégia discursiva para criar uma série de efeitos de sentidos ambíguos. Mas a associação dos sentidos desse ditado à figura da “menina que requebra” restringe o leque das possibilidades semânticas. Vem à tona o imaginário da mulher errada, indecente, imoral, pecadora e sem salvação, cuja memória discursiva mais remota se liga a Eva, o “pau torto” responsável pelos descaminhos da humanidade, segundo certo gesto interpretativo do discurso bíblico. No discurso do grupo É o Tchan, não é qualquer menina que recebe a pecha de “pau torto”, mas apenas a “menina que requebra”. A menina cujos meneios de corpo despertam sentidos adormecidos, que lembram aqueles invocados pelos batuques africanos nos rituais de lembamento, ensaiando para os nubentes sua entrada na esfera dos socialmente legitimados para experimentar as delícias dos prazeres sexuais. A memória sexual dos requebrados africanos significa nesse dizer, mas sem o elemento ritual de outrora. Agora os requebros sensualizam a dança e despertam sentidos

obscenos, eróticos ou pornográficos. A menina que faz isso realiza algo perigoso, desejado e censurado, estimulante e desafiante, por isso recebe a pecha de “pau torto” a preocupar a mãe.

A análise da SD (13) revela como, com o grupo *É o Tchan*, os sentidos que passam a dominar o discurso da música carnavalesca baiana criam efeitos de evidência das pulsões eróticas, em detrimento da dimensão afetiva. O sujeito do discurso coloca a seguinte alternativa às meninas que requebram: “Mete em cima / Mete em baixo / Depois de nove meses você vê o resultado”. Tal sujeito pode até não ter afirmado inicialmente qual o sentido da expressão “Segure o tchan”, porém, ao sugerir os efeitos ou as consequências de “meter em cima e embaixo”, induz a um gesto interpretativo retroativo, que desfaz qualquer possível ambiguidade anteriormente sugerida e a suspeita que acompanha o leitor/ouvinte se confirma.

É o Tchan é a primeira banda baiana de grande sucesso midiático a inscrever os sentidos de seu discurso completamente fora da formação discursiva romântica. Assim o *pagode baiano* rompe com os sentidos que dominam a *axé music*, na medida em que o grupo *É o Tchan* – principal representante da vertente do *pagode baiano* nos anos noventa – amplia a alternativa hedonista através de uma radical espetacularização do corpo e da sexualidade feminina. Com esse grupo, a ideologia hedonista vai ser materializada por um discurso que progressivamente vai eliminando a dimensão afetiva presente na *axé music*. O movimento dos sentidos, cuja síntese entre afeto e libido era tão idealizada em boa parte desse cancionário, tende a apagar a dimensão afetiva e a espetacularizar a dimensão da concupiscência, tornando dominantes os sentidos relacionados aos desejos e prazeres sexuais. Os sentidos agora se deslocam num movimento que trilha da obscenidade ao erotismo e, mais tarde, deste à pornografia quando da aparição do *pagofunk*.

Outras bandas, como Pagodart e Psirico, levam adiante a alternativa hedonista, mediante a produção de um discurso cujos sentidos recobrem os desejos e prazeres sexuais masculinos com um manto de franqueza, liberdade e naturalidade. Não há, segundo o viés ideológico assumido por esses grupos, necessidade de ocultar nada, a intimidade precisa ser cantada/dita sem pudores, nos mais íntimos detalhes, como se todos precisássemos ver e ouvir os movimentos e os gemidos dos amantes, dos excitados, dos inebriados de prazer (ou de dor). Bauman (2008) caracteriza a sociedade capitalista atual como uma sociedade confessional, que transforma a exposição da intimidade em virtude e condena à morte social os sujeitos que insistem em manter sua intimidade preservada. Na canção “Se você quer, tome tome”, o sujeito do discurso simula um diálogo com a parceira sexual, que grita durante o coito, mas não se sabe se por sentir dor ou prazer:

SD (14)

Se acaso você tá com dor?
 Fica gritando quando a gente faz amor
 Não importa a maneira ou posição
 Quanto mais você gritar
 Mais aumenta o meu tesão

Já descobri, não precisa me dizer
 Não é dor, todo esse grito é de prazer
 E quando grita, você me deixa doido
 Se eu ouvir você pedir, vou te dar também
 [...]

(SE VOCÊ QUER TOME, [2009?])

Embora raridade no discurso do *pagode baiano*⁴⁶, que vai rompendo com a formação discursiva romântica da *axé music*, ainda aparece na sequência discursiva anterior a expressão “fazer amor”, que é também uma maneira de significar o ato sexual silenciando o que ele pode ter de instintivo ou animalesco. Mas essa memória romântica já está empalidecida, porque o que domina o dizer de Pagodart são os sentidos libidinosos que expressam a tara masculina. A interrogação feita pelo sujeito do discurso à parceira sexual não traduz uma preocupação com os sentimentos ou com o lugar do outro na relação, pois funciona apenas como um expediente retórico machista com o intuito de confessar à sociedade o poder do macho, cuja performance sexual levaria a mulher ao deleite incontido, que transbordaria na forma de gemidos ou gritos.

Segundo o gesto interpretativo machista, o grito feminino só pode ser de prazer e tem como causa originária o triunfo do macho, como se a mulher não fosse um sujeito capaz de atingir o orgasmo, como se ela não participasse ativamente da relação que culmina na sensação orgástica ou como se seu gozo fosse exclusivamente obra e graça do parceiro sexual homem. Na medida em que a voz da mulher fica silenciada, o que se sobressai é a visão machista do orgasmo (ou da dor) feminina: “Já descobri, não precisa me dizer / Não é de dor, todo esse grito é de prazer”. O silenciamento da voz feminina deixa o sujeito do discurso livre para colocar o seu desejo sádico como se fosse o desejo da mulher: “Se você quer tome, tome tome”. A sugestão de movimentos bruscos ou mesmo violentos no ato de penetrar a genitália feminina, sendo a materialização dos desejos do homem, significa, nesse dizer, como manifestação dos desejos da mulher, na medida em que o sujeito discursivo simula uma resposta às solicitações dela com a expressão “Se você quer...”. Assim o sujeito do discurso impõe a sua verdade em

⁴⁶O grupo de *pagode baiano* Harmonia do Samba é uma exceção ao movimento de ruptura com a formação discursiva romântica. Suas canções trazem uma discursividade na qual tesão e afeto se misturam, tal como é frequente na *axé music*.

relação aos desejos e ao orgasmo feminino, numa atitude narcísica de quem vê o seu desejo refletido no outro; para quem o prazer do outro não passa de um meio para intensificar o seu próprio prazer, a principal finalidade posta: “Não importa a maneira ou a posição / Quanto mais você gritar / Mais aumenta o meu tesão”.

Embora os desejos e prazeres sexuais tenham se mantido onipresentes no cancionário popular brasileiro⁴⁷, parece que o século XXI inaugura um acontecimento discursivo, compreendido como a singularidade histórica de uma prática discursiva. Pela primeira vez, na história da música popular brasileira de massa, a linguagem que fala publicamente sobre os corpos, os desejos e prazeres sexuais prescinde de medidas higienistas e polidas, bem como dispensa a estratégia política dos efeitos de sentido ambíguos. O sujeito do discurso que canta *pagofunk*⁴⁸ se sente “livre” para nomear zonas erógenas, órgãos e práticas sexuais com os termos mais desprestigiados pela ideologia dominante, com a linguagem que poucas décadas atrás sobrevivia na clandestinidade, com a palavra antes investida de tabu e também com os sentidos mais degradantes da condição humana.

Maior representante do chamado *pagofunk*, o grupo Black Style radicaliza a exposição e a espetacularização do corpo e da sexualidade feminina. Seu discurso produz efeitos de sentido que flertam com o riso coletivo da obscenidade, com os efeitos ambíguos do erotismo e com a explicitude hiperbólica da pornografia (MAINGUENEAU, 2010). “Piroca no peito”, título de uma das músicas cantadas por esse grupo, traz a memória da cena típica do filme pornográfico (a espanhola), cujo imaginário social instituído para esse modo de representar a sexualidade cria um efeito-leitor orientado na direção da pornografia:

SD (15)

Esse é o aquecimento
Do cu e da xota
Tu desce e aquece o cu
Sobe e aquece a xota (2x)
Agora a mulherada
Vem com peito na piroca
É piroca no peito,
o peito na piroca(3x)
Vem fazendo
A espanhola

⁴⁷Faour (2004) e Tinhorão (2010, 2011,2012) compilam e revelam como, desde os primeiros registros históricos relacionados com o nosso cancionário, as sugestões de desejos e prazeres sexuais pulsam nas letras de canções populares que, aos poucos, passam a ser consumidas pelas classes abastadas. Lundus, modinhas, maxixes, sambas e marchinhas constituem lugares de pulsação da libido.

⁴⁸O discurso musical fundador, nesse caso, é o do funk carioca, cuja linguagem direta, sem higienização e sem efeitos de sentido ambíguos, canta os desejos e prazeres sexuais em termos desprestigiados pela ideologia dominante.

[...]

(PIROCA NO PEITO, [2010?])

A crueza da linguagem desce a um nível de sentidos que se afastam completamente da formação discursiva romântica. Nada de “maçã” ou “flor” como símbolos de uma maneira religiosa ou romântica de nomear/interpretar a genitália feminina. Nem mesmo a “bochecha” cantada por Luiz Caldas na canção “Fricote”, cuja sonoridade resgata imaginariamente o termo silenciado (“buceta”) na linha do jogo político do dizer característico dos efeitos de sentido ambíguos. A ideologia hedonista se materializa num discurso que traz a memória da cena pornográfica: “Esse é o aquecimento / Do cu e da xota / Tu desce e aquece o cu / Sobee e aquece a xota”.

Nesse início do século XXI, nua e cruamente, como convém ao discurso de sabor pornográfico, diz-se “cu” e “xota”, termos outrora usados apenas sub-repticiamente em contextos sociais específicos, administrados pelas formas sociais de interdição sobre a ousadia transgressiva da linguagem dita “chula” ou de “baixo calão”. Esse linguajar habita as cenas de narrativas e filmes pornográficos, cuja memória reverbera no dizer de Black Style não apenas pela terminologia usada, mas sobretudo pelos movimentos corporais sugeridos, os quais explicitam o ato sexual e seus efeitos libidinosos. Há, pois, um deslizamento dos sentidos referentes à ideologia hedonista no discurso da música carnavalesca baiana, que, com o *pagofunk*, silencia a afetividade e extrapola o erotismo, inscrevendo os sentidos de seu dizer na formação discursiva da pornografia.

4.3 Efeitos de ambiguidade: uma dissimulação ideológica

O jogo político do dizer que se realiza através dos efeitos de sentido ambíguos, também popularmente conhecidos como “duplo sentido”, mantém relação estreita com a natureza polissêmica da linguagem. Ele funciona como uma maneira política e ideológica de administrar os sentidos em determinada direção e evitar a perigosa abertura polissêmica, de acordo com as condições de produção do discurso. Os sentidos dominantes relacionam-se conflituosamente com outros sentidos possíveis, evitados, apenas sugeridos ou silenciados conforme as possibilidades de dizer em determinada conjuntura histórica. Quando o objeto posto em discurso é o prazer ou o desejo sexual, dimensões da vida socialmente administradas por diversas instituições sociais, nem sempre convém ao sujeito do discurso falar abertamente sobre desejos e prazeres, desafiando o controle que se realiza em torno dos sentidos das palavras,

daquilo que é legítimo ou ilegítimo cantar/dizer, do que é permitido ou proibido cantar/contar publicamente.

No percurso analítico por meio do qual procuramos acompanhar e compreender o processo de constituição das significações e dos sujeitos no discurso da música carnavalesca baiana, foi possível identificar duas modalidades de efeitos de sentido ambíguos quando os dizeres musicais se referem aos desejos e prazeres libidinosos. Os efeitos de ambiguidade – compreendidos como uma política do dizer que vacila entre a dominância de um ou doutro sentido, conforme a conveniência de (des)responsabilizar o sujeito do discurso por qualquer significação ilegítima, imoral ou proibida – constituem-se mediante um processo que se utiliza da natureza polissêmica da linguagem, tanto em gestos interpretativos que produzem efeitos de sentido obscenos a partir de palavras não relacionadas diretamente ao campo da sexualidade, quanto em interpretações que realizam uma espécie de higienização da palavra mais ou menos estabilizada como obscena. Em ambos os casos, há uma forte dissimulação ideológica que extrapola o nível do meramente linguístico e que deixa rastros dos jogos de poder inerentes às condições de produção do discurso da música carnavalesca baiana ou concernentes às relações sociais das quais esse discurso emerge e nas quais ele produz seus efeitos de sentido.

4.3.1 Polissemia e feitos ambíguos obscenos

A fugacidade e a provisoriedade dos sentidos, que podem ser sempre outros, está na base do funcionamento da linguagem, cuja incompletude deve ser compreendida não como uma falta de inteireza, mas como impossibilidade de fechamento e preenchimento de todos os sentidos possíveis (ORLANDI, 2007). É sempre possível dizer e significar diferente, embora digamos sempre com palavras que já significaram antes. É essa abertura para o diferente, para a possibilidade do novo que caracteriza a polissêmica como um traço intrínseco ao funcionamento da linguagem. Os efeitos de ambiguidade funcionam como uma maneira política de administrar a abertura polissêmica da linguagem, fazendo o dito significar na confluência ou nas fronteiras entre diferentes formações discursivas, conforme o sujeito do discurso esteja (des)comprometido com diferentes memórias e posições-sujeito. Dessa forma, os sentidos provisoriamente estabilizados para qualquer palavra podem deslizar para outro lugar, produzindo efeitos obscenos. É uma prática recorrente dos discursos musicais fazer palavras legitimadas pela ordem social – com sentidos evidenciados em qualquer formação discursiva – significarem na fronteira com a formação discursiva da obscenidade,

discursivamente compreendida como o efeito de sentido libidinoso que ousa dizer o que a ideologia moral dominante quer que fique fora de cena.

No discurso da *axé music*, o recurso aos efeitos ambíguos obscenos são produzidos predominantemente através do uso de uma linguagem higienizada, bem aceita socialmente, distante da agressividade dos dizeres estigmatizados do “palavrão” ou da chamada linguagem de “baixo calão”, da dita linguagem “chula”. Isso não quer dizer que, no discurso da *axé music*, os desejos e prazeres sexuais sejam apagados, represados, condenados ao silêncio. Muito pelo contrário, como já vimos, tais dimensões da vida humana abundam no dizer dessa tendência musical, que, para poder cantá-las/dizê-las, apenas procura colocar em prática uma política do dizer dissimulada, a fim de não agredir violentamente a ideologia moral dominante.

Uma maneira imemorial de sugerir os efeitos obscenos sem despertar a reação violenta da ideologia moral dominante consiste em inscrever os sentidos libidinosos com potencial transgressivo na formação discursiva do romantismo, criando efeitos de sentidos ambíguos romanceados. É o que faz Luiz Caldas no primeiro verso da SD (3): “Eu queria ser uma abelha pra pousar na tua flor”, em que o gesto interpretativo suavizado, para desejos que podem se expressar tão violentamente⁴⁹, recruta os sentidos das palavras na formação discursiva do romantismo, que empresta a leveza do “pousar” e a delicadeza da “flor” a um discurso cujo sujeito se revela politicamente precavido. Essas duas palavras abrandam os efeitos de sentido ambíguos de tal maneira que o objeto de desejo, para o qual a linguagem popular cria uma infinidade de termos grotescos e impronunciáveis no seio da dita sociedade respeitável, não só pode ser cantado como também se reveste de uma áurea de legitimidade. O “pousar” torna sublime um ato que pode ser descrito/interpretado grosseira e violentamente, segundo os imperativos do instinto de morte (“mete com raiva”, “enfia o pau”, “lapada na rachada”, “dar um tiro na coruja”, “enterrar o osso” “afogar o ganso”, “esbagaçar”, “socar”, “machucar”, “abater” etc.).

O sujeito do discurso não oculta seu desejo sexual, mas o potencial devorador e canibal inerente a esse desejo se civiliza numa linguagem polida o suficiente para que ele, que se identifica com a abelha, oculte os sentidos fálicos do “picar” ou do “dar uma picada”. No refrão da mesma SD (3), “Haja amor / Haja amor”, o mote romântico confere legitimidade aos desejos do sujeito, que reveste a libido pulsante num véu de romantismo politicamente conveniente.

⁴⁹ A pulsão erótica tem sido pensada psicanaliticamente como um impulso atravessado tanto pelo instinto de vida, movido pelo desejo de permanência e eternização que assegura a reprodução da espécie humana, quanto pelo instinto de morte, cujo potencial destrutivo se revela pela violência que faz do amor e do ódio duas faces da mesma moeda, por isso se diz tanto que se morre e se mata de/por amor. (CASTELO BRANCO, 1993).

“Amor” é palavra-chave no discurso musical cantado por Luiz Caldas. O sexo ainda não havia se desvincilhado da formação discursiva do romantismo, de maneira que sua concretização, na elaboração ideal que esse discurso faz da realidade, acontece mediante a referência ao “amor”, ainda que se possa questionar os sentidos da banalização e do rebaixamento a níveis qualitativamente inferiores daquilo que se tem chamado de amor (BAUMAN, 2008). De qualquer forma, mesmo que apareça apenas como elemento legitimador do ato sexual, o importante é perceber que o discurso da *axé music* dos anos oitenta ainda não encontrava condições históricas que permitissem cantar/dizer/exaltar o prazer sexual em si, desvinculado de quaisquer efeitos ambíguos.

Além do efeito de ambiguidade romanceado, há uma canção em que os sentidos ambíguos dialogam com a leitura antropofágico-religiosa da genitália feminina:

SD (16)

[...]
 Burlou minha fé
 por um fruto mulher
 provocando tantos pecados
 em nossos destino
 [...]
 Do Jardim do Éden
 fomos expulsos
 pela mais gostosas
 das maçãs
 No Jardim do Éden
 eu não consigo
 sacar tudo que há
 e não pecar

(JARDIM DO ÉDEN, [1987])

Na canção “Jardim do Éden”, também cantada por Luiz Caldas, o sujeito do discurso diz que “Do Jardim do Éden / fomos expulsos / pela mais gostosa / das maçãs”. A memória mítica do “Pecado Original” retorna nesse dizer atualizando, imaginariamente, a imagem de mulher pecadora, a partir da imagem bíblica de Eva, que teria oferecido o fruto do pecado, a “maçã”, a Adão. Na teleologia espontânea da vida cotidiana, certa exegese bíblica⁵⁰ logo cuidou de administrar os sentidos da palavra “maçã” no discurso bíblico, relacionando-a à genitália feminina, de modo que o mito do Pecado Original funda uma tradição cristã que associa prazer

⁵⁰Segundo Richards (1993), Cristo não explicitou os sentidos do “Pecado original”. A associação entre esse pecado e o sexo foi realizada no século II de nossa era por Clemente de Alexandria, que o definiu como a descoberta dos desejos e prazeres sexuais por Adão e Eva. Esse gesto interpretativo passou a ser aceito e difundido pela teleologia espontânea da vida cotidiana e atravessa uma infinidade de outros discursos.

sexual e pecado, revestindo essa esfera da vida com sentidos negativos, que estão do lado do mal, segundo a visão de mundo maniqueísta do cristianismo⁵¹.

No entanto, ao afirmar que a humanidade foi expulsa do paraíso “pela mais gostosa das maçãs”, o sujeito do discurso se posiciona de um lugar ideológico diferente e realiza um novo gesto de leitura daquele mito fundador. Assumindo uma perspectiva hedonista, de quem coloca a busca pelo prazer como o fundamento da vida, a valoração positiva da “maçã” de Eva, a “mais gostosa”, indica que, para o sujeito do discurso, Adão e Eva realizaram um pecado necessário, uma vez que, diante de fruto tão apetitoso, não haveria como escapar aos desejos de devorá-lo: “No Jardim do Éden / eu não consigo / sacar tudo que há / e não pecar”. Nesse novo gesto interpretativo, canta-se a delícia do pecar, a façanha do pecador, o pecado compreendido positivamente como uma fonte para os deleites e prazeres humanos. Dessa forma, a ideologia hedonista domina a releitura do mito do “Pecado original”, embora o sujeito do discurso tenha iniciado seu gesto interpretativo lembrando que Eva abriu as portas para os pecados ao ter burlado sua fé por um fruto. Afinal, na canção “Jardim do Éden”, foi o protagonismo de Eva que descobriu, para o deleite sexual da humanidade, a “mais gostosa das maçãs”.

A palavra “decente”, “assexuada” e “cidadã”, aquela com direito de circular livremente pela cidade porque não avilta os valores morais da “cidadania” (MAINGUENEAU, 2010), enfim, a palavra higienizada que já significa ordeiramente é recrutada pelo discurso da música carnavalesca baiana, que lhe imprime derivas de sentido relacionadas com as pulsões libidinosas e com a ideologia hedonista que lhe dá vazão. Em princípio, como os sujeitos falam com palavras que já significam socialmente, o vocábulo “lambreta”, como o meio de transporte que ele nomeia, pode transitar pela cidade livremente, sem sequer arranhar a ideologia moral estabelecida. Mas, quando o sujeito do discurso descreve/interpreta a conduta sexual de um homem acusando-o de não montar na “lambreta”, essa palavra passa a fazer sentido de outra maneira, segundo um gesto interpretativo que cria efeitos ambíguos obscenos:

SD (17)

Vejam vocês o cara que eu conheci
Que só namora com o broto no portão,
Mão na mão
Pra não ter complicação.

Ele acha virgindade uma legal
E se assusta quando ouve um palavrão,
E só vê

⁵¹O cristianismo realiza uma leitura do humano, da vida e do mundo dividindo-os em dois lados opostos: o bem e o mal, o corpo e a alma, deus e o diabo, o céu e a terra, o pecado e o perdão etc.

Mulher nua na TV.
 Ele garante que sabe beijar,
 Mas dá chilique na hora... na hora H

Ele não monta na lambreta
 [...]

(ELE NÃO MONTA NA LAMBRETA, [1990])

Na SD (17), Chiclete com Banana encaminha outra direção para os sentidos estabilizados da palavra “lambreta”, estabelecendo uma tensão entre o mesmo e o diferente, paráfrase e polissemia (ORLANDI, 2010). O mesmo (o meio de transporte) perde o lugar para o diferente (a genitália feminina). Os sentidos da decência começam a ser borrados pelos sentidos da obscenidade, também compreendida como aquilo que não deveria entrar em cena ou deveria estar fora da cena social (ARANGO, 1991). Na segunda metade dos anos oitenta, essa deriva de sentido ainda parecia ofensiva à ideologia moral dominante, por isso o sujeito do discurso precisava se proteger sob os efeitos de ambiguidade, estratégia de uma política do dizer quase completamente negligenciada pelo atual discurso do *pagofunk*.

No discurso que atravessa a textualidade de “Ele não monta na lambreta”, já funciona sobre a consciência dos sujeitos uma pressão ideológica que reivindica liberdades para a intimidade sexual e amorosa sem sentimento de culpa, efeito das lutas intensificadas nos anos sessenta contra a repressão sexual. O sujeito do discurso, em tom de chacota, diz ter conhecido um “cara” cuja consciência, no gesto interpretativo desse sujeito, parece forjada por valores caducos, pois “só namora com o broto no portão / Mão na mão / Pra não ter complicação”. O “cara”, descrito assim como uma figura anacrônica, sem sintonia com os modernos ventos das mudanças, “acha a virgindade uma legal / E se assusta quando ouve um palavrão / E só vê / Mulher nua na TV”. Como o dito significa em relação ao não-dito, esse dizer ridiculariza quem, nos anos oitenta, abrindo mão das “liberdades” da sociedade capitalista, ainda se prendia ao tabu da virgindade e à polidez da linguagem higienizada, bem como faz chalaça com homens que contrariam a necessária comprovação de sua virilidade e que não publicam a contabilidade das mulheres levadas ao abate sexual.

Com a “cotação de mulheres zerada”, o “cara” a quem o sujeito do discurso se refere, sobre o qual paira a dúvida se sabe beijar, “dá chilique na hora... na hora H”, uma vez que “Ele não monta na lambreta”. Segundo a ideologia que impregna esse discurso, deve ser objeto de ridicularização o homem que, não acompanhando as transformações da intimidade disponibilizadas pela “sociedade democrática” e as alternativas de prazer sexual que ela oferece, revela-se incapaz de “montar na lambreta”, ou seja, o homem que “dá chilique” na hora

de possuir sexualmente uma mulher. Silenciosamente, o padrão da heterossexualidade patriarcal se impõe nesse dizer, que exige uma masculinidade poderosa, capaz de submeter a mulher sobre a qual ele deve “montar”. Portanto, os ares de modernidade que o sujeito do discurso canta aparecem envoltos em práticas velhas, tão caducas quanto as que ele ridiculariza no “cara” que conheceu, herdadas da tradição patriarcal que surgiu junto com a sociedade de classes e apresentadas com ares de modernidade na atual sociedade capitalista.

O discurso da música carnavalesca baiana contém também uma forma singular de construção dos efeitos ambíguos obscenos: o apagamento das fronteiras entre dançar e transar. Algumas canções cantadas por Sarajane trazem uma libido pulsante/dançante que se traveste de brincadeira de roda, SD (5), mediante o recurso aos efeitos de sentido ambíguos, os quais fazem dançar e transar paráfrases orientadas para um mesmo fim: o deleite sexual. O deslizamento de sentido da dança para a sugestão do sexo anal faz reverberar, no discurso musical, as pulsões latentes que constituem o desejo reprimido. Constância do movimento dos sentidos e das pulsões eróticas, que se manifestam também noutra sucessão da referida cantora:

SD (18)

Abre a roda morena
 não deixe a roda fechar
 [...]
 Bote a mão nos quadris
 que eu vou cantar uma ciranda
 [...]
 Dim Dim Dim ela sabe mexer
 [...]
 Está formada uma roda de samba
 e a menina já veio pra sambar
 [...]
 Se tiver dentro deixa
 se tiver fora eu vou botar
 [...]
 Fora da roda ela não pode ficar
 o samba é duro ela tem que sambar
 [...]
 Se tiver dentro deixa
 se tiver fora eu vou botar
 [...]

(ELA SABE MEXER, [1989])

Em “Ela sabe mexer”, o sujeito do discurso coloca para a mulher morena a alternativa de abrir a roda: “Abre a roda morena / Não deixe a roda fechar”, criando uma deriva de sentidos cuja abertura polissêmica precisa ser ideologicamente administrada. Imediatamente após produzir a deriva obscena, a obscenidade compreendida como modo sugestivo e evocativo do

dizer sobre a sexualidade⁵², o sujeito discursivo procura administrar os sentidos para o campo musical dançante: “Bote as mãos nos quadris / que eu vou cantar uma ciranda”. Assim ele tenta evitar a equívocidade inerente à linguagem, sua incompletude constitutiva, procurando inscrever os sentidos da palavra “roda” fora da esfera das práticas sexuais: “Está formada uma roda de samba / e a menina já veio pra sambar”. Nesse caso, “roda” nada mais seria que um círculo de pessoas reunidas a sambar. Mas o conflito pela dominância dos sentidos permanece, na medida em que a rede semântica se movimenta numa tensão constante entre transar e dançar, com novas sequências discursivas fazendo retroceder aos efeitos de sentido ambíguos: “Se tiver dentro deixa / Se tiver fora eu vou botar”.

Como se vê, o apelo ao funcionamento da obscenidade, que trabalha com um imaginário sexual compartilhado coletivamente, volta a ser recobrado através da sugestão do movimento de entrada na “roda”. O que ou quem entra na “roda” (de samba ou do ânus?) constitui uma questão aberta, que produz os efeitos humorísticos da obscenidade com o riso coletivo que sempre a acompanha (MAINGUENEAU, 2010). As sequências discursivas que fazem o desfecho da canção só intensificam os efeitos ambíguos obscenos, borrando as fronteiras do dançar/transar: “Fora da roda ela não pode ficar / o samba é duro ela tem que sambar”. O qualitativo “duro”, num contexto em que dançar e transar se confundem, permite o gesto de leitura erotizado, no qual “samba duro” sinaliza para o membro masculino ereto, vulgarmente chamada “pica dura”, termo que, assim no feminino, é retomado imaginariamente pelo pronome “ela” na sequência discursiva “Fora da roda ela não pode ficar”. Desse modo, “samba” é paráfrase para o membro masculino e “sambar” parafraseia “transar”.

Portanto, o discurso que perpassa a textualidade de “Ela sabe mexer” significa na fronteira com a obscenidade, esta entendida como um modo indireto de representação da sexualidade, por meio de uma interpelação dos indivíduos como sujeitos que compartilham um imaginário social relativo às práticas sexuais e amorosas (MAINGUENEAU, 2010). Essa canção encerra uma formulação discursiva que produz sentidos diferentes no contexto das danças e das práticas sexuais. Nesse primeiro momento da música carnavalesca baiana criada pela indústria do entretenimento para as massas, estabelece-se uma relação de compromisso com a ideologia moral dominante, trabalhando os sentidos nos limites do ideologicamente tolerado.

⁵² Maingueneau (2010) considera a obscenidade uma maneira evocativa de dizer sobre a sexualidade, aspecto compartilhado com o erotismo, também caracterizado pelo dizer enviesado. Ambos se distanciam do dizer direto da pornografia, sua explicitude característica.

O erotismo que pulsa na música não constitui uma novidade, já tendo sido objeto contido em reflexões teóricas mais abrangentes, que indicam relações entre as energias ou pulsões sexuais e as manifestações da cultura. Desejos libidinosos reprimidos pelas relações sociais deslocam-se através dos estratagemas da sensualidade criados pelo engenho humano, como meio para sua preservação e satisfação. Assim, as pulsões se desenvolvem e se movem colocando uma quantidade significativa de energia a serviço da cultura, mediante a substituição de seu objetivo erótico primeiro por outro não-erótico e secundário. A sublimação – entendida como “a desmobilização das energias eróticas para outras finalidades, seu emprego sob outras formas (GAY, 1990, p. 223) – traduz a natureza das relações entre as pulsões e a cultura, no interior da qual se incluem realizações no campo da arte e, em especial, do discurso musical.

Peter Gay (1990) analisa como, para o pensamento ocidental do século XIX, a música já era considerada um alimento do amor, no sentido de que o discurso musical se constitui como uma região de mensagens privilegiadas de Eros. Se a música pode ter sua origem relacionada com as energias eróticas, o discurso que lhe dá sustentação não poderia escapar aos estratagemas da sensualidade criados pelo engenho humano, dos quais os efeitos de sentido ambíguos constituem uma manifestação patente, numa sociedade que, embora com sua moral destrocada pela lógica do capital, organiza a sexualidade em determinado sentido.

4.3.2 Higieneização dos efeitos de sentidos obscenos

No discurso da música carnavalesca baiana, há também produção de efeitos de sentidos ambíguos em que, desde o princípio, o gesto de interpretação realizado pelo sujeito do discurso, em vez de dissimular a pulsão libidinoso, torna-a mais aparente, como se a leve sugestão de velá-la com sentidos outros funcionasse apenas como estratagema discursivo para torná-la mais visível. Em alguns casos, o discurso musical se vale de um léxico já estigmatizado socialmente e conhecido popularmente como “palavrões”. Ariel Arango (1991) tratou do potencial revelador inerente aos “palavrões”, verdadeiros tabus da civilização moderna, quando refletiu sobre as virtudes terapêuticas da obscenidade. Ele analisou como esse universo vocabular está intimamente ligado à libido, às pulsões sexuais, nomeando zonas potencialmente erógenas do corpo e suas funções (“cu”, “pica”, “teta”, “buceta”, “caralho”, “filha da puta” etc.). Sua análise trouxe à tona relações entre a palavra obscena ou pornográfica e os desejos latentes dos sujeitos, o palavrão funcionando como uma imprescindível ferramenta psicanalítica de resgate de emoções reprimidas.

No discurso da música carnavalesca baiana, procuramos ver como os “palavrões” entram numa trama discursiva cujos efeitos de sentido libidinosos algumas vezes precisam ser dissimulados/deslocados, mediante o recurso aos efeitos de sentido ambíguos, mas para melhor significarem. Velar levemente para atizar o desejo de ver. Dissimular o sentido a fim de administrar sua interpretação. Usar a interdição para que ela funcione ao contrário, liberando a libido. Negar o dito para que desejem se apropriar de seus sentidos, a exemplo do que fez o grupo Saiddy Bamba na canção a seguir:

SD (19)

fui no pagode ouvir o suingão
 chegando la sentir a vibração
 olhei pro lado olhei pro outro
 era o mosquito muito muito louco
 [...]

 mosquito nao morde mosquito nao come mosquito
 só só pica só só pica só só pica só só pica só só pica
 [...]

(MOSQUITO, [2006?])

“Pica” figura em qualquer dicionário que pretenda fazer o inventário dos “palavrões” da língua portuguesa e, como tal, esse vocábulo traz sentidos relacionados com a libido, nomeando o genital masculino. Embora os sentidos tenham uma estabilidade provisória e precária, podendo deslocar-se sempre para outro lugar, há dominância de significações em determinadas condições de produção do discurso. Trazendo a memória do falo, o símbolo do poder do macho, imaginariamente, os sentidos do membro masculino saltam quando, no contexto carnavalesco do pagode baiano, o sujeito do discurso canta/diz “pica”. Para não se comprometer com os efeitos de evidência em vias de materialização, o sujeito do discurso se vale de uma tentativa de deslocamento/dissimulação, que funciona como uma antecipação higienizadora do “palavrão” que está por vir/ser dito: “mosquito não morde, mosquito não come”. Mas o efeito de ambiguidade, como uma tentativa de evitar o deslocamento de sentido da ferrada do inseto ao falo, não passa de um estratagema discursivo para, cantar/dizer a glória do macho que penetra, que “mete pica”, negando o cantado/dito.

O potencial alucinatório inerente aos “palavrões” (ARANGO, 1991) desconcerta o estado emocional de quem ouve/lê a palavra “pica” mesmo num discurso que se pretende irreverente e despojado. Por isso, não convém ao sujeito do discurso cantar/dizer essas duas sílabas perigosas sem um trabalho simbólico de administração dos sentidos. No título de uma

canção do grupo Parangolé, a alusão à alucinante palavra “pica” vem acompanhada de um deslizamento de sentido necessário para a construção do efeito de ambiguidade:

SD (20)

Pica pau
 [...]

Eu já falei pra você
 Pra você não marcar toca
 Sua garota cresceu
 Tá dando água na boca

Já não é mais uma criança
 É uma gata no cio
 E o cachorro vadio
 Já ficou sabendo
 Ela agora não assiste desenho do Lobo Mau
 Agora ela só quer ver
 Desenho do pica pau
 [...]

(PICA-PAU, [2005?])

Juntamente com Orlandi (2007, p. 21), “partimos do pressuposto de que há sempre interpretação. Não há sentido sem interpretação. Estabilizada ou não, mas sempre interpretação”. Filiados a essa fundamentação teórica, entendemos que a assepsia necessária para a higienização da linguagem obscena se realiza mediante um trabalho simbólico de administração dos sentidos, que consiste em substituir a significação falocêntrica pelo pássaro que habita a semântica infantil do personagem de desenho animado. Dessa maneira, o sujeito do discurso afasta momentaneamente os sentidos impuros do “palavrão”, tão saboreado pelos “bocas sujas” de plantão, em favor da inocência e pureza da infância idealizada como assexuada. No entanto, como a criança aludida no texto da canção, aos olhos do sujeito do discurso e não aos olhos do pai dela, já “cresceu” e “Tá dando água na boca”, sobressai-se a imagem da adolescente no ponto de ser deglutida, devorada sexualmente conforme a ideologia hedonista do canibalismo amoroso.

As pulsões libidinosas são cantadas/ditas por analogia ao comportamento animal, estratégia discursiva para realçar os impulsos mais instintivos do animal humano: “Já não é mais uma criança / É uma gata no cio / E o cachorro vadio / Já ficou sabendo”. Definir a garota como uma “gata no cio” consiste em realizar um gesto interpretativo da adolescência feminina como uma época de vulnerabilidade sexual que a masculinidade predadora transforma em presa fácil. Como uma “gata no cio”, a adolescente estaria inclinada a ceder aos imperativos da

natureza, de maneira que o “cachorro vadio” (o homem predador) apenas satisfaz os desejos dela. Ideologicamente, fica dissimulado o jogo de poder que envolve a maturidade dos homens e a iniciação sexual das adolescentes, aqueles favorecidos pelas experiências já vividas e estas sujeitas a enveredar por um terreno ainda desconhecido. Assim a dominância do masculino encontra outra forma de se objetivar na superioridade da idade.

Em última instância, a feminilidade significa nesse dizer musical sempre como uma presa fácil ou como uma delícia saboreada pela masculinidade: “Ela agora não assiste desenho do Lobo Mau / Agora ela só quer ver / Desenho do pica pau”. O “se correr o bicho pega e se ficar o bicho come” define a condição da mulher no gesto de leitura realizado por um sujeito do discurso filiado à ideologia machista. Se antes a criança desejava ver o “Lobo Mau”, que, como exemplar imaginário do macho predador, ansiava por devorar a Chapeuzinho Vermelho, outra presa fácil; agora já garota deseja ver o “Pica-pau”, cujo simbolismo está relacionado com o instrumento masculino de deglutição das mulheres, que são apreciadas segundo a ideologia do canibalismo amoroso e machista impregnada no vocabulário da gastronomia: “gostosa”, “delícia”, “comida”, “chupada”, “mordida” etc.

Portanto, o falocentrismo constitui outro filão de sentidos que dominam o discurso da música carnavalesca baiana. A referência ao membro masculino funciona como um alibi discursivo para cantar/dizer/ostentar o poder do macho ativo ante uma genitália feminina passivamente receptiva: ele “mete com raiva” ao passo que ela “toma vara”. A vara/a pica continua sendo o centro do universo:

SD (21)

[...]
 E eu fui pescar no dique,
 fui fui, fui pescar,
 coisa boa...
 Peixinho, peixin'tá grande
 Olha só...queebraaa

Toma vara,
 mas toma vara com carinho,
 A vara da pesca,
 [...]

(TOMA VARA, [2004?])

Como se vê, no discurso do grupo Psirico, a ambiguidade dos sentidos continua a se fazer com a dominância da alternativa libidinosa interpretada de uma perspectiva ideológica hedonista e machista. Antes de colocar à mulher a alternativa do “Toma vara”, o sujeito do discurso se antecipa procurando fazer os sentidos fálicos deslizarem para outro lugar, mediante

mais uma tentativa de higienização da palavra estigmatizada como obscena: “eu fui pescar no dique”. Nessa pescaria, porém, o que menos importa é o peixe, porque a “vara” (o falo) domina os sentidos necessários a um canto/dizer falocêntrico, através do qual se reproduz uma ideologia hedonista sexista.

A higienização da linguagem com potencial obsceno também se realiza quando se faz alusão à genitália feminina por meio do “palavrão”, como bem exemplifica a letra da canção abaixo:

SD (22)

Eu comprei uma 300
 Nem pensa não vai sentar
 Cabú é minha namorada
 Só ela que vou levar
 Ela é feia, mas eu amo
 Pode ficar com raiva
 Piriguete aqui não senta só Cabú que vai senta

Só Cabú senta nela
 Só Cabú senta nela
 Só Cabú senta nela
 [...]

(CABU, [2012?])

A canção “Cabú”, cantada pela Banda Pagodão, constitui um exemplar do rebaixamento dos efeitos de sentido ambíguos ao nível da linguagem considerada “pornográfica”, “chula” ou “de baixo calão”. O sujeito do discurso apresenta sua namorada “Cabú” aos ouvintes/leitores, mas o que pulsa desde o início da canção é o desejo de cantar/dizer completamente o palavrão insinuado. Porém, para dissimular o que já se apresenta como indissimulável, ele envolve os sentidos obscenos numa trama machista, na qual o homem aparece como possuidor de bens materiais pelos quais as mulheres se sentem atraídas⁵³: “Eu comprei uma 300 / Nem pensa não vai sentar / Cabú é minha namorada / Só ela que vou levar”. Retorno da imagem de mulher como um ser mercenário, aspecto a ser analisado na próxima seção, que finaliza nosso trabalho. Realizado esse deslizamento de sentido, a pulsão libidinosa encontra o estratagema necessário para ser cantada/dita completamente: “Só Cabú senta nela / Só Cabú senta nela / Só Cabú senta nela”. A alternativa posta à mulher (“Soque a buceta nela”) traz de volta o falo, substituto da motocicleta, ambos funcionando ideologicamente como instrumentos para a dominância do

⁵³Os gestos que interpretam a mulher como um ser naturalmente propenso ao mercenarismo serão objeto de nossa análise na última seção de nosso trabalho, intitulada “O recrudescimento da misoginia discursiva na escalada da ideologia hedonista”.

masculino. A propriedade privada (fundante da sociedade de classes) e a superioridade masculina (fundadora da sociedade patriarcal) significam nesse dizer cantador.

“Tabaco” é o título de uma das canções do grupo Black Style, principal representante da tendência denominada *pagofunk*, cujo discurso, embora marcado pela referência direta ao baixo corporal, também recorre à estratégia política dos efeitos de sentido ambíguos. A mulher é o objeto mais glosado pelo discurso desse grupo. O gesto interpretativo realizado pelo sujeito do discurso, no caso da canção “Tabaco”, tem como objeto uma mulher supostamente fumante, o que induz a um efeito leitor que relaciona os sentidos dessa palavra ao vício do cigarro, droga lícita consumida para a obtenção de um prazer momentâneo, à qual muitos fumantes atribuem uma infinidade de funções terapêuticas e contra a qual o discurso médico faz advertências relacionadas aos prejuízos à saúde. Esse efeito leitor conduz os sentidos na direção do problema social do uso da droga denominada tabaco, uma questão de relevância social e de saúde pública, a qual ainda produz muitas vítimas fatais. Portanto, um discurso aparentemente preocupado com a ideologia hedonista do tabagismo e seus efeitos nocivos:

SD (23)

Eu te avisei
 Você tá proibida de fumar
 Mas você não pode sentir o cheiro do tabaco (4x)
 Desce com a mão no tabaco (4x)
 [...]

(TABACO, [2007?])

Como as interpretações não são livres, ou melhor, como “não é todo mundo que pode interpretar de acordo com sua vontade”, uma vez que “há especialistas, há um corpo social a quem se delegam poderes de interpretar” (ORLANDI, 2007, p. 10), a própria ideia da proibição deixa significar nesse dizer, sem o dizer, a voz do médico, como especialista da medicina que se reserva a prerrogativa de poder dizer o salutar e o nocivo à saúde dos sujeitos fumantes. Assim, o sujeito do discurso, filiando-se à ideologia higienista da medicina, parece condenar a mulher imprudente por seu vício: “Mas você não pode sentir o cheiro do tabaco”. No entanto, essa sequência produz efeitos de sentido que se movimentam para além do problema de saúde pública referente ao uso de drogas. Dizer que a mulher “não pode sentir o cheiro do tabaco” encaminha a um gesto interpretativo que desemboca numa imagem de mulher desbragada sexualmente, como uma viciada que não resiste aos odores afrodisíacos exalados pelos genitais. Del Priore (2011), em suas “Histórias íntimas”, relata como, no período colonial brasileiro, o cheiro das partes pudendas femininas atiçava os desejos masculinos, a ponto de

muitas mulheres deixarem essa parte do corpo sem lavar dias e dias para produzir o efeito afrodisíaco esperado em seu esposo. Com esse cheiro peculiar, mulheres seduziam homens.

Se o registro histórico fala dos efeitos afrodisíacos que o cheiro da genitália feminina desperta na libido masculina, no discurso de Black Style esse efeito se realiza supostamente sobre a própria mulher, produzindo uma deriva de sentidos pela qual não é o homem que se sente atraído pelo odor da genitália feminina, mas a mulher que se excita de tal maneira com a exalação afrodisíaca que não resiste a colocar a “mão no tabaco”. Essa formulação produz deslizamentos de sentido que remetem à memória da masturbação feminina ou das práticas sexuais rotuladas de lesbianismo. Equívoco que faz irromper sentidos outros num discurso filiado à ideologia hedonista machista: “tabaco excita mulheres”, voz inconsciente que parece preocupada com o fato de que não é só o falo que excita as mulheres.

Esse efeito imprevisto pode ser explicado, porém, se levarmos em consideração a posição ideológica assumida pelo sujeito do discurso que, filiado à formação ideológica do machismo, diz mais sobre o que o homem sente e deseja ante o odor pudendo feminino do que sobre o que sente e deseja a mulher, silenciada pelo discurso musical. Na verdade, interessa a ele expor e espetacularizar a intimidade sexual feminina, sugerindo movimentos corporais disfarçados de coreografia para uma dança que parece mais uma transa: “Desce com a mão no tabaco”. Além do imaginário social acionado, no qual tabaco pode significar genital feminino⁵⁴, a coreografia realizada por dançarinas, rebolando até o chão com uma mão sobre a própria genitália, ajuda a determinar os sentidos da palavra tabaco e a perceber em que formação discursiva eles estão inscritos.

“Cu” é outro “palavrão” que passa pelo mesmo processo de assepsia necessária à higiene dos efeitos de sentido obscenos. Esse termo aparece estratégica e ideologicamente dissimulado no título da canção “Só não cozinho”, da banda Guetho é Guetho:

SD (24)

Eu lavo , eu passo , eu te amasso
Vou dizer o que eu não faço (2x)

Só não cozinho, só não cozinho,
Só não cocococozinho (8x)
[...]

(SÓ NÃO COZINHO, [2012?])

⁵⁴ Para que o que um sujeito diz produza sentidos é preciso que as palavras já signifiquem, ainda que seus sentidos, em novas condições materiais, criem efeitos novos.

Pulsa novamente a memória da estigmatizada prática sexual anal, que se quer cantada/enunciada. Sodoma é novamente revisitada, como na piada pervertida na qual o sujeito do discurso pergunta: “se eu compro um quilo de arroz, se eu cozinheiro não é meu?”. No entanto, a dissimulação ideológica dos efeitos de sentidos obscenos, mediante uma construção ambígua rebaixada ao nível da linguagem dita “chula”, precisa ainda autorizar a verbalização da pulsão libidinoso. Por isso o sujeito do discurso retoma a problemática da divisão do trabalho no espaço doméstico, no interior da qual só aparentemente pretende diluir ou afastar os sentidos obscenos: “Eu lavo, eu passo, eu te amasso / Vou dizer o que eu não faço / Só não cozinheiro, só não cozinheiro”. Contudo é exatamente no movimento de dissimulação ideológica dos sentidos obscenos que se realiza o gesto interpretativo masculino, cuja tara anal se materializa à medida que os sentidos de “cozinheiro” se deslocam da esfera da divisão social do trabalho doméstico para o campo das práticas sexuais: o “Só não cozinheiro” vira “Só no cuzinho”.

Por fim, a ideologia hedonista impregnada no discurso da música carnavalesca baiana se materializa também com o deslizamento dos sentidos no trabalho simbólico com o obsceno verbo “fuder”, como na sequência abaixo:

SD (25)

Fabiana já me deu,
 Fernandinha deu tbm
 Firme e forte eu fui pedir a Fu tbm.
 Fu nao quer dá, Fu nao quer dá, Fu nao quer dá, Vambora Fu
 [...]
 Fu dê,Fu dê,Fu dê,Fu dê,Fu dê,Fu dê,Fu dê,
 [...]

(FU NÃO QUER DAR, [2012?])

Na canção intitulada “Fu não quer dar”, reproduz-se o mesmo rebaixamento do nível de linguagem operado na canção “Cabú”, SD (22), em ambas o sujeito do discurso criando nomes próprios femininos a partir de sílabas iniciais de um vocábulo obsceno. Todo trabalho simbólico seguinte consiste em enunciar as sílabas restantes para que a pulsão libidinoso se exteriorize completa e evidentemente. Em “Fu não quer dar”, canção cantada por “Guettho é Guettho”, “Fu” também é o nome de uma mulher. Todavia, uma mulher que se recusa a ser mais um número na estatística machista pela qual o macho predador abate suas presas sexuais: “Fabiana já me deu, / Fernandinha deu também, / Firme e forte eu fui pedir a Fu também”, mas “Fu não quer dar, Fu não quer dar, Fu não quer dar”, ainda assim o sujeito do discurso pede que “Fu dê, Fu dê, Fu dê, Fu dê, Fu dê, Fu dê”.

No gesto de leitura realizado nessa canção, o envolvimento sexual de homens e mulheres se realiza com diferentes sentidos para os papéis que elas e eles devem desempenhar. Os já ditos noutros lugares sobre esse envolvimento, o mesmo que se estabiliza como memória que retorna noutras formulações, significam na letra dessa música: é sempre uma “Fulana” que dá a “Cicrano”, nunca um “Fulano” que dá a “Cicrana”. Pelos efeitos de sentido produzidos em determinados usos do verbo “dar”, a linguagem, como instância mediadora das relações sociais, deixa antever, também nas práticas sexuais, o mesmo lugar ideológico da mulher como uma vocacionada para se doar, a doação naturalizada como expressão da natureza sensível e solidária da mulher. Se a história feita sob a medida dos homens sempre solicita uma mãe que se doe a seus filhos, ao esposo e ao lar, o sujeito do discurso interpela a mulher (Fu) a seguir no desempenho de seu papel de doadora de prazeres sexuais, apelando para a evidência de que muitas outras mulheres já ocuparam o mesmo lugar ideológico da entrega feminina. Já o homem, conforme veremos adiante, aparece relacionado a outra memória, a que tem por materialidade discursiva o verbo “comer”: “Fulano” come “Cicrana” e não “Fulana” como “Cicrano”, bem ao sabor da ideologia do canibalismo machista.

Portanto, como império dos desejos e prazeres masculinos, a música carnavalesca baiana mais recente exacerba a ideologia hedonista como uma resposta que, a partir do campo do entretenimento para as multidões, funciona como uma alternativa festiva ao mundo opressivo do trabalho na moderna sociedade capitalista. Essa resposta, porém, está mais afeita a reproduzir a ordem estabelecida com suas hierarquias e desigualdades do que a romper simbolicamente com as ideologias dominantes. Os efeitos de ambiguidade revelam processos de significação nos quais a obscenidade não funciona a favor de relações sociais mais livres de interdições e repressões. Ao contrário, a linguagem obscena reativa a dominância do masculino, que tem em sua origem a instituição da sociedade de classes e da ideologia patriarcal. Por isso, convém pensar os limites da ideologia hedonista à qual aquele discurso musical se filia, a fim de compreendermos melhor de que maneira o autêntico desenvolvimento do gênero humano tem sido obstruído por escolhas que degradam a nossa condição humana, apequenando o nosso estar no mundo com os outros, homens e mulheres.

4.4 Discurso musical e limites da alternativa hedonista/eudemonista

O discurso da música carnavalesca baiana, ao longo desses trinta anos de existência cantando prioritariamente o hedonismo/eudemonismo como alternativa posta, deixou, consciente ou inconscientemente, pistas e sintomas das condições materiais de sua produção,

tanto pelo que foi e é dito quanto pelo que foi e tem sido silenciado. Um complexo de formações discursivas étnica, religiosa, moral, política, econômica e de gênero perpassa sua discursividade. De meados dos anos 1980 a início dos anos 1990, o dizer da *axé music* esteve mais em sintonia com as grandes questões que preocuparam a humanidade na segunda metade do século XX. No discurso da música carnavalesca baiana desse momento, abundavam os conclames por paz no mundo após as Duas Grandes Guerras mundiais e a explosão de outros conflitos armados em diferentes lugares do globo. Estava fresca ainda a memória atemorizante do risco de novos conflitos com proporções inimagináveis no contexto da Guerra Fria, tendo os Estados Unidos e a URSS como protagonistas de uma corrida armamentista com potenciais nucleares apocalípticos. Urgia pedir paz.

Dessa forma, o discurso do pacifismo produziu seus efeitos de sentido na textualidade da música “Grito de guerra”, que fez sucesso com o grupo Chiclete com Banana:

SD (26)

Vou caminhando entre flores e guerras
 Vou deslizando entre o bem e o mal
 Um pouco louco entre monstros e feras
 Sou cavaleiro do juízo final
 A esperança é uma flecha de fogo
 Que faz arder no meu coração
 Eu canto e grito de novo
 Paz nesse mundo e união
 [...]

(GRITO DE GUERRA, [1986])

Dentro da lógica proposta pelo movimento *hippie* – mediante a bandeira do “Flower Power” e sob o lema “Faça amor, não faça guerra” – o sujeito do discurso diz que vai “caminhando entre flores e guerras e deslizando entre o bem e o mal”, para mais adiante revelar sua esperança de que ainda haja “Paz nesse mundo e união”. Entretanto, em “Grito de guerra”, que na verdade verbaliza um “Grito de paz”, a perspectiva do sujeito do discurso, que se opõe aos conflitos do mundo, não vai além de uma declaração de descontentamento contemplativo, cujo caráter idealista radica no etéreo plano da esperança (“A esperança é uma flecha de fogo / Que faz arder no meu coração”). Ao significar seu dizer filiando-se à ideologia do pacifismo, mas sem contar com meios concretos para promover a paz, o sujeito do discurso se significa como sujeito esperançoso que, em última instância, materializa a forma-sujeito idealista. Segue essa mesma lógica a Banda Mel na canção intitulada “Baianidade Nagô”:

SD (27)

[...]
 Já pintou o verão
 Calor no coração
 A festa vai começar
 Salvador se agita
 Numa só alegria
 Eternos Dodô e Osmar...

Na Avenida Sete
 Da paz eu sou tiete
 Na Barra o farol a brilhar
 Carnaval na Bahia
 Oitava maravilha
 Nunca irei te deixar
 Meu amor!

Eu vou!
 Atrás do trio elétrico
 Vou!
 Dançar ao negro
 Toque do agogô
 Curtindo minha
 Baianidade Nagô
 Iô! Iô! Iô! Iô!
 Eu queria
 Que essa fantasia
 Fosse eterna
 Quem sabe um dia a paz
 Vence a guerra
 E viver será só
 Festejar!

(BAIANIDADE NAGÔ, [1991])

Na SD (27), Banda Mel dá voz a um discurso cujo sujeito, situando-se no contexto festivo do carnaval baiano, identifica-se como tiete da paz (“Da paz eu sou tiete”), fazendo a promoção do carnaval da Bahia: “Oitava maravilha” do mundo. Como uma réplica aos conflitos recentemente vivenciados pelo mundo (Guerra do Vietnã, Apartheid da África do Sul etc.), ele canta: “Eu vou! / Atrás do trio elétrico / Vou! / Dançar ao negro / Toque do agogô / Curtindo minha / Baianidade Nagô”. A alegria carnavalesca cantante de sua identidade étnica já se apresenta aqui como uma alternativa, ainda que conscientemente rotulada de fantasia, aos desmandos do mundo e como um caminho possível para a paz universal: “Eu queria / Que essa fantasia / Fosse eterna / Quem sabe um dia a paz / Vence a guerra / E viver será só / Festejar!”.

Calçado pela ideologia do pacifismo, aos poucos, o discurso da música carnavalesca baiana, conforme reforça a sequência discursiva a seguir, vai produzindo imaginariamente um retrato da Bahia como um profano paraíso carnavalesco aqui na Terra:

SD (28)

[...]
Bahia é carnaval
é festa o ano inteiro
que povo mais feliz
que se diverte sem dinheiro

(BAHIA É CARNAVAL, [1994])

A formação imaginária da Bahia como um eterno carnaval não apaga os indícios da luta de classe, mas subestima os antagonismos socioeconômicos como algo de pouca monta para se chegar a uma convivência alegre, pacífica e feliz, na medida em que se canta a felicidade do “povo” que, por sua natureza pacífica, “se diverte sem dinheiro”. Há nesse dizer um trabalho ideológico que habilmente dissocia dinheiro e felicidade no discurso que tem as camadas populares como auditório social. Está significando nele também o não menos ideológico elogio à capacidade que tem o baiano de ser feliz, apesar de não ter dinheiro. Donde se conclui, ainda ideologicamente, que não há necessidade de sair da pobreza para ser feliz e que, logicamente, não é preciso se rebelar contra as classes endinheiradas para alcançar a felicidade. Numa conjuntura em que ainda se confrontavam dois projetos de sociedade – capitalista ou socialista – o discurso da *axé music* silencia a alternativa revolucionária que propunha a construção de uma sociedade mais justa e igualitária sob bases socialistas, ao escolher a alternativa de cantar o hedonismo e o eudemonismo para os depauperados. Descartadas as vias do enfrentamento conflituoso, na linha dos sentidos míticos de um Brasil sem vocação bélica, a alternativa revolucionária é preterida pela alternativa hedonista/eudemonista.

No entanto, essa ideologia eudemonista da pobreza pacífica, alegre e feliz, da felicidade sem dinheiro – que, em função do intenso processo de monetarização das economias capitalistas, traduz-se como felicidade em precárias condições materiais de existência, devido à falta da mercadoria dinheiro, que é um equivalente geral de todas as demais mercadorias (MARX, 1998) – essa ideologia hedonista-eudemonista, que é também uma interpretação num determinado sentido, em determinada direção (ORLANDI, 2010), não constitui uma tendência homogênea no conjunto heterogêneo do discurso da música carnavalesca baiana. Como os rituais de interpelação ideológica são sujeitos a falhas e rachaduras que abrem espaço para derivas, deslocamentos e inversões (PÊCHEUX, 1990), no discurso da mesma *axé music* que canta/significa a Bahia como um paraíso, despontam sentidos que esboçam resistência à ordem estabelecida e a suas diversas formas de opressão.

A lógica antagonica e excludente que preside às relações entre os Estados nacionais na disputa imperialista pela hegemonia bélica, política e econômica aparece no discurso da música baiana quando ela lança seus olhos para dentro de casa:

SD (29)

[...]
Lá e cá, Norte és cópia
Na Bahia existe Etiópia
Pro Nordeste o país vira as costas
E lá vou eu

Moçambique hei!!!
Por minuto o homem vai morrer
Sem ter pão, nem água pra beber
E lá vou eu

Mas somos capazes
O nosso Deus a verdade nos traz
Monumento da força e da paz
E lá vou eu
[...]

(PROTESTO DO OLODUM, [1988])

O que sustenta o dizer “Na Bahia existe Etiópia / Pro Nordeste o país vira as costas” é uma visão macro e micro das desigualdades internacionais e regionais fincadas num histórico processo de exploração e distribuição injusta das riquezas produzidas pela humanidade no mundo capitalista. Sucesso com a Banda Mel, a canção “Protesto do Olodum” faz ecoar as manifestações contra a pauperização de países africanos, resultado do neocolonialismo europeu, que deixou as populações africanas em condições miseráveis de vida: “Moçambique hei!!! / Por minuto o homem vai morrer / Sem ter pão, nem água pra beber”. As contradições típicas das sociedades de classes e as formas de exploração do homem pelo homem, em escala nacional ou internacional, funcionam como pano de fundo que produz efeitos de sentido neste dizer da Banda Mel.

Em releitura da obra de Marx, bem como de uma vasta tradição marxista e antimarxista, Mészáros (2009) expõe os antagonismos explosivos do sistema sociometabólico do capital, cuja lógica excludente se objetiva pela disputa entre nações para exercer a hegemonia no mundo capitalista. Na lógica desse sistema sociometabólico, que só se reproduz mediante a exploração de uns poucos sobre a maioria, não há abrigo para todos, de modo que à opulência das nações mais poderosas do globo corresponde a extrema miséria dos Estados nacionais explorados e excluídos da disputa, a exemplo da Etiópia, Moçambique e quase a totalidade do continente

africano. São essas as condições amplas de produção de uma fatia significativa do discurso da música carnavalesca baiana de fins dos anos oitenta. Estado com o maior contingente de população negra no Brasil, a Bahia tem sua identidade engendrada também por discursos musicais que a representam imaginariamente como a África brasileira, tomando como referência nossa histórica descendência étnica e a não menos histórica miséria socioeconômica. É essa historicidade que sustenta os sentidos do canto/dizer “Na Bahia existe Etiópia”.

Contudo, uma constante no dizer da música carnavalesca baiana desde sua emergência nos anos oitenta até a atualidade, os conflitos socioeconômicos se apresentam como um domínio sob o qual o homem se apequena em sua impotência política e contra o qual apenas o poder divino é capaz de interceder: “Mas somos capazes / O nosso Deus a verdade nos traz / Monumento da força e da paz”. Esse gesto de leitura dos conflitos do mundo, que cai numa concepção teleológica da história, faz de Deus o sujeito dos pores teleológicos necessários à humanidade, retira das mãos dos próprios homens o poder de construir sua história e suprime das classes oprimidas seu papel de protagonistas na luta contra as injustiças das quais são vítimas (LUKÁCS, 2013). Assim, a classe trabalhadora parece perder seu posto de sujeito revolucionário. Outras vozes, porém, parecem dispostas a desafiar o *status quo*:

SD (30)

[...]
 Não quero mais essa conversa fiada
 Não quero mais ouvir essa piada
 Que o Brasil é o país do futuro
 Essa balela é pra trouxa, o povo anda duro

Ei galera, vamos nessa
 Nessa onda quero arrebentar
 Não quero mais ouvir essa conversa
 Papo de deixa disso, ou de deixa pra lá

Consciência anda faltando
 E más notícias andam mergulhando
 Pois hoje chega eu quero cantar
 Que o povo que canta não me deixa calar

(CONVERSA FIADA, [1991])

Na canção “Conversa fiada”, o sujeito do discurso, partindo de um pré-construído bastante conhecido por seu teor ideológico na propaganda oficial da Ditadura Militar, posiciona-se de um lugar de enfrentamento ideológico à retórica do governo: “Não quero mais essa conversa fiada / Não quero mais ouvir essa piada / Que o Brasil é o país do futuro / Essa balela é pra trouxa, o povo anda duro”. O mesmo enunciado que faz a propaganda do Brasil

como o país do futuro significa diferentemente na apropriação singular que o sujeito do discurso faz dele. As mesmas palavras e expressões, tal como ensina Pêcheux (2009), mudam de sentido de acordo com as posições ideológicas sustentadas pelos sujeitos. A contradição entre a propaganda oficial dos governos militares nas décadas de sessenta e setenta (“Brasil é o país do futuro”) e a situação socioeconômica real (“o povo anda duro”) faz resgatar à memória discursiva a tradicional descrença nas soluções políticas: “Essa balela é pra trouxa”.

Nos anos oitenta, não convenciam mais os sentidos de um Brasil grande, até mesmo porque a crise econômica se aguçava, a dívida externa crescia e o propalado “Milagre econômico” já havia perdido seu sentido miraculoso. Se noutras canções o discurso da música carnavalesca baiana recorre à intervenção divina para solucionar os problemas do mundo, em “Conversa fiada”, tem-se uma alternativa também muito revisitada pela tendência hedonista/eudemonista dessa música: cantar e dançar como comportamentos dominados pelo princípio de prazer a fim de esquecer os descontentamentos da vida regida pelo princípio de realidade: “Pois hoje chega eu quero cantar / Que o povo que canta não me deixa calar”.

Embora com menos frequência, não apenas vestígios, mas também a tematização deliberada das condições de vida das camadas populares adentra o discurso da música carnavalesca baiana dos anos noventa e da primeira década do século XXI, tal como ocorre numa canção que fez sucesso na voz de Netinho:

SD (31)

Pra quem mora lá no morro
Pra quem vive nas encostas
Onde o diabo faz fogo
Pra onde Deus viró as costas

Pra quem vive na surdina
Onde a luz não ilumina
Onde a morte começa
Aonde a vida termina

Esse barraco vai cair
Eu não me canso de avisar
Ele não tem alvenaria
Não tem coluna pra apoiar

Ai eu não quero ver o dia
Dessa zorra desabar
[...]
Oh..Oh..Oh..Oh..Oh..Oh...Vai desabar...
Oh..Oh..Oh..Oh..Oh..Oh...Não dá pra viver lá

(BARRACOS, [1996])

Ainda no campo da *axé music*, na música “Barracos”, o sujeito do discurso dá visibilidade a “quem mora lá no morro” ou a “quem vive nas encostas”, ou seja, “Onde o diabo faz fogo” e “Pra onde Deus virou as costas”. Um discurso que denuncia as injustiças nas formas de apropriação do espaço urbano e faz ver as condições de vida miseráveis nas periferias de Salvador. Uma realidade para a qual a divindade homenageada no nome da cidade (o Salvador, Jesus Cristo, o enviado de Deus) teria dado as costas e deixado seu oponente, o diabo, reinar. Efeitos do desencantamento religioso e da desfiliação momentânea à ideologia ascética funcionando no discurso musical baiano. Como seres sem voz, posto que vivem “na surdina”, e sem iluminação ou esperança, visto que vivem “Onde a luz não ilumina”, as camadas sociais mais desvalidas das periferias urbanas radicam “Onde a morte começa e Aonde a vida termina”.

Nessas condições materiais de existência, a desgraça alheia é previsível segundo o sujeito do discurso: “Esse barraco vai cair / Eu não me canso de avisar / Ele não tem alvenaria / Não tem coluna pra apoiar / Ai eu não quero ver o dia / Dessa zorra desabar”. Esse dizer, trazendo à tona imagens que não servem como cartão-postal da Bahia ou para promover a “marca Bahia”, parece romper com a vertente ocupada em erigi-la como o lugar onde a vida é uma eterna festa. O princípio de realidade parece ter suplantado momentaneamente o princípio de prazer que subjaz à ideologia hedonista. Mas, na verdade, aquele dizer se situa no mesmo lugar ideológico que faz a gente depauperada dançar e pular, em acelerado ritmo carnavalesco, ao som de sua estranha e familiar desgraça: “Oh..Oh..Oh..Oh..Oh..Oh..Vai desabar... / Oh..Oh..Oh..Oh..Oh..Oh.. Não dá pra viver lá”. No fundo, a alternativa hedonista/eudemonista domina os sentidos do dizer da música carnavalesca baiana, eliminando qualquer forma de enfrentamento mais radical ao *status quo*.

Muito presente nas novas formas de sociabilidade chamadas “redes sociais”, cujo acesso se popularizou por aqui na primeira década do século XXI, o discurso que enuncia a chegada da opressora e indesejada segunda-feira ou da libertadora e ansiada sexta-feira foi cantado também por Netinho na música “Fim de semana” ainda na virada do milênio:

SD (32)

Fim de Semana é sexta-feira
 No final do expediente
 A gente enrola
 A gente reza prá acabar
 Bababá! Barababá!
 [...]
 Fim de Semana
 E se Deus for brasileiro
 Cinco dias foi pedreiro

Sexta-feira foi pro bar
 Bababá! Barababá!
 [...]
 Na sexta à noite
 Na birita da esquina
 Lá passa a vida
 Passa as pernas da menina
 É na moleza da conversa
 Não se sabe onde começa
 Nem onde termina...

Mas não tem nada não
 Só tá começando
 O Fim de Semana
 O meu descanso
 E a curtição...(2x)
 [...]

(FIM DE SEMANA, [1997])

Festejar a chegada do fim de semana é uma forma de celebrar a suspensão momentânea do mundo opressivo do trabalho abstrato, aquele que converte as forças humanas em mercadoria e anula as singularidades de cada trabalhador (MARX, 1998): “Fim de Semana é sexta-feira / No final do expediente / A gente enrola / A gente reza prá acabar”. O sujeito do discurso, através da expressão coletiva “a gente”, identifica-se como alguém que fala do lugar ocupado pela classe trabalhadora no modo de produção capitalista. Nesse sentido, sua voz funciona como uma caixa de ressonância dos dizeres dos trabalhadores que chegam à sexta-feira esgotados após jornadas de trabalho extenuantes. “Enrolar” é o exercício do que Foucault (1979) chama de micropoder, mediante o qual a classe trabalhadora pratica a resistência possível à lógica exploradora do capital, mas, é preciso acrescentar, trata-se de uma resistência que não altera sua condição de explorado.

Só é possível significar tão positivamente o fugaz “Fim de semana” porque a submissão às exaustivas jornadas de trabalho ao longo da semana pesa muito negativamente sobre os ombros de quem sequer pode usufruir do que produz. Para escapar ao que Freud (2010) caracteriza como mal-estar na civilização, a fuga da realidade opressiva encontra mais uma saída pela tangente: “Fim de Semana / E se Deus for brasileiro / Cinco dias foi pedreiro / Sexta-feira foi pro bar / Bababá! Barababá”! A onipresença divina, agora sem superpoderes porque imaginariamente humanizada na forma de um deus trabalhador brasileiro carnavalizado, teria ensinado o caminho do bar como o lugar do alívio, do refrigério alegre e festivo (“Bababá! Barababá”!): o avesso da fábrica, da indústria, do automatismo da linha de montagem, do comércio, da construção civil, dos canaviais etc. O discurso de sabor hedonista/eudemonista

prosegue: “Mas não tem nada não / Só tá começando / O Fim de Semana / O meu descanso / E a curtição...” Até que a ordem não carnavalesca do mundo retorna numa segunda-feira de trabalho opressivo contra o qual nem Deus, nem a dança, nem o canto, nem a bebida alcoólica podem fazer nada. Limites do hedonismo/eudemonismo contra a realidade das condições materiais de existência.

Também no discurso do *pagode baiano* e de sua variedade próxima, o *pagofunk*, algumas letras tematizam as precárias condições materiais de existência do público ao qual essa música se destina. Esses discursos nascem e se desenvolvem como música do “povão”, como uma voz que vem da “favela” ou como um estilo musical do qual os moradores do “gueto” devem se orgulhar. A banda Psirico se identifica como a “banda do povão” e canta essa identidade com as camadas mais periféricas da sociedade baiana:

SD (33)

Não tem stress e nem fantasia
 Sou periferia
 [...]

 Sou da palafita, da favela
 Do alto do morro
 Sou a voz do brasileiro
 Pedindo socorro encarando a vida
 Eu bato na panela
 Faço carnaval
 Apesar dos tropeços
 Tô em alto astral
 Sou um cara guerreiro
 De becos e guetos
 Não desisto nunca
 Sou brasileiro

Não tem stress e nem fantasia
 Sou periferia
 [...]

(SOU PERIFERIA, [2010?])

Essa letra está atravessada pelo discurso da resignação, da aceitação da ordem social desigual e excludente como uma realidade evidente e inalterável, razão pela qual ninguém deve se estressar nem fantasiar outro mundo possível (“Não tem stress nem fantasia”). Ao contrário, o discurso de Psirico canta o orgulho de viver no espaços periféricos das grandes cidades: “Sou periferia”. O sujeito do discurso não se rebela contra as injustiças da ordem estabelecida, apesar de viver numa realidade específica das classes exploradas (“Sou da palafita, da favela /Do alto do morro”); ao contrário, mantém o alto astral e encara a vida com natural alegria: “Não tem stress e nem fantasia/Sou periferia”. Sua identidade periférica, projetada de forma

homogeneizadora como a “voz do brasileiro”, silencia a realidade heterogênea que inclui as identidades de outros brasileiros que habitam os espaços urbanos enobrecidos, mas que significam nesse dizer por efeito das condições de produção desse discurso: uma realidade urbana crivada em classes sociais distribuídas em espaços geográficos periféricos e centrais, empobrecidos e enobrecidos, assistidos e desassistidos. Outro exemplo dessa posição ideológica resignada frente à realidade urbana excludente é a canção “Firme e forte”, do mesmo grupo de pagode baiano:

SD (34)

Na encosta da favela tá difícil de viver
E além de ter o drama de não ter o que comer
Com a força da natureza a gente não pode brigar
O que resta pra esse povo é somente ajoelhar

E na volta do trabalho a gente pode assistir
Em minutos fracionados a nossa casa sumir
Tantos anos de batalha, junto com o barro descendo
E ali quase morrer é continuar vivendo

Êee chuí chuí, ê chuí chuí
Temporal que leva tudo, mas minha fé não vai levar
Êee chuí chuí, ê chuí chuí
Oh, meu Deus, dai-me força pra outra casa levantar

Eu tô firme, forte
Nessa batalha
Eu tô firme, forte
Não fujo da raia
[...]

(FIRME E FORTE, [2010?])

Na SD (34), Psirico encarna o discurso das classes oprimidas que lamentam as condições de moradia “na encosta da favela”. Seu discurso faz ver que, além de passar fome, as classes depauperadas vivem sujeitas a deslizamentos que podem, numa fração de segundos, levar ao desaparecimento as humildes casas construídas ao longo de uma vida inteira de privações e dificuldades. Mas o sujeito do discurso, que se julga um porta-voz da favela, não enxerga alternativa para sair da situação de risco em que vive, a não ser ajoelhar-se numa atitude de resignação frente à fatalidade natural do destino (“Com a força da natureza a gente não pode brigar”) ou num gesto de mistificação religiosa que espera uma solução mágica para as dificuldades criadas pelo mundo dos homens: “Oh, meu Deus, dai-me força pra outra casa levantar”. Substituição do materialismo hedonista pela alternativa da ascese cristã.

Ressuscita nesse dizer a memória de uma natureza indomável cujas forças são responsáveis pelas catástrofes que acometem a humanidade, como a seca do Nordeste e os deslizamentos de morro no Rio de Janeiro. Tal discurso passa ao largo do processo histórico que deu origem à esfera do ser social, cujo salto ontológico consiste em superar, cada vez mais, as barreiras naturais através de pores teleológicos e escolhas alternativas. Ao contrário, para escamotear a estrutura antagônica da sociedade capitalista, atribui-se à natureza o que resulta de determinados pores teleológicos e determinadas escolhas alternativas impostas a outros homens (LUKÁCS, 2013). A construção social das condições miseráveis de existência é convertida em catástrofe natural. Dessa forma, a perpetuação das estruturas desiguais inerentes às sociedades de classe se apresenta, no discurso musical das periferias baianas, como uma realidade inexorável.

Sintomático dos antagonismos e dos conflitos de classe, o pagode baiano, na voz do grupo Guetto é Guetto, materializa um discurso que faz a defesa da classe trabalhadora que habita o gueto:

SD (35)

No guettho não é sempre assim
 Como vocês falam
 Tem pessoas de bem,
 Como gente ruim
 Fazer o que se eu nasci
 Já era assim .

[...]
 O meu povo é guerreiro
 E trabalha o dia inteiro
 De janeiro a janeiro
 Pra ganhar o pão

Ta vendo aquele menino
 Com o ferro na cintura
 Que quando ver a viatura
 Desse morro a baixo

Ele é filho da senhora
 Q até hoje pede e implora
 Pra o governo da uma esmola
 Pra comprar o pão

Ela tem medo que o seu filhinho
 Ainda pequenininho
 Cresça e siga o caminho
 Do irmão ladrão

Mas não sou eu
 Não e você q vai mudar

Pois o sistema é assim
 E é assim que vai ficar
 [...]

(NÃO JULGUE MEU GUETO, [2013])

Tal discurso chega a tocar o âmago da estrutura antagônica da sociedade capitalista, na qual as classes dominadas são o sujeito que produz riquezas (“meu povo é guerreiro/E trabalha o dia inteiro/De janeiro a janeiro”), embora seja usurpado pelas classes dominantes, que concedem aos dominados apenas o minimamente suficiente para a reprodução biológica de sua força de trabalho (“Pra ganhar o pão”). A essa contradição de classes, subjazem também conflitos ideológicos, uma vez que o sujeito do discurso critica as classes que, sem conhecimento de causa, criam representações negativas e equivocadas do gueto (“No guettho não é sempre assim/Como vocês falam/Tem pessoas de bem,/Como gente ruim”). O preconceito de classe brota nessa discursividade e até serve de motivação para o sujeito do discurso esboçar um arrazoado de sabor sociológico que explicaria a raiz ontológica da existência de “gente ruim” no gueto.

Nessa conjuntura socioeconômica, a marginalização da infância, a transformação de crianças em criminosos armados (“Tá vendo aquele menino/Com o ferro na cintura”) aparece como uma problemática de política de governo, como uma consequência da falta daquele assistencialismo que caracteriza a relação de nossos governantes com as classes mais necessitadas (“Ele é filho da senhora /Que até hoje pede e implora/ Pra o governo dar uma esmola/Pra comprar o pão”). Dessa forma, os problemas sociais são encerrados no âmbito das soluções assistencialistas da política governamental, sem qualquer necessidade de transformação da própria estrutura antagônica da sociedade capitalista.

Por isso, essa defesa das classes oprimidas, restrita à esfera discursiva e ideológica, também desemboca num fatalismo determinista e paralisante, que engessa o sujeito singular como uma peça sem poder de reação ante a opressão esmagadora da engrenagem social herdada de seus antepassados (“Fazer o que se eu nasci/Já era assim”). Portanto, no extremo, o sujeito do discurso é complacente com a ordem estabelecida, mistificando-a como uma realidade a-histórica ou como uma sistematicidade independente da práxis social humana. De modo que, segundo sua posição resignada, não há alternativas, ninguém pode fazer nada: nem o povo oprimido dos guetos nem as elites, que olham preconceituosamente para lá, devem ser culpados: “Mas não sou eu/Não é você que vai mudar//Pois o sistema é assim/E é assim que vai ficar”.

Essa voz do morro, da favela ou da periferia também é interpelada a inscrever-se (e frequentemente se inscreve) na perspectiva ideológica das classes dominantes, que fazem a

sociedade de classes se apresentar aos olhos das classes dominadas como um mundo harmonioso, pacífico, sem conflitos ou, pelo menos, como o mundo realmente existente, para o qual seus ideólogos afirmam não haver alternativa (MÉSZÁROS, 2004). É significativo que o nome de uma das bandas de pagode mais famosas da Bahia seja Harmonia do Samba, visto que aí a palavra harmonia produz efeitos de sentidos ambíguos, a depender de sua inscrição na esfera da teoria musical (referindo-se à qualidade dos arranjos harmônicos do pagode produzido por essa banda) ou sua filiação à ideologia do pacifismo (com o sentido de que o discurso dessa banda leva uma mensagem de paz ao seu auditório social). Num ou noutro caso, a dissonância ou o conflito devem ser evitados. Na letra de um dos sucessos do Harmonia, a alternativa da alegria despida de qualquer conflito se materializa:

SD (36)

Me dá licença que agora eu vou passar (Bis)
 Não se aborreça se meu cavaco chorar
 O meu cavaco ele bota pra quebrar
 E me desculpe se eu empurrei alguém (Bis)
 Não faço nada só gosto do meu neném (Bis)
 E levo a vida assim sempre nessa harmonia
 A intenção é de dar sempre alegria
 Vivo num mundo sem eira nem beira
 Na quebradeira verdadeira, verdadeira Quebradeira
 Quebradeira verdadeira, verdadeira quebradeira
 [...]

(NOSSA PARADINHA, [2000])

Na sequência acima, o sujeito do discurso se filia à ideologia do pacifismo carnavalesco (“E levo a vida assim sempre nessa harmonia / A intenção é de dar sempre alegria”), apesar de viver numa realidade de privação e exclusão socioeconômica (“Vivo num mundo sem eira nem beira”). A síntese da contradição entre o pacifismo carnavalesco e a pobreza miserável se materializa nos versos que cantam a condição econômica em que vive o sujeito do discurso: “Na quebradeira verdadeira, verdadeira quebradeira”. Ou seja, não havendo outra saída, resta o samba ou a “quebradeira verdadeira” como alternativa à exclusão socioeconômica ou à “verdadeira quebradeira”. Assim, como se estivesse acima do bem e do mal, a ordem estabelecida se mantém com sua deleitosa e feliz desigualdade.

Como se vê, nas letras da música carnavalesca baiana, o movimento contraditório dos sentidos ora cria efeitos de conformismo alegre e feliz ante a realidade das condições de vida das classes depauperadas, ora esboça um inconformismo contemplativo que, em última instância, revela-se cooptado pela ideologia hedonista que domina aquele dizer musical. Desse modo, resignação e descontentamento carnavalescos se manifestam no dizer musical como

respostas admitidas no interior das relações contraditórias inerentes à estrutura de comando do capital, que delas extrai lucros bem como controla o potencial revolucionário subjacente a elas.

Resta-nos analisar, enfim, na quinta e última seção de nosso trabalho, como esses gestos interpretativos, filiados à dominância da ideologia hedonista estimulada pela lógica do capital, produzem também uma visão machista sobre o mundo e sobre as mulheres em particular. É preciso analisar como hedonismo e misoginia se entrelaçam em muitas das canções carnavalescas baianas, na medida em que o discurso e a ideologia hedonistas, criando efeitos de evidência para os desejos e prazeres sexuais do homem, funciona em conformidade com a formação ideológica machista. Esse é objetivo de análise da próxima seção, com a qual finalizaremos o nosso trabalho, ainda que, dada a incompletude da linguagem e dos sujeitos, persiga-nos a angústia de nunca acabar.

5 O RECRUDESCIMENTO DO DISCURSO MISÓGINO NA ESCALADA DA IDEOLOGIA HEDONISTA

A última década do século XX e o início do século XXI têm assistido a uma progressiva erosão dos pudores (SOHN, 2011), cujas determinações, na perspectiva materialista que assumimos, procedem da naturalização da lógica do capitalismo como a única alternativa que resta à humanidade (MÉSZAROS, 2004). A ideologia do capital, ao invadir todas as esferas da vida, impõe o valor de mercado sobre as formações ideológicas da religião, da ciência, da arte, do direito, da família, da escola e, assim, faz da “liberdade de mercado” o modelo para a conquista da liberdade também no plano da sexualidade, na qual os sujeitos encontrariam possibilidades de realização de desejos antes reprimidos por aquelas instituições cuja moral tem sido progressivamente corroída. Dessa forma, os desdobramentos recentes do capital aparentemente nos salvariam da repressão a que estivemos sujeitos até pouco tempo atrás. O capital, portanto, teria premiado a humanidade com a alternativa de um hedonismo sem limites ou com o paraíso profano do livre prazer, conforme preconiza o livre mercado.

No entanto, o que as letras das canções revelam, para além da inegável possibilidade de cantar/dizer sobre desejos e prazeres sexuais, põe em xeque o estatuto dessa “liberdade” e nos oferece elementos para questionar a natureza das conquistas recentes no campo da sexualidade. Engels (1991) já havia advertido como, na sociedade capitalista, o progresso sempre vem acompanhado de um retrocesso inevitável. Os efeitos de ambiguidade e as referências diretas aos desejos e prazeres sexuais que se apresentam nas letras da música carnavalesca baiana, sobretudo nas tendências do *pagode baiano* e do *pagofunk*, produzem efeitos de evidência para a propalada liberdade no campo das relações amorosas, dos desejos e dos prazeres sexuais. Contudo, a análise de sua materialidade discursiva demonstra descaminhos e retrocessos que inviabilizam um desenvolvimento autêntico do gênero humano, no sentido da conquista de uma vida social qualitativamente superior (LUKÁCS, 2013). A suposta liberdade tem assumido, nas letras da música carnavalesca baiana, a forma de uma liberdade para oprimir e humilhar, ofender e menosprezar seres humanos, principalmente as mulheres.

Os descaminhos e o retrocesso se apresentam mais cruamente quando se tem como objeto de análise o movimento dos sentidos de um discurso musical que, quanto mais intensifica sua filiação à ideologia hedonista, mais se materializa como uma discursividade misógina. Com isso, não queremos dizer que a ideologia hedonista e o discurso misógino sejam um fenômeno criado ou inventado pelas tendências da música carnavalesca baiana em questão, pois,

juntamente com Bloch (1995), compreendemos que a monotonia do que os misóginos têm a dizer sobre as mulheres pouco variou ao longo de mais de dois mil anos de história. Bloch (1995) produziu uma forte crítica que atinge tanto os misóginos do passado quanto os do presente, cujos discursos, ao longo da história da humanidade, têm identificado monotonamente a feminilidade à tagarelice, erigindo assim uma imagem da mulher como uma tagarela inveterada ou como uma verborragia que cria problemas para as relações matrimoniais.

O trabalho de enfrentamento à reprodução dessa imagem, segundo o referido autor, passa pela demonstração das incoerências inerentes ao discurso dos misóginos que, contraditoriamente, têm se dedicado, com esmero e deleite, à finalidade de tagarelar contra as mulheres. Concebida como um discurso negativo acerca da mulher ou como qualquer discurso essencialista⁵⁵ sobre a feminilidade (BLOCH, 1995), a misoginia precisa ser desnaturalizada por meio de análises que denunciem suas contradições internas, bem como seu conteúdo histórico e ideológico. Eis a tarefa à qual nos dedicamos na presente seção, tendo em vista as alternativas postas às mulheres por discursos que atravessam as letras de músicas carnavalescas baianas.

As letras das canções analisadas são atravessadas por diversos discursos que disseminam uma ideologia misógina violenta, cujo prazer de humilhar mulheres ora aparece sob a forma de um gracejo, de uma brincadeira espontânea e pretensamente inofensiva, ora se apresenta como predisposição para a prática da violência física contra elas. No primeiro caso, a partir de um léxico que remete ao baixo corporal feminino, criam-se efeitos de sentidos desmoralizantes e, no segundo, a mulher se apresenta enredada em relações de poder que se objetivam através de sugestões do exercício da violência física masculina. Portanto, o hedonismo cantado/dito no discurso musical em análise vai se revelando cada vez mais machista, misógino e avesso à emancipação feminina, na medida em que revela um imenso prazer em humilhar e violentar a mulher, entre as diversas alternativas que se apresentam na materialidade das letras de músicas carnavalescas baianas.

⁵⁵ Para Bloch (1995), a definição fundamental da misoginia não a reduz a um discurso negativo ou pejorativo sobre a mulher, mas abrange qualquer discurso que a conceba sob o signo da essencialidade, como uma essência sem história, incluindo os discursos bem intencionados e orientados positivamente para o amor às mulheres.

5.1 O *baixo corporal* em discurso e seus efeitos de sentido desmoralizantes

Tendo em vista os sentidos propostos em muitas letras da música carnavalesca baiana, podemos iniciar a análise de seus efeitos de sentido desmoralizantes a partir das referências feitas ao que Bakhtin (2010) denomina baixo corporal (órgãos genitais, nádegas, mamas, excrementos). Nossa análise, embora circunstancial e oportunamente considere também o baixo corporal masculino, centra-se nas práticas discursivas que criam efeitos de evidência para o baixo corporal feminino, uma vez que a espetacularização do corpo e da sexualidade da mulher constitui o momento predominante nas letras da música carnavalesca baiana. Sendo assim, vejamos como se constroem os efeitos de sentido desmoralizantes da feminilidade, tomando como ponto de partida as sequências discursivas a seguir:

SD (37)

E rala o pinto
E tá beleza
Rala a bundinha
E tá legal

No coqueirinho
Carrinho de mão
E mexa mais
E o boquete

E a espanhola
E rala a tcheca
E tá gostoso
O narizinho

E vai subindo
E vai descendo
E rala o pinto
E tá legal

(RALA O PINTO, [1992])

No início dos anos noventa, o cantor baiano Zé Paulo lançou a canção “Rala o pinto”, que fez um grande sucesso no carnaval de mil novecentos e noventa e dois. A letra dessa canção fugia à tendência dominante na *axé music* da época, que recorria aos efeitos de sentido ambíguos na maioria dos casos em que tematizava os desejos e prazeres sexuais. Neste texto musical, algumas formas verbais conjugadas no modo imperativo e alguns sintagmas nominais sugerem/propõem carnavalescamente inúmeras práticas e posições sexuais: sexo genital (“Rala o pinto”; “Rala a tcheca”); sexo anal (“Rala a bundinha”); sexo oral (“E no boquete”); a

ejaculação nos seios (“E a espanhola”) etc. Em conformidade com a já conhecida filiação à ideologia hedonista, o baixo corporal é posto em discurso, embora os gestos interpretativos realizados pelo sujeito do discurso ainda não se materializem abertamente como um discurso misógino. Na letra da canção em análise, os desejos e prazeres sexuais parecem ter sido cantados/ditos sem discriminação de gênero, na medida em que tanto o homem era instado a “ralar o pinto” quanto se colocava à mulher a alternativa de “ralar a tcheca”. Porém, de qualquer forma, como quem assume a palavra é uma voz que se apresenta no masculino, as alternativas postas traduzem uma visão masculina das relações sexuais.

Avançando na análise, não escapa ao olhar-leitor orientado pela teoria da Análise de Discurso o diálogo que tal canção estabelece com a estética grotesca, que se caracteriza pelas constantes referências ao baixo corporal (órgãos genitais, traseiro, mamas, excrementos). Nessa estética, se o alto corresponde ao céu, rebaixar tem o sentido de aproximar da terra, compreendida como túmulo e como ventre. A mesma terra que absorve o corpo em degradação faz germinar a vida nova. De igual modo, o baixo corporal também pode participar dessa semântica ambivalente: o traseiro e excrementos, genitais e fecundação, ventre e gestação constituindo um princípio material corporal que lembra a morte e o renascimento de tudo. Na estética do grotesco, o corpo é concebido como um fenômeno em estado de transformação, em metamorfose sempre incompleta. Sua incompletude e sua ambivalência fazem coexistir o antigo e o novo, nascimento e morte, princípio e fim etc. As formas do corpo não são acabadas, elas transmutam-se em outras formas, expressando o “eterno *inacabamento* da existência” (BAKHTIN, 2010, p. 28).

Na canção “Rala o pinto”, porém, produzida no contexto histórico e cultural do capitalismo brasileiro do final do século XX, o tratamento carnavalesco da sexualidade, através da referência ao baixo corporal masculino e feminino, desliza para outro lugar, que não é o da ambivalência contestadora do *status quo*. Seus sentidos e sua filiação ideológica ao hedonismo já se encontram cooptados pelas leis de mercado que regem a sociedade capitalista contemporânea. A carnavalização⁵⁶, que no contexto histórico e cultural da Idade Média europeia funcionou como prática social e festiva que momentaneamente negava e invertia as hierarquias sociais (BAKHTIN, 2010), não produz efeitos de sentido similares no discurso musical veiculado pelas letras da música carnavalesca baiana, na qual a carnavalização não

⁵⁶Bakhtin (2010) define a carnavalização como a transposição da visão de mundo e da linguagem concreta e sensorial, que predominavam em festejos carnavalescos populares da Idade Média e do Renascimento, para outros campos, como o da literatura e das artes em geral, incluindo a música.

funciona como um mecanismo discursivo-político contra a ordem e os poderes estabelecidos, nem como um combate aos valores morais da época.

Ao contrário, os produtores da *axé music*, tendência na qual se enquadra a canção “Rala o pinto”, lançam a cultura musical carnavalesca da Bahia no centro do furacão capitalista, transformam a música em mercadoria para consumo de multidões oriundas de todas as partes do mundo e, com essa finalidade orientando as demais, o tratamento carnavalesco da sexualidade passa a funcionar como um meio lucrativo adequado ao mercado da música e à lógica do capital. Nesse sentido, desde a canção “Rala o pinto”, várias letras da música carnavalesca baiana contribuem para a disseminação de valores que mercantilizam e coisificam as nossas relações, inclusive as sexuais. Não demorou muito para surgirem outras letras nas quais o discurso musical e a ideologia hedonista que ele materializa, cooptados pela lógica do capital, produzissem efeitos de sentido misóginos, senão vejamos:

SD (38)

[...]
 Em um concurso dentro da roda-de-samba
 Onde eu tinha que julgar
 Tinha baiana, americana, italiana
 Gente de todo lugar
 Mas a gatinha escolhida
 Era a tcheca bem sapeca pra sambar
 Ô, lá, lá

Ô pega a tcheca, solta a tcheca
 Leva a tcheca, põe a tcheca pra sambar
 Ô pega a tcheca, solta a tcheca
 Leva a tcheca, põe a tcheca pra sambar
 [...]

(DISQUE TCHAN, [1997])

Na linha hedonista do que sugeriu a música cantada por Zé Paulo, SD (37), o grupo É o Tchan, na canção “Disque Tchan (Alô Tchan)”, SD (38), fez circular um discurso cujas imagens do baixo corporal também usam o termo “tcheca” para designar a genitália feminina. Os sentidos desse termo, porém, não podem ser adequadamente analisados sem considerar a formação discursiva de sua circulação e as condições de produção do discurso musical. É possível, inscrevendo-a na formação discursiva das identidades nacionais, numa conjuntura histórica de construção da ideia de nação, afirmar que os sentidos da palavra “tcheca”/“tcheco” remetem a qualquer mulher, homem ou coisa originária, pertencente ou relativa à República Tcheca. Já por sua inscrição na formação discursiva do hedonismo misóginos, na qual significativamente não figura o masculino “tcheco”, a palavra “tcheca” pode denominar a

genitália feminina. Temos aí duas posições ideológicas em jogo, uma que trabalha a construção ideológica (imaginária) da identidade nacional dos sujeitos, seu pertencimento a uma nação, outra que se ancora no funcionamento da ideologia machista para colocar o corpo da mulher em evidência, mediante a espetacularização da sexualidade feminina.

O deslizamento dos sentidos dessa palavra, passando da formação discursiva das identidades nacionais para a do hedonismo misógino, foi obra da qual certamente tanto Zé Paulo quanto Ê o Tchan participaram no início da década de 1990. Esse vocábulo não aparece em letras da música popular brasileira anteriores a “Rala o pinto” e “Disque Tchan (Alô Tchan)”. Os sentidos postos em circulação por Zé Paulo e por Ê o Tchan se entrelaçam às condições imediatas de produção do discurso musical, isto é, à historicidade vivida imediatamente no contexto de sua produção. Aproveitando-se do noticioso acontecimento histórico que consistiu na divisão política da antiga Tchecoslováquia em duas novas nações (República Tcheca e Eslováquia)⁵⁷, os músicos incorporaram a palavra do momento jornalístico (“Tcheca”) tanto na canção “Rala o pinto” quanto em “Disque Tchan (Alô Tchan)”, cujo discurso simula um concurso para dançarinas de samba do qual participam mulheres de diversas nacionalidades, com destaque para uma delas: a “tcheca”.

Tendo como modelo idealizado os concursos exibidos em rede nacional para a escolha das dançarinas do grupo Ê o Tchan na década de noventa, a letra da canção “Disque Tchan (Alô Tchan)” recria imaginariamente um contexto em que, sob os olhares admirados de jurados e da plateia, uma dançarina “tcheca” encantava com seus requebros. A certa altura do texto musical, a palavra “tcheca” aparece no refrão (“Ô pega a tcheca, solta a tcheca / Leva a tcheca, põe a tcheca pra sambar”) acompanhada de uma coreografia em cujos movimentos sexualmente sugestivos as dançarinas de Ê o Tchan, mulheres reais, seminuas, simulavam apalpar e soltar a própria genitália. Os sentidos do dizer musical se completavam com os dos movimentos coreográficos, não deixando dúvida de que a palavra “tcheca” recebia sua significação da formação discursiva do hedonismo misógino, que produz efeitos de sentido desmoralizantes a partir da referência ao baixo corporal feminino. Pelo menos no cancioneiro brasileiro, os sentidos histórica e ideologicamente estabilizados para a palavra “tcheca” fazem referência àquela parte da mulher, descrevendo-a e interpretando-a da perspectiva dos desejos masculinos, que deixam os sentidos da nacionalidade numa penumbra quase invisível.

⁵⁷A queda do Muro de Berlim em 1989 simboliza o declínio das nações que tentaram objetivar a alternativa socialista de sociedade. O caso singular da antiga Tchecoslováquia, que em 1993 se dividiu em República Tcheca e Eslováquia, ficou conhecido como a Revolução de Veludo, denominação por meio da qual se quer frisar a mudança pacífica de regime econômico, sem guerras civis ou conflitos belicosos.

Tal espetacularização discursiva do baixo corporal feminino funciona ideologicamente como uma escolha alternativa cujos efeitos de sentido contribuem para a desmoralização e para a humilhação da mulher. Filiadas à ideologia do hedonismo misógino, as letras da música carnavalesca em análise – principalmente as letras do *pagode baiano* e do *pagofunk* – põem alternativas cujos sentidos degradam a condição feminina mediante formas preconceituosas de descrever/interpretar a mulher. Uma dessas alternativas se efetiva por meio de um discurso que propõe a reprodução de coreografias nas quais a mulher deve exhibir genitais, seios e glúteos, em posições e movimentos que simulam o ato sexual, o coreográfico flertando com o pornográfico.

Não há dúvida de que a prática sexual é essencial à vida humana e os prazeres que dela emanam podem contribuir para a felicidade e para o bem-estar de homens e mulheres, mas o referido discurso musical, que materializa a ideologia do hedonismo misógino, persegue como ideia fixa a alternativa de flagrar a mulher em sua intimidade sexual, a fim de a expor ao ridículo. A experiência sexual, que poderia ser salutar e emancipatória, passa a significar negativamente, como lugar de discriminação e humilhação. Nesse sentido, a espetacularização discursiva do corpo feminino funciona ideologicamente como premissa para justificar avaliações e julgamentos que inferiorizam e aviltam a mulher, processo pelo qual o imperativo verbal se converte em imperativo coreográfico desmoralizante: “pega a tcheca, solta a tcheca / Leva a tcheca, põe a tcheca pra sambar”.

Como a espetacularização do baixo corporal feminino revelou-se uma fórmula de sucesso e uma alternativa lucrativa para a indústria de entretenimento carnavalesco, não obstante as representações depreciativas da feminilidade, diversos outros grupos musicais produziram paráfrases que dialogam com a proposta de “pegar”, “soltar”, “levar” e “pôr” a “tcheca” pra “sambar”, a exemplo da próxima sequência:

SD (39)

Se vê um trio elétrico
 Elas seguem logo atrás
 E na bobeira samba
 batendo caminhão de gás
 não tá na Internet, não ta na televisão
 deve ta no pagode ralando a tcheca no chão
 Deve tá no pagode ralando a tcheca no chão

Rala a tcheca no chão, chão
 Rala a tcheca no chão, chão chão chão
 Rala a tcheca no chão,
 A tcheca no chão, a tcheca no chão, mamãe (4 x)

(RALA A TCHECA NO CHÃO, [2007?])

O gesto de interpretação realizado nessa canção pelo grupo Black Style toma como verdade a existência de mulheres sem controle de si, viciadas em dançar pagode, descontroladamente atraídas ou teleguiadas pelo som de trio elétrico: “Se vê um trio elétrico / Elas seguem logo atrás”. Tal imagem, que sugere a força cega da irracionalidade determinando a conduta da mulher, atualiza interpretações que leem a feminilidade como desprovida de razão, governada pela emoção ou pelas pulsões mais subterrâneas do animal humano. O som do trio elétrico altera seu estado de lucidez, sua capacidade de escolha e as pulsões a impelem aos requebros sugestivos do pagode. Segundo tal gesto interpretativo, as duas mais influentes e atuais formas de entretenimento de massa – a televisão e a internet – não concorrem com os desejos latentes que o pagode, amplificado pela potência sonora do trio elétrico, desperta no vulnerável estado anímico da mulher.

Assim, está montada a cena discursiva ideal para o espetáculo que tem o baixo corporal feminino como principal atração. Nádegas, glúteos, bunda, bumbum são termos higienizados, forjados pela assepsia da civilizada polidez moderna e, como tais, eles não ativam os sentidos das pulsões mais animais da fêmea no cio, por isso são preteridos por outros mais adequados ao objetivo de descrever/interpretar a mulher pejorativamente: “E na bobeira samba / batendo caminhão de gás”. O par metafórico “nádegas/caminhão de gás” enfatiza aspectos repugnantes que lembram os gases e fluidos da matéria corporal, como flatulência e excrementos, com a mulher descrita/interpretada no contexto de uma bufonaria que a ridiculariza. A metáfora não é grotesca, no sentido de uma estética que rebaixa o que se considera sublime para contestar as autoridades e os poderes da ordem estabelecida (BAKHTIN, 2010), mas grosseira, na acepção negativa de um discurso que, para destruir a reputação da mulher, filia-se à ideologia do hedonismo misógino, ocupada em reproduzir valores que estigmatizam a feminilidade.

De qualquer forma, trata-se de uma metáfora adequada a um discurso misógino que não se sacia apenas em sugerir que o corpo feminino seja objeto de uso sexual, mas que deseja também ridicularizar e humilhar, a humilhação e a ridicularização discursivas parecendo levar o sujeito do discurso ao êxtase de seu deleite orgástico. Por isso a referência ao baixo corporal feminino é uma constante bastante significativa, o escracho discursivo parecendo levar a gozo maior do que a posse sexual em si: “Deve tá no pagode ralando a tcheca no chão / Rala a tcheca no chão, chão / A tcheca no chão, a tcheca no chão, mamãe”. Assim, inscrevendo seu dizer musical na mesma formação discursiva do hedonismo misógino, o grupo Black Style amplia a

rede de sentidos que, colocando o baixo corporal em evidência, criam uma atmosfera propensa a julgamentos depreciativos em relação à conduta da mulher, trabalho simbólico realizado noutras canções do mesmo grupo, a exemplo da que se segue:

SD (40)

Eu te avisei
 Você tá proibida de fumar
 Mas você não pode sentir o cheiro do tabaco (4x)

Desce com a mão no tabaco (4x)
 Sobe com a mão no tabaco (4x)
 Desce com a mão no tabaco (4x)
 Sobe com a mão no tabaco (4x)
 [...]

(TABACO, [2007?])

A imagem da feminilidade dominada pelas pulsões se reproduz, o lugar de viciada que perde o controle de si funcionando ideologicamente como estratégia discursiva para descrever/interpretar a mulher como uma fêmea no cio. Não faz mais efeito o recurso à ambiguidade, uma vez que, a essa altura, o espetáculo do baixo corporal feminino se tornou o sentido dominante no discurso musical baiano. A recorrência e a intensificação da ideologia hedonista vão produzindo derivas misóginas que permitem ao olhar leitor minimamente familiarizado com essas letras de música depreender, por um processo de antecipação, que “tabaco”, nesse discurso, nada tem a ver com tabagismo, mas com uma leitura misógina dos genitais femininos. E, novamente, no discurso que apela para os efeitos de evidência do baixo corporal, o imperativo verbal funciona ideologicamente como imperativo coreográfico desmoralizante: “Desce com a mão no tabaco / Sobe com a mão no tabaco”.

Tendo como condição do dizer a memória de sucessos de outrora e as posições sociais atribuídas à mulher noutras músicas carnavalescas baianas, a letra da canção a seguir, do mesmo grupo Black Style, também expõe o baixo corporal da mulher em flagrantes movimentos sexuais que, mal dissimulados eufemisticamente como coreografia musical, não impedem os efeitos de sentido que se consubstanciam como julgamentos morais depreciativos:

SD (41)

E ela já ralou
 (ralou a theca no chão)
 E ela já desceu
 (desceu com a mão no tabaco)
 Agora ela vai
 (esfregar a xana no asfalto).
 (...)

Então esfrega a xana no asfalto
 esfrega a xana no asfalto
 esfrega a xana no asfalto
 esfrega a xana no asfalto
 Xana no asfalto

(ESFREGA A XANA NO ASFALTO, [2008?])

Como lugares de memória degradantes da condição feminina, as letras das canções analisadas dialogam entre si e funcionam ideologicamente como rememoração de lugares e posições sociais a que a mulher tem sido submetida no imaginário machista impregnado no conjunto de nossas relações sociais. Se a mulher, referenciada pelo pronome “ela”, ocupa o lugar de sujeito do verbo “ralar”, a própria genitália feminina, cujos sentidos já se estabilizaram como “tcheca”, constitui o objeto da ação verbal: “E ela já ralou / (Ralou a tcheca no chão)”. O tempo verbal situa o acontecimento discursivo no passado (“ralou”), retomando-o sob a forma de uma memória do dizer que dialoga com outras letras de canções – SDs (37), (38), (39) e (40) – já cantadas/ditas noutros carnavais baianos. A mesma função de lugar de memória pode ser percebida na sequência discursiva “E ela já desceu / (desceu com a mão no tabaco)”, que igualmente situa o acontecimento discursivo no passado (“desceu”), tendo também a mulher como sujeito da ação verbal e novamente direcionando a atenção para a genitália feminina, denominando-a “tabaco”.

Desse modo, as alternativas postas por Zé Paulo e pelo grupo É o Tchan, hiperbolicamente retomadas e intensificadas por Black Style, sedimentaram o caminho para um trabalho ideológico de progressiva espetacularização do baixo corporal feminino, no sentido do que Sohn (2011) interpretou como uma crescente erosão dos pudores, mas que nós compreendemos como uma escalada da ideologia hedonista com inclinação para produzir violentos efeitos misóginos. A partir do “rala a tcheca” e do “pega a tcheca, solta a tcheca” – SDs (37) e (38), respectivamente – inúmeras paráfrases se constituíram noutras letras do cancionário brasileiro que colocam o baixo corporal em discurso: “Arrasta a pepeca no chão” (ARRASTA A PEPECA NO CHÃO, [2014?]), “Joga o tabaco no chão” (TABACO 2, [2013?]), “Amassa a latinha com a bunda” (AMASSA A LATINHA COM A BUNDA, [2010?]), “Deixa cair perereca no chão” (CHUVA DE PERERECA, [2010?]), “Joga o bumbum pro alto” (JOGA O BUMBUM PRO ALTO, [2010?]), “Arraste a buceta no chão” (ARRASTE A BUCETA NO CHÃO, [2014?]) etc. Essa matriz de sentidos parece não cessar e, a cada ano, surgem novas letras de canções que reproduzem, reforçam, deslocam, ampliam as interpretações pejorativas da figura da mulher a partir de representações do baixo corporal feminino. Consequentemente, o rebaixamento da mulher mediante esses efeitos de sentidos desmoralizantes tem se

intensificado nas letras da música carnavalesca baiana mais recente, nas quais o baixo corporal é posto em discursos que propõem gestos interpretativos cada vez mais agressivos, como o que se realiza na canção depreciativa intitulada “Toda nas cachorras”:

SD (42)

Se tem cerveja, conhaque
Whisky ou Red Bull
Cachorras e santinhas
Dão mole, dão pra qualquer um

Eu não sou otário
Não vou dormir de toca
Nas santinhas eu dou beijinho
E nas cachorras eu boto toda

Toda, toda nas cachorras
Toda nas cachorras
Toda nas cachorras
Vai que eu boto toda!

(TODA NAS CACHORRAS, [2010?])

A experiência sexual volta a ser pensada como campo de discriminação e ofensa. A mulher descrita/interpretada aparece novamente como um ser sem controle de si. A viciada que outrora teria sucumbido cegamente aos apelos sonoros do trio elétrico e ao prazer alucinógeno do tabagismo – SDs (39) e (40) respectivamente – agora é seduzida pelo deleite inebriante do alcoolismo. O gesto interpretativo que a letra dessa canção realiza também reconstrói o imaginário sobre a mulher como ser desprovido de razão, que, sob o efeito de bebidas alcoólicas, vira presa fácil dos homens no discurso musical que materializa a ideologia do hedonismo misógino: “Se tem cerveja, conhaque / Whisky ou Red Bull / Cachorras e santinhas / Dão mole, dão pra qualquer um”. Os rótulos funcionam ideologicamente como maneiras de significar a feminilidade segundo a visão machista do mundo: “Cachorras e santinhas”. Nesse discurso categorizador das mulheres, que traz a memória mítica dos arquétipos de Eva e Maria, elas são definidas como cachorras no cio e até as interpretadas como santinhas acabam sendo estigmatizadas por também sucumbirem ebriamente aos desejos sexuais dos homens: “Cachorras e santinhas / Dão mole, dão pra qualquer um”.

Dizer que algumas mulheres “dão pra qualquer um”, a fim de ofendê-las ou rebaixá-las moralmente é também sintoma de outras coisas significativas, que não foram ditas. O discurso materializador da ideologia hedonista/misógina não aceita a alternativa de a feminilidade escapar à monogamia, que, como bem frisou Engels (1991), instituiu-se como monogamia apenas para as mulheres. Logo, a experiência sexual de mulheres que usam dos prazeres sem

considerar a imposição monogâmica a elas passa a ser alvo de censura e estigma. A ideologia machista que atravessa esse discurso não suporta o exercício do poder sobre seus corpos pelas próprias mulheres. O discurso misógino não tolera as propaladas conquistas no campo das relações interpessoais, sobretudo no tocante às conquistas que poderiam beneficiar as mulheres. A vingança e o ódio vêm na forma dessa misoginia discursiva violenta.

Mas “santinhas” e “cachorras” encerram uma categorização machista que guarda a memória de uma época em que as mulheres eram divididas entre as úteis para casar e as que serviam para gozar. Essa ideologia machista sempre foi atravessada pelas lutas de classe que caracterizam a nossa sociedade, na medida em que as consideradas “santinhas” quase sempre são as filhas das famílias bem posicionadas economicamente, ao passo que as chamadas “cachorras” são filhas das famílias pertencentes às classes economicamente inferiores, usadas historicamente como fonte de prazer sexual disponível aos filhos das classes dominantes, que as conquistam com o poder privilegiado de sua posição social. Assim, quando se diz “nas santinhas eu dou beijinho” e “nas cachorras eu boto toda”, o discurso misógino, que materializa a ideologia hedonista, atualiza a clivagem de classe, com prejuízo maior para a imagem das mulheres oriundas das classes dominadas.

Portanto, o movimento dos sentidos produzidos por esse discurso tem se intensificado gradativamente, para além da produção dos efeitos de sentido desmoralizantes mediante a representação do baixo corporal feminino. Como uma fonte de sentidos que nunca se esgota, a ideologia do hedonismo misógino se materializa sob a forma de um discurso que invade as letras da música carnavalesca baiana, passando a funcionar como dizeres que propõem também a alternativa da busca do prazer mediante o exercício da violência física contra a mulher, questão que analisaremos a seguir.

5.2 A alternativa discursiva da violência física contra mulheres

No discurso musical em estudo, que materializa a ideologia hedonista e produz efeitos de sentido misóginos, há posições-sujeito em que pulsam desejos sádicos de violentar fisicamente a mulher, de lançar sobre ela toda sua força física, esfolá-la, arrebutá-la, começando por abrir-lhe as entranhas com a violência de quem usa uma ferramenta rude (pedra, machado) para cortar troncos de árvore e fazer lenha ou para afugentar animais ferozes. Eis alguns dos efeitos de sentido em funcionamento noutra produção do grupo O Troco, que fez da misoginia discursiva sua via predileta para o sucesso carnavalesco baiano, cujo exemplar da vez se intitula “Lascador”:

SD (43)

Você tá ligado na minha fama
 Tá ligado que sou pegador
 Pego a morena, pego a loira
 Eu pego quem for [4x]

Mas eu só vou de camisinha
 Eu não sou brincadeira
 Sou cobra-criada
 Tome tome sua danada
 Tome tome sua danada

Tome tome sua danada
 Tome tome sua danada
 Você pede com força eu te dou madeirada
 [...]

(LASCADOR, [2010?])

O narcisismo machista encontra um espelho fiel nessa canção de cunho ideológico misógino, uma vez que as escolhas alternativas nela cantadas/ditas fazem circular sentidos que refletem o pensamento de quem ideologicamente se identifica com relações de gênero hierarquizadas mediante a subjugação da mulher aos desejos sádicos do homem. Embora a humanidade já tenha saltado a estágios superiores ao da Idade da Pedra Lascada (Paleolítico), ainda sobrevive, entre nós, a memória do homem que lascava as pedras para transformá-las em instrumentos e armas necessárias à sua sobrevivência num meio hostil repleto de feras selvagens. Ao analisar o título da canção de O Troco na SD (43), temos a impressão de que, no campo das relações interpessoais que envolvem sexualmente homens e mulheres, as ameaças não desapareceram para o homem especificamente, que, ocupando o lugar do ancestral paleolítico, o homem “lascador”, teme a mulher como se ela fosse a atual fera selvagem a ser “lascada”. Assim, as teleologias primárias, nas quais as finalidades postas e os meios utilizados visavam à dominação da natureza, transformaram-se em teleologias secundárias, em que, no caso da canção “Lascador”, as finalidades e os meios empregados almejam à subjugação das mulheres. O membro masculino funciona simbólica e materialmente como a ferramenta moderna usada para “lascar” as mulheres.

Um eficiente procedimento da Análise de Discurso – relacionar o dito ao não dito, ao já dito noutros lugares ou ao que ainda podemos dizer (ORLANDI, 2010) – ajuda a compreender o lugar ideológico assumido pelo sujeito do discurso na canção em questão. Forjada do ponto de vista do homem “pegador”, as sequências discursivas materializadas na primeira estrofe encerram um retrocesso porque concebem as mulheres como presas do homem: “Você tá ligado

na minha fama / Tá ligado que sou pegador / Pego a morena, pego a loira / Eu pego quem for”. A fama de “pegador” do qual não escapam as mulheres, de qualquer classe ou etnia, constitui, a um só tempo, um ideal que assume a forma de um autoelogio narcisista ao poder do macho e de um desejo latente de manter a mulher prisioneira do homem: ele “pega” todas. Portanto a visão do “pegador” é a visão de quem toma posse de alguém, de quem aprisiona o outro, de quem não reconhece a liberdade de escolha doutrem.

Do ponto de vista idealizado por quem luta pela emancipação feminina, porém, o “pegador” poderia abandonar suas convicções narcísicas e machistas e converter-se num “libertador”. Não seria um novo mártir em nome de uma nova pátria, mas um homem que compreendesse a história das mulheres, a involução representada pela imposição do patriarcado e que, consciente da opressão histórica a que elas têm sido submetidas, procurasse contribuir para a construção de relações orientadas para a conquista das liberdades verdadeiramente humanas. Em vez de se vangloriar de sua “fama” de pegador/opressor, de seu poder de pegar/possuir, esse homem poderia difundir em toda a vida social os sentidos de libertar/evoluir no campo das relações humanas e das relações interpessoais que envolvem sexualmente homens e mulheres. Ele prestaria uma importante contribuição à história da humanidade e dos homens brasileiros em particular, ajudando a desconstruir os sentidos da descrição/interpretação realizada por um importante crítico de nossa literatura: “a análise do imaginário amoroso mostra que a nossa cultura está cheia de *péssimos amantes*” (SANT’ANNA, 1993, p.12 – itálico do autor).

A verdade, porém, é que as nossas condições de existência estimulam e favorecem a constituição de sujeitos mais afeitos à opressão do que à libertação, o que nos torna, no mínimo, amantes suspeitáveis. A julgar os sentidos do que está dito na canção “Lascador”, nossas relações sociais dão vida a “cobras-criadas”, cujas mentalidades machistas sobrevivem aos avanços tecnológicos representados pelas modernas técnicas de prevenção a doenças sexualmente transmissíveis e a gestações indesejadas: “Mas eu só vou de camisinha / Eu não sou brincadeira / Sou cobra-criada / Tome tome sua danada / Tome tome sua danada”. Deixada de lado a secundária conquista tecnológica, o verbo “tomar” assume o primeiro plano e, duplicado no imperativo, adquire os sentidos de uma punição ou de um castigo que açoita a mulher, como se o homem fosse, simultânea e deleitosamente, o seu juiz e carrasco, cuja sentença e cujo instrumento de tortura se materializam mediante a penetração sexual violenta. Assim, a “danada”, a tomada pela ancestral “danação” bíblica, parece nunca se purgar de suas faltas e pecados. Descrever/interpretar a mulher sob o signo da “danação” traduz uma escolha alternativa que a aproxima do “danado”, representando-a como uma legítima herdeira de Eva,

que teria sucumbido às seduções do demo. Mais de dois mil anos após a morte de Cristo não foram suficientes para os homens concederem indulgência à mulher; ao contrário, eles, como bons sectários do Deus de amor, relembram, atualizam e eternizam, cotidianamente, a punição divina a Ela/Eva.

A alternativa hedonista radical assumida pelo Marquês de Sade, na segunda metade do século XIX, propunha a satisfação das pulsões eróticas a qualquer custo, nem que para isso fosse preciso destruir toda e qualquer obstrução ao gozo. A violência física e moral são meios por ele sugeridos para a satisfação da libido. Na concepção de Sade, o homem, deve se comportar como um tirano ao ir para a cama com uma mulher. Em sua memória, tal ideologia hedonista recebeu a denominação de sadismo: o comportamento sexual que se deleita em fazer o outro sofrer, moral ou fisicamente. Para Freud (2010), instintos de vida e de morte atuam simultaneamente na experiência sexual, sob a forma de uma destrutividade que tanto pode se dirigir para a exterioridade, como desejo de destruir o outro (sadismo), quanto para o interior, como desejo de autodestruição (masoquismo). Legatário da memória de um sadismo ideologicamente comprometido com o desejo de destruir a mulher, o discurso musical baiano, mediante a intensificação da ideologia hedonista, assume a feição de uma discursividade misógina, que propõe o exercício da violência física contra a mulher, tal qual sugere a letra da música carnavalesca baiana denominada “Machuca”:

SD (44)

Quando ela desce entra,
Quando ela sobe sai
Quando ela desce entra
Quando ela sobe sai

Machuca, machuca, machuca
Machuca, machuca, machuca
Machuca, machuca, machuca

Passa nela, passa nela
Passa, na cara dela
Passa nela, passa nela
Passa, na cara dela

(MACHUCA, [2011?])

O título da música na SD (44), um verbo no imperativo, já põe uma alternativa a respeito do que se deve fazer com uma mulher, identificada no texto musical pelo pronome feminino “ela”: machucar. Esse gesto interpretativo, compreendido como um ato no nível simbólico (ORLANDI, 2007), é um primeiro vestígio da posição ideológica assumida pelo sujeito do

discurso, que manifesta seu desejo de agredir a mulher em sua matéria corporal. Os sentidos e o caráter dessa violência aparecem na primeira estrofe da canção (“Quando ela desce entra / Quando ela sobe sai”), na qual se descrevem movimentos que, fazendo intervir a memória do dizer e o imaginário relativo às práticas sexuais, sugerem o intercuro sexual de uma mulher cavalgando sobre o homem.

Como os verbos “entrar” e “sair” já significaram assim antes, noutra lugar, o imaginário mobilizado nessa formulação discursiva não deixa dúvida a respeito dos sentidos que os complementam: o movimento de entrada e saída do membro masculino na genitália ou no ânus feminino. Tal sugestão só adquire sentido por causa do interdiscurso, o conjunto heterogêneo dos já ditos outros lugares que aí significam. Nesse caso, o discurso, funcionando como uma câmera do cinema pornográfico, flagra em detalhes a intimidade sexual materializada pelos movimentos de entrada e saída do membro masculino, com o intuito de expor não o homem, o “comedor”, ao ridículo, mas a mulher, a “comida”.

A estrofe seguinte (“Machuca, machuca, machuca / Machuca, machuca, machuca / Machuca, machuca, machuca”) intensifica a finalidade posta no título: o desejo do sujeito do discurso de que, num ritmo alucinante, a penetração seja tão violenta que machuque a mulher. Trata-se, portanto, de um desejo sádico, em que a intensidade do prazer dele é proporcional à dor que a penetração sexual possa causar a ela. Usar a violência para fazê-la sofrer é prazeroso na perspectiva assumida por ele. Assim, o discurso musical materializa a ideologia do hedonismo misógino e traz a memória do Marquês de Sade, que produz seus efeitos de sentido ainda que o sujeito do discurso não tenha consciência disso.

Nas duas últimas estrofes (“Passa nela, passa nela/Passa, na cara dela” e “Na cara, na cara, na cara”, respectivamente), o verbo “passar”, como os verbos “entrar” e “sair”, prescinde do objeto que funcionaria como seu complemento sintático, porque o silêncio significa pelo efeito do imaginário que, embora não verbalizado ou não-dito, atualiza-se na referida formulação discursiva. Nessa textualização musical do discurso hedonista-misógino, o membro masculino funciona como o único meio e instrumento para o contato corporal do homem com a mulher, um contato que se pretende, como vimos, violento o suficiente para machucá-la e que, agora, alcança “a cara dela”, uma paráfrase grosseira para a face, o rosto ou a tez feminina. O falo, assumidos aqui os sentidos psicanalíticos da potência simbolizada no pênis, como símbolo do poder do macho, rege o contato sexual entre homem e mulher, reedita a dominação masculina de que fala Bourdieu (2005), bem como sintetiza a hierarquia de gênero das formações sociais patriarcais.

A expressão “passar na cara” produz efeitos de sentido que atendem à finalidade de humilhar outrem. Funciona como uma vindicta, uma investida ofensiva, um acinte que, partindo do pressuposto de que o outro saiu de seu devido lugar (político, econômico, social, moral etc.), presta-se ao papel de expor o outro ao constrangimento, fazendo-o regressar a sua condição de dependência, de inferioridade, de carência, de privação, de miséria, enfim, constitui uma maneira simbólica e política de lembrar ao supostamente subalterno a sua esquecida subalternidade. A sequência discursiva “passa [o membro masculino] na cara dela” se filia a essa memória do constrangimento, da humilhação e da inferiorização do outro, que, dessa feita e não por coincidência, é a mulher. Portanto, vê-se aí uma investida masculina, com sua arma mirada para onde a violência parece produzir efeitos de sentido mais degradante e desmoralizante (o rosto), a fim de lembrar à mulher o poder e a virilidade do macho. A punição realizada com o pênis aparece noutras canções, uma das quais recebe o título de “Abecedário da alegria”:

SD (45)

[...]
 A - Aquece a perna,
 B - Só buchechada,
 C - com carinho,
 D - Devagarinho,
 E - Eu estou gostando,
 F - Filha da puta,
 G - Gordinha gostosa,
 [...]
 Bota com raiva,
 [...]
 Não é filme, novela , nem coisa de segundo,
 Robsão na sua cama é o melhor homem do mundo,

 Bota com raiva,
 [...]
 Senta com ódio,
 [...]

(ABECEDÁRIO DA ALEGRIA, [2011?])

A SD (45) se inicia com um arremedo de acróstico a partir das letras iniciais do alfabeto da língua portuguesa, em que cada uma delas serve de motivo para introduzir sentidos que dialogam com as “preliminares” típicas de uma cena do cinema pornográfico: “A - Aquece a perna, / B - Só buchechada, / C - com carinho, / D - Devagarinho, / E - Eu estou gostando, / F - Filha da puta, / G - Gordinha gostosa”. De A a G, uma voz filiada à formação ideológica do machismo põe à mulher a alternativa de realizar movimentos sexuais que vão progressivamente

se intensificando à medida que o homem se excita e explode em fúria: “Bota com raiva, / Bota com raiva, / Bota com raiva, / Bota com raiva,”. A performance sexual mecanizada pela indústria do cinema pornográfico indica o *script* da cena/coreografia musical, com ênfase na violência dos movimentos de penetração sexual. O discurso hedonista-misógino propõe que o homem “bote com raiva” o membro viril na genitália (bochechada/bucetada) da “gordinha gostosa”, proposta que cria uma deriva de sentidos à alternativa do “fazer amor com amor” cantada pelo grupo Asa de Águia nos anos 1990.

Na descrição/interpretação materializada nas sequências discursivas subsequentes, o vocalista do grupo Black Style, cuja voz se filia ideologicamente ao narcisismo machista que se vangloria de sua performance sexual – “Robsão na sua cama é o melhor homem do mundo” – sugere que a mulher também faça do ato sexual uma batalha violenta, na qual a ação viril do “botar com raiva” deve ter como contrapartida a reação feminina de “sentar com ódio”: “Senta com ódio, / Senta com ódio, / Senta com ódio”. As pulsões violentas da sexualidade saem de seu estado de latência e se manifestam no discurso hedonista-misógino que, sobretudo nas letras da tendência musical denominada *pagofunk*, tende a silenciar a alternativa do canto/dizer romântico, que idealiza relações de outra natureza para o homem e a mulher. Enfim, nesse discurso, a típica cena do cinema pornográfico se completa, o homem e a mulher invocados a portarem-se como os atletas sexuais personificados por atores e atrizes pornôs.

5.3 O discurso do canibalismo amoroso e suas derivas machistas

Se o que caracteriza o desejo é a vontade de devorar o objeto desejado, destruí-lo, eliminá-lo, aniquilá-lo, a saciedade do desejo realiza-se não apenas pela devoração do objeto desejado como também pela autodestruição do desejo em si. No plano das relações amorosas, sobretudo quando essas relações estão investidas dos ímpetos furiosos do chamado amor-paixão, inebriado pela libido e rebelde contra a ordem, o amante frequentemente vê o ser amado pelas lentes de uma espécie de canibalismo amoroso (SANT’ANNA, 1993). Já vimos como o movimento dos sentidos, nas letras da música carnavalesca baiana, parte do ideal elaborado pelo Ocidente para as relações amorosas – síntese entre afeto e luxúria (GAY, 1990) – e desliza para a dominância da libido, da concupiscência, dos sentidos luxuriosos.

Acompanhar o movimento desses sentidos é perseguir um movimento de intensificação dos desejos, isto é, um recrudescimento das vontades de devorar e deglutir a alteridade, cujo clímax pode chegar à violência física contra o ser desejado que, num discurso misógino completamente impregnado pela ideologia patriarcal, equivale a mais violência física contra a

mulher. A mulher, nessa ideologia misógina, canibal e antropofágica, aparece, desde sempre, como um prato saboroso, um alimento prazeroso ou uma presa a ser abatida por seu predador mais próximo na hierarquia da cadeia alimentar: o homem. Mas não basta possuir e devorar sexualmente a mulher com a finalidade de saciar os desejos sexuais masculinos, uma vez que outra finalidade se destaca no discurso da música carnavalesca baiana: a humilhação feminina, seu rebaixamento moral e sua subjugação por meio da violência física.

Se o amor pode ser pensado como impulso vital que se originou da necessidade de reprodução da espécie, portanto, como instinto de vida, curiosa e paradoxalmente o amor também é concebido como instinto de morte, na medida em que ele aparece frequentemente relacionado à finitude da vida (CASTELLHO BRANCO, 1993). Identificar o fim do amor ao fim da vida é um dos lugares mais comuns no discurso musical brasileiro: “Eu não vou negar sem você meu mundo para” (BELEZA RARA, [1996]); “Sem você, eu morro” (SEM VOCÊ EU MORRO, [2009]); “Morro de saudade, a culpa é sua (CONTRA O TEMPO, [1997]); “Assim você me mata” (AI SE EU TE PEGO, [2011]) etc.

Como instinto de vida e de morte, o amor se apresenta no discurso da música carnavalesca baiana cada vez mais despido de sua formação ideológica romântica e deixa sua face mais destrutiva e assassina manifestar-se através do que Sant’Anna (1993) chamou de canibalismo amoroso, categoria a partir da qual derivamos a noção de canibalismo machista, visto que, no discurso da música carnavalesca baiana, os sentidos do amor e do sexo se inscrevem na formação ideológica machista, mediante um trabalho simbólico que produz efeitos de evidência que superestimam os desejos e prazeres masculinos, ao passo que subestimam os femininos. Ivete Sangalo fez sucesso ao emprestar sua voz para cantar a canção “Canibal”, na qual o sujeito do discurso – identificando-se no feminino – canta feliz por ter seu coração comido pelo amor/índio:

SD (46)

[...]
 O seu amor é canibal
 Comeu meu coração
 Mas agora eu sou feliz
 [...]

(CANIBAL, [1999])

Na metáfora alimentícia do “comeu meu coração”, ser devorado pelo outro funciona como um desejo ideologicamente identificado à mulher, ao passo que o desejo de devorar funciona como um comportamento do homem. A passividade feminina e a atividade masculina

seriam contrapartes dessa relação amorosa caracterizada pelo canibalismo machista. De qualquer forma, comer o coração da mulher ainda é um devorar o outro sob o manto da formação ideológica romântica, uma vez que o gesto de comer/devorar ainda é visto como um gesto de amar e vice-versa. Na maioria das letras cantadas por Ivete, assim como o ideal que domina a *axé music*, luxúria e afeto ainda estão imbricados. Entretanto, no discurso da música carnavalesca baiana chamada de *Pagode baiano* e de *Pagofunk*, a ambiguidade amar/devorar se desloca da formação discursiva do romantismo e deriva para o gesto machista dominante do ato de “comer”, com a dominância dos sentidos na subjugação sexual, na sujeição aos desejos do homem, que se apresenta como um predador de mulheres, aquele que as “pega” e “come”. Esse é o teor que domina os sentidos de outra canção cantada por um dos principais representantes do *Pagofunk*, o grupo *Black Style*:

SD (47)

A Patricia já comi ,Debora já comi
 A Luciana já comi , a fernanda já comi
 A Cristiana já comi, Juliana já comi
 A paula já comi ,Carla já comi
 Adriana Já comi ,Yasmin já comi
 A Patty já comi ,Daniela já comi
 Valesca já comi ,Verusca já comi

[...]

Adriana Já comi, Luciana já peguei ,
 a Fernanda já comi ,Cristiana já peguei ,
 Debora já comi , a Valesca já peguei
 A verusca já comi , a sonia já peguei
 A Patricia já comi , A Carla já peguei
 A Paula já comi , Cristina já peguei
 Andreia já comi,Hey ja peguei

(O ÍNDIO VIROU CANIBAL, [2012?])

Nessa canção, o sujeito do discurso se ocupa com a enumeração das suas presas, isto é, das mulheres que foram subjugadas sexualmente por ele, fazendo do verbo “pegar” uma paráfrase de “comer”. O gesto de leitura realizado pelo sujeito do discurso – ao apresentar as mulheres que ele, como um bravo predador, teria “pegado/comido” – funciona ideologicamente como um canto de louvor ao poder do macho e, conseqüentemente, como um canto de humilhação à fêmea subjugada. O triunfo dele corresponde à sujeição dela. Como um guerreiro que derrotou o cacique da tribo rival e que, por isso, tem o direito de comer as carnes do inimigo, o homem derrota a mulher e, da mesma forma, “come”-a. A exaltação do herói indígena produz o sentido de um reconhecimento de sua coragem e bravura por sua tribo, que lhe rende o status

de guerreiro valente e respeitado. Já o canto/discurso que faz ecoar no auditório social o poder do macho que submete sexualmente várias fêmeas tem a função de reproduzir a dominância do masculino nas relações interpessoais que envolvem homem e mulher. Assim, o ritual canibal indígena humilha a tribo rival vencida, ao passo que o canibalismo machista impõe humilhação à mulher subjugada sexualmente.

Paráfrase de “pegar” e “comer”, o verbo “traçar” aparece no título da canção “É nós que traça”, em cuja letra o discurso misógino produz uma deriva de sentido que lembra a ação corrosiva das traças, larvas de insetos que se alimentam de papel, tecidos etc. Os sentidos da deglutição e da destruição pelas pragas parasitas se deslocam para o campo das relações sexuais entre homens e mulheres, aqueles assumindo a posição das traças e estas, a de objetos corroídos. A capacidade parasita de corroer e triturar coisas sorrateiramente alcança o corpo da mulher, o novo objeto a ser “traçado” pelo homem/traça, tal como podemos depreender da letra da canção:

SD (48)

Lá na rua tem um vacilão, que pousa de gatão
Passa dado a mão, pegada de patrão
Mas tomou virotão mão!
Não sei como aguenta tomar de 500

Mas eu to ligado
Que a mina do bacana faz ele comer banana
Eu não quero saber, mas vou escaldar você

Vou falar da sua vida porque já falou da minha
Você pousa de gatão, mas a sua pretinha

É voce que beija, ela me deseja
É voce que abraça, é nois que traça

É nois que traça, é nois que traça
Sua pretinha é nois que traça (2x)

E o vacilão passa dado a mão
Pousado de gatão, bem no meio da praça
É nois que traça...

(É NÓS QUE TRAÇA, [2012?])

O discurso hedonista-misógino não se cansa de representar a mulher em situação que permite colocar sob suspeita sua conduta como namorada ou esposa, cuja vida sexual instaura conflitos entre homens. Desta feita, a banda Guetto é Guetto coloca em discurso a namorada “infidel”, que estaria mantendo relações sexuais paralelas ao namoro. Na linguagem da gíria, o discurso misógino representa o namorado como um “vacilão”, o homem ingênuo que anda pela

sujeito do discurso parece ordenar a “novinha” a regressar à experiência deleitosa no seio materno, só que por meio de uma substituição do objeto de desejo: em vez do seio materno, ela deve “mamar” o membro masculino. Na cena da amamentação materna, a mulher-mãe sacia os desejos do outro (a criança), que lhe suplica os seios através do choro; já na cena de sexo oral criada pelo discurso de Black Style, o homem põe para a mulher (“novinha”) a alternativa de abocanhar seu membro. Em ambas as cenas, embora a mulher possa sentir prazer em objetivar as alternativas postas pelo choro da criança ou pela ordem do homem, ela o faz por iniciativa de outrem. No caso específico da letra da música em questão, em princípio, a mulher atende a desejos alheios, na medida em que a voz desejante se apresenta no masculino e silencia os desejos femininos. Dessa forma, o que fica posto para a feminilidade é a alternativa de uma resposta que satisfaz os desejos do homem como um fim em si mesmo, não como uma experiência de prazer compartilhada.

Portanto, os sentidos trabalhados na canção “Mama eu” reforçam a visão masculina da mulher como mero objeto de prazer sexual. A posse desse “objeto”, tal como interpreta o sujeito do discurso, parece resultar de uma análise ou de um cálculo que aponta quais mulheres são mais vulneráveis às investidas masculinas com a finalidade de obter prazer fácil. Para ele, o flanco que apresenta menos resistência são as novinhas (“As novinhas de hoje em dia / Você já sabe como é que é / Elas ficam fácilinho no pagode / Já era ou já é”), uma vez que “A mulher que já passa dos trinta / Fica esperta ou só lamento”. A alternativa de aproveitar-se da inexperiência das “novinhas” para transformá-las em objeto de prazer sexual, no gesto de leitura realizado na referida canção, objetiva-se por meio de uma pressão psicológica masculina: “É meu barco do amor / Apertando sua mente”. A alternativa que coloca crianças e adolescentes como alvo no discurso hedonista misógino, que atravessa as letras da música carnavalesca baiana, será mais bem analisada a seguir.

5.4 Discurso misógino e efeitos de erotização da infância

No atual estágio da experiência capitalista no Brasil, não há limites morais, políticos nem jurídicos para o discurso misógino que impregna as letras da música carnavalesca baiana mais recente. Em suposta defesa da “liberdade de expressão”, condição necessária para a livre atuação das leis do mercado, a ideologia hedonista tem se materializado num discurso misógino que segue seu curso incólume em letras não apenas da música carnavalesca baiana, mas do cancionário brasileiro, como se aviltar, agredir e discriminar a mulher, de todas as faixas etárias, não passasse de uma derrisão carnavalesca inofensiva, de uma brincadeira sem consequências

danosas para a feminilidade particularmente e para as alternativas da sociabilidade humana em geral. Em nossa perspectiva discursivo-ontológica, compreendemos que há escolhas alternativas qualitativamente superiores a outras, na medida em que elas tanto podem contribuir para elevar a qualidade de nossas relações sociais e para a emancipação do gênero humano, quanto podem fazer o humano regredir em suas conquistas e afundar-se em relações opressivas e desumanizadoras.

Como meio adequado à finalidade lucrativa da indústria fonográfica, o discurso misógino parece casar-se bem com o processo de exacerbação da ideologia hedonista levado a cabo sobretudo pelo discurso do *pagofunk*. Muitas letras dessa tendência musical realizam paráfrases de canções destinadas ao público infantil ou, pelo menos, tematizam o mundo da infância, fazendo seus sentidos mais ou menos estabilizados deslizarem para outro lugar erotizado. Textualidades que passam a significar diferentemente, em função de alterações em sua materialidade, visto que “qualquer modificação na materialidade do texto corresponde a diferentes gestos de interpretação, compromisso com diferentes posições do sujeito, com diferentes formações discursivas, distintos recortes de memória” (Orlandi, 2007, p. 14).

Nas paráfrases de textos clássicos infantis realizadas pelo discurso do *pagofunk*, o objeto de desejo masculino são as “novinhas”, termo cujos sentidos abarcam o público infanto-juvenil feminino como um flanco vulnerável às investidas machistas. A música “Lobo Mau (Vou Te Comer)” – do grupo de pagode baiano O Bäck, mas que explodiu em sucesso na voz de Ivete Sangalo e da banda Psirico – produz efeitos de sentido que erotizam a infância, fato que analisaremos a partir de sua letra:

SD (50)

[...]
 Eu sou o lobo mau, hau, hau
 E o que você vai fazer haaaaaaa

Vou te comer, vou te comer, vou te comer

[...]
 Chapeuzinho, pra onde você vai?
 Diz aí, menina, que eu vou atrás

[...]
 Pra que você quer saber?
 Eu sou o lobo mau, hau, hau

[...]
 E o que você vai fazer

Vou te comer, vou te comer, vou te comer

[...]
 Merenda boa, bem gostosinha
 Quem preparou foi a vovozinha

Êta, danada, êta!
 [...]
 Vou te comer, vou te comer, vou te comer

(LOBO MAU,[2009?])

Em Análise de Discurso, “o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos” (ORLANDI, 2010, p. 36), os quais correspondem, respectivamente, à retomada dos já ditos estabilizados e aos deslocamentos, deslizamentos no processo de significação: o mesmo e o diferente. Nessa paráfrase discursiva, o diálogo com o conto clássico “Chapeuzinho Vermelho”⁵⁸ fica estabelecido pela presença das duas principais personagens, a Chapeuzinho e o Lobo, mas também por um elemento central do enredo: o Lobo deseja comer a Chapeuzinho. Paráfrase discursiva. Entretanto, os sentidos aos quais o grupo O Bäck procura dar evidência fazem deslizar para outro lugar a semântica não só do verbo “comer”, mas também do objeto alvo dessa ação e do sujeito que a concretiza. O imaginário das leituras da infância coloca em cena o assustador animal folclórico ou mitológico e a menina de família nobre/burguesa numa luta pela sobrevivência, na medida em que a fome de um implica a morte da outra. No universo infantil, o sujeito é um animal malvado (o Lobo) e o objeto, em última instância, uma menina indefesa (qualquer filhinha de família nobre/burguesa representada por Chapeuzinho Vermelho) e a ação, uma imposição da natureza (comer para saciar a fome do estômago).

Nesse gesto de leitura, não está ao alcance da compreensão das crianças os sentidos libidinosos que subjazem latentes no próprio conto clássico, do qual uma leitura teoricamente orientada pode depreender que a fêmea, de alguma maneira, constitui o objeto de desejo do macho e que ela pode servir de “comida” para saciar a fome sexual dele. Com o grupo O Bäck, porém, o gesto interpretativo faz os sentidos libidinosos saírem do estado de latência e adquirirem visibilidade, de maneira que as crianças também passam a depreender que o Lobo Mau da música já não é mais o animal assustador, que a Chapeuzinho pode ser qualquer menina ou adolescente vulnerável às investidas masculinas e que a ação de comer metaforiza a posse sexual. Os efeitos de erotização da infância saltam ao primeiro plano no discurso misógino que perpassa a letra da canção.

Os demais elementos da superfície da trama clássica (conselhos da mãe, desobediência da filha etc.) ficam silenciados pela dominância de um jogo alternativo de pergunta (“E o que você vai fazer”) e resposta (“Vou te comer, vou te comer, vou te comer”) cuja finalidade é

⁵⁸Embora já fizesse parte dos contos populares de tradição oral, “Chapeuzinho Vermelho” foi publicado pela primeira vez em 1697, num livro de contos intitulado “Contos da mãe ganso”, autoria de Charles Perrault.

evidenciar os sentidos libidinosos, “comer” funcionando como paráfrase de “foder”. Até o deslocamento espacial da trama recebe uma nova descrição/interpretação erotizada: “Chapeuzinho, pra onde você vai? / Diz aí, menina, que eu vou atrás”. Além dos sentidos cantados/ditos com propósito libidinoso, as coreografias, reproduzidas também pelas crianças, sugerem a posição sexual na qual o homem se coloca atrás da mulher para penetrá-la. Ir atrás pode significar também, nesse dizer musical, possuir sexualmente pela traseira, pela bunda, pela penetração no ânus, interpretação que se realiza facilmente com a ajuda das condições imediatas da produção desse discurso acompanhado de coreografias reveladoras. A penetrada por trás, nesse discurso misógino em conflito com o construto jurídico da pedofilia, pode ser a menina ou a adolescente submetida aos desejos do macho, sem que esse canto/dizer seja tomado como uma contravenção penal. Contradições da ideologia jurídica, que não consegue barrar os imperativos do capital, cuja lógica mercenária atropela a proteção legalista à infância e à adolescência.

Outro clássico cuja memória significa no dizer da música carnavalesca baiana é o conto “Branca de Neve e os sete anões”, publicado pelos Irmãos Grimm⁵⁹. O interdiscurso acontece sobretudo mediante o diálogo da música baiana com a canção de retorno dos anões à sua casa após o dia de trabalho, na versão que transforma a narrativa escrita em filme. A voz dos anões cantando é recuperada no início de uma canção da banda baiana O Troco, cujo título indica os caminhos da resignificação desse legado cultural relacionado à infância, tal como se pode ler abaixo:

SD (51)

Puteiro

Eu vou, eu vou, pro puteiro agora eu vou... (4x)

Olha que eu vou na padaria comprar pão com o padeiro
 Zorra nenhuma, tu tá indo é pro puteiro
 Amor eu vou no banco, pra poder tirar dinheiro
 Zorra nenhuma tu tá indo é pro puteiro
 Eu vou no alfaiate, eu vou lá no sapateiro
 Zorra nenhuma tu tá indo é pro puteiro
 Eu vou dar um rolé na barra, eu vou lá no Rio Vermelho
 Zorra nenhuma tu tá indo é pro puteiro

Eu comprei uma casinha, num lugar muito maneiro
 Em uma ruazinha, coladinha com um puteiro
 Minha mulher agora me vigia o dia inteiro
 Se eu boto o pé pra fora, ela cai no desespero

⁵⁹ Entre os anos de 1812 e 1822, os Irmãos Grimm compilaram contos da tradição oral alemã, entre os quais “Branca de Neve e os sete anões”, publicando-os no livro “Contos de fadas para crianças e adultos”.

Ai ela perguntou assim pra mim: amor, tu tá indo pra onde?

Olha que eu vou na padaria comprar pão com o padeiro
 Zorra nenhuma, tu tá indo é pro puteiro
 Amor eu vou no banco, pra poder tirar dinheiro
 Zorra nenhuma tu tá indo é pro puteiro
 Eu vou no alfaiate, eu vou lá no sapateiro
 Zorra nenhuma tu tá indo é pro puteiro
 Eu vou dar um rolé na barra, eu vou lá no Rio Vermelho
 Zorra nenhuma tu tá indo é pro puteiro

Eu vou, eu vou, pro puteiro agora eu vou... (4x)

(PUTEIRO, [2010?])

Logo de início, o termo “Puteiro” afasta qualquer gesto interpretativo relacionado ao universo da infância, uma vez que seus sentidos mais cristalizados foram trabalhados como um espaço social frequentado por homens adultos interessados em comprar prazeres sexuais a mulheres que negociam os usos de seus corpos, transformados em mercadoria venal. Mas a primeira sequência discursiva da letra propriamente dita, operando a intersecção carnavalesca de elementos que se repelem (a infância e a prostituição), recupera a voz dos anões: “Eu vou, eu vou, pro puteiro agora eu vou”. Após o dia de labuta, a volta para “casa” cantada na voz dos anões (“Eu vou, eu vou, pra casa agora eu vou”) dá lugar à ida ao “puteiro” na voz da banda O Troco, uma prática social que se instituiu simultaneamente à instituição das sociedades patriarcais, que impuseram a monogamia para as mulheres e toleraram a prática poligâmica dos homens (ENGELS, 1991). Substitui-se o canto de regresso ao lar pelo canto da frequência ao prostíbulo. A deriva de sentidos, que desloca o *script* do imaginário infantil para o *script* do adultério masculino (POSSENTI, 2014), pode até provocar algum efeito humorístico a quem, consciente ou inconscientemente, revela-se receptivo ao discurso hedonista-misógino. Mas tal derrisão reproduz a misoginia como um discurso negativo a respeito da mulher, seja pela transformação de seu corpo em mercadoria, seja pela quebra do compromisso com ela estabelecido matrimonialmente.

Para preservar sua força ideológica opressiva, o discurso misógino procura manter-se extremamente reacionário aos avanços relativos no campo das relações de gênero, por isso ele se filia a todos os valores que outrora sustentaram e fortaleceram a ideologia machista discriminatória. Nele, ainda faz sentido uma divisão social do trabalho na qual a mulher continua presa ao lar, ocupada com os chamados afazeres domésticos, ao passo que o homem reivindica para si a liberdade de frequentar os espaços públicos: a “padaria/padeiro”, o “banco/dinheiro”, “sapateiro” e “Rio Vermelho” (bairro boêmio de Salvador).

Linguisticamente, para produzir o efeito sonoro da rima, a seleção vocabular prioriza os espaços e as profissões em cuja denominação se apresenta o sufixo “eiro” ou sonoridade similar, que rima com a sufixação de “puteiro”. Mas, discursivamente, tal divisão social do trabalho, historicamente usada como estratégia para a dissimulação da prática do adultério masculino, cria efeitos de deslocamento de sentido quanto aos lugares frequentados pelo homem, que afirma ir a um lugar para dissimular que vai a outro. Entretanto, a tentativa de deslocamento de sentido não confunde quanto à alternativa da poligamia masculina, tanto que a voz atribuída à esposa não passa de uma voz masculina convicta de que a mulher não se engana e conhece o artil masculino: “Zorra nenhuma tu tá indo é pro puteiro”.

Dessa forma, não há efetivamente o que esconder da mulher. Ao contrário, é preciso dizer à mulher que, além dela, há as “putas”: “Eu vou, eu vou, pro puteiro agora eu vou”. Mais que aceitar ser “traída”, o discurso misógino se compraz prazenteiramente em cantar/confessar à mulher que ela é vítima de “traição”. Se outrora a poligamia masculina precisou ser mantida como uma prática clandestina, conservada em silêncio para preservar a mulher “traída” desse vexame ou para não macular a reputação do “adúltero” perante a opinião pública, agora essa prática social conta com o complemento da confissão discursiva. Uma confissão pública ao alcance da vítima do “adultério”, não por arrependimento nem por procura de perdão, mas para escarnecer a mulher. É como se o discurso misógino de sabor hedonista, aliando-se ao fatalismo da alternativa capitalista, encontrasse prazer em dizer à mulher que não lhe resta alternativa senão aceitar sua condição de oprimida. É sintomático do quanto a atual sociedade brasileira não tem conseguido avançar para relações qualitativamente superiores, destituídas de preconceito e discriminação, o fato de a banda O Troco cantar/dizer abertamente o adultério masculino como quem sorri carnavalescamente da feminilidade, como quem desdenha de seus limitados poderes, como quem faz questão de mostrar à mulher que ela não passa de uma oprimida conhecedora de sua condição subalterna. Prazer da humilhação.

Em algumas letras da música carnavalesca baiana, além do diálogo com as referidas narrativas literárias infantis, há ecos também de canções folclóricas relacionadas ao mundo pueril cujos sentidos são deslocados para o campo da obscenidade e da erotização da infância. São letras que entram em conflito com os dispositivos jurídicos que se propõem a defender o público infanto-juvenil da violência inerente às pulsões sexuais, cujo controle social se efetua contraditoriamente, com interdições e concessões, com proibições e incitações etc. Uma das letras que seguem essa tendência remete à canção infantil “Cai cai, balão”, que a Banda Pagodão parafraseou com o novo título de “Cai cai novinha”:

SD (52)

Cai cai novinha
 Cai cai novinha
 Mas caia bem aqui
 Caia assim caia assim caia assim
 Caia por cima de mim

[...]

Mas não é de qualquer jeito
 A brincadeira não é essa

Cai, cai, cai, cai, cai, cai de perna aberta

Se já caiu
 Não pare não
 Se já caiu
 Só pare quando esquentar no chão

Esquenta no chão
 Esquenta no chão
 Esquenta no chão (esquenta)
 [...]

(CAI CAI NOVINHA, [2013?])

Do lugar de analista de discurso, procuramos compreender, na tensão entre o mesmo e o diferente, “como o político e o linguístico se inter-relacionam na constituição dos sujeitos e na produção dos sentidos, ideologicamente assinalados (ORLANDI, 2010, p. 38). A duplicidade do verbo cair nos dois primeiros versos, uma estrutura que vem de um já-dito noutra lugar, conserva a memória da canção folclórica infantil cantada nas escolas por docentes e discentes, bem como nos lares e demais lugares sociais onde as crianças interagem ao som desse legado cultural. O deslocamento de sentido aparentemente acontece no plano da sintaxe por meio da alteração nos termos que preenchem os papéis temáticos dos verbos: em vez da imaginação pueril suplicando a queda do “balão”, quem deve cair, no gesto interpretativo da Banda Pagodão, é a “novinha”, a mulher substituindo o objeto voador ou colocada ideologicamente na condição de objeto. Entretanto, é a mudança nos objetos de desejo que altera o percurso dos sentidos, revelando as posições ideológicas assumidas pelo sujeito do discurso.

A queda imaginada para o balão diferente semântica e ideologicamente da queda desejada para a “novinha”. No universo fantástico, a imaginação pueril pede que o balão caia na mão da criança (“Cai cai balão / Aqui na minha mão”). O desejo do qual a Banda Pagodão é porta-voz extrapola para sentidos que erotizam a canção infantil e recoloca o público infanto-

juvenil feminino na condição de objeto sexualmente desejado: “Mas caia bem aqui / Caia assim caia assim caia assim / Caia por cima de mim”. Os termos dêiticos “aqui” e “assim” perdem sua carga significativa se apartados da coreografia que acompanha a letra da canção e intensifica seus sentidos, uma vez que, nas encenações da música em questão, os gestos e os movimentos corporais deixam entender que o primeiro termo remete ao membro masculino e o segundo, à posição sexual da “novinha”.

Como o discurso misógino funciona à revelia da ideologia jurídica “protetora” da infância e da juventude, a própria letra da canção esclarece que os sentidos nela trabalhado diferem da brincadeira proposta na versão infantil: “Mas não é de qualquer jeito / A brincadeira não é essa”. Feita tal advertência, desnecessária porque as sequências discursivas anteriores prenunciam a ideologia do hedonismo misógino em funcionamento, o deslocamento em direção à erotização da canção infantil ratifica os novos sentidos da “brincadeira”: “Cai, cai, cai, cai, cai, cai de perna aberta”. Portanto, uma canção que trabalha simbolicamente o desejo de posse sexual das “novinhas”, incitadas também a realizar os movimentos coreográficos que, centrados no baixo corporal feminino, criam efeitos de sentido desmoralizante para a feminilidade: “Se já caiu / Não pare não / Só pare quando esquentar no chão / Esquentar no chão”.

Não há, pois, apenas um processo de erotização da infância. Muitas letras da música carnavalesca baiana realizam também um trabalho simbólico que reconstrói discursivamente as identidades do público infanto-juvenil feminino, estereotipado sob o signo da devassa ou da pervertida. Tal como propõe Bloch (1995), não basta fazer o inventário da monotonia misógina, é preciso denunciar as contradições internas do discurso da misoginia. Assim, por um lado, há toda uma construção discursiva que, ideologicamente, incita a infância e a adolescência feminina a servir de objeto sexual para os homens. Por outro lado, o discurso misógino se encarrega de rebaixar moralmente e desqualificar as “novinhas” que sucumbem aos apelos cantados/ditos”. Assim, a vítima se converte em culpada e recebe a condenação do discurso misógino, que produz seus efeitos de erotização da infância e da adolescência à revelia da ideologia jurídica.

Há casos em que o conflito com a ideologia jurídica extrapola o universo do discurso musical e envolve os próprios artistas em seu cotidiano. Nesse sentido, é significativa a razão pela qual a Banda Pagodão foi obrigada a cancelar um show programado para o dia 2 de abril de 2015, na casa de show The Hall, no bairro Pituca, em Salvador. Segundo o noticiário das redes sociais, até aquela data, o recém-chegado vocalista da Banda Pagodão, Dudu Martins, que substituiu Biel Rios, ainda não havia sido julgado no processo que o acusava de ter participado de um estupro coletivo na época em que ainda integrava o grupo de pagode baiano

New Hit. O silêncio diante de tão grave acusação teria levado manifestantes a fazerem inscrições nos muros da casa de show chamando Dudu Martins de “estuprador”. O grupo decidiu então cancelar o show agendado para aquela data. O ex-vocalista da Banda Pagodão, Biel Rios, também se envolveu recentemente em polêmicas, uma das quais diz respeito à denúncia de assédio sexual feita por uma jornalista, que diz ter sido a vítima. Além disso, declarações racistas (“Bom dia negros fedidos”) e misóginas (“Quem odeia Evanescence e acha que ela [Amy Lee] devia cair do palco e ser estuprada por fans psicóticos dá retweet”) são atribuídas a Biel Rios, de quem já se fala em fim de carreira. Essas polêmicas e acusações, revelando conflitos da ordem social patriarcal e misógina, sinalizam sintomaticamente para o processo de constituição dos sujeitos e dos sentidos do que eles cantam/dizem.

Se não há discurso sem sujeito nem sujeito sem ideologia (Pêcheux, 2009), devemos considerar relevante saber de que posição ideológica o sujeito do discurso canta/enuncia a iniciação sexual das “novinhas”, tópico discursivo recorrente nas canções da Banda Pagodão. É importante lembrar que, em Análise de Discurso, “o sujeito é uma “posição” entre outras. O modo pelo qual ele se constitui sujeito, ou seja, o modo pelo qual ele se constitui enquanto posição não lhe é acessível. Esse é o efeito ideológico elementar (Orlandi, 2007, p. 48). Não há neutralidade ou isenção num discurso que se ocupa em criar efeitos de evidência para a intimidade sexual das adolescentes, na medida em que as letras das canções realizam gestos interpretativos que veiculam valores mais ou menos opressivos, mais ou menos emancipatórios. Se é inegável que a escolha de determinadas temáticas atende a imperativos econômicos, tendo em vista seu potencial de lucratividade, também é verdade que determinadas escolhas materializam percepções, avaliações e julgamentos que dizem respeito a como os sujeitos se relacionam com cada complexo da vida social e, no caso da canção a seguir, com a sexualidade das adolescentes:

SD (53)

Relaxa, fique calma
É a sua primeira vez
Vou fazer de um jeito
Que vai querer outra vez

Você diz que tá doendo
Que não tá lubrificada
Já sei o que eu vou fazer'
Pra você ficar molhada

Relaxe, fique calma
Abre as perninhas
Agora fecha os olhos

Vou tirar sua calcinha

Sentiu o movimento
Da língua entrando
[...]

(SENTIU O MOVIMENTO, [2013?])

A construção discursiva de uma cena em que um homem toma uma “novinha” para iniciá-la sexualmente parece atender a desejos que vão além da necessidade de cantar e fazer sucesso. Pulsa nesse dizer sentidos que acordam fantasias eróticas relacionadas às práticas sexuais contraventoras, que a atual ideologia jurídica denomina pelos termos de pedofilia e abuso sexual de menores. A cena em que o homem inicia a “novinha” na vida sexual ativa é descrita/interpretada de um ponto de vista machista, cujo sujeito, apresentando-se como uma experiente voz na pedagogia dos prazeres sexuais, tenta preparar psicologicamente a jovem (“Relaxa, fique calma”) para a iniciação sexual (“É a sua primeira vez”), mas em tom soberbo de quem está convencido de que, por causa de sua infalível performance, a “novinha” desejará ser possuída por ele mais vezes (“Vou fazer de um jeito / Que vai querer outra vez”). A insegurança e o nervosismo – pressupostos na orientação para “relaxar” e “ficar calma” – são os atributos por meio dos quais o sujeito do discurso retoma o pré-construído do comportamento feminino instável, fragilizado pelas emoções, por isso carente da orientação racional do homem, que assume o controle da relação sexual e impõe sua didática sexual à aprendiz

A análise discursiva dessa didática masculina para a iniciação sexual das jovens meninas pode ajudar a compreender melhor o lugar ideológico de onde se posiciona o sujeito no discurso do pagode baiano. Na SD (53), há um simulacro de preocupação com a possível dor que a jovem iniciada sexualmente teria sentido (“Você diz que tá doendo”) cuja provável causa teria sido a falta de lubrificação genital (“Que não tá lubrificada”), portanto um incômodo que teria sido identificado e revelado pela aprendiz, não pelo infalível iniciador sexual de meninas. Ato falho da prepotência sexual machista ou equívoco de sua arrogância discursiva. De qualquer forma, uma voz discursiva que aparenta estar preocupada com a jovem, a quem o sujeito do discurso promete ofertar sensações prazerosas e não o desprazer da dor. E, para manter firme sua promessa hedonista, refaz sua autopromoção como infalível iniciador sexual de jovens meninas, que sabe desempenhar bem seu ofício (“Já sei o que eu vou fazer / Pra você ficar molhada”).

As sequências discursivas da estrofe seguinte apresentam a “novinha” sendo interpelada a obedecer aos comandos da experiente voz masculina, que atua como ator da típica cena produzida no cinema pornográfico, popularmente conhecida sob a denominação de “preliminares”, um pré-construído que antecede a cena de efetiva penetração genital e que inclui

o sexo oral como uma das principais estratégias de excitação e preparação dos corpos para a prática sexual: “Abre as perninhas / Agora fecha os olhos / Vou tirar sua calcinha / Sentiu o movimento / Da língua entrando”. Nos anos oitenta, uma canção do chamado “fórró malicioso” já havia sugerido a abertura das pernas femininas para fins sexuais, mas precisou dissimular essa sugestão deslocando os efeitos de sentido libidinosos para o campo da atividade pesqueira: “Abre as pedras, meu amor / É aí que o peixe se esconde / Quando vê o pescador”. Mas num cantar/dizer que glosa o corpo da mulher como fonte de gozo masculino, o “abre as pedras” era dominado pelos sentidos do pré-construído machista “Abre as pernas”. É como se, nos anos oitenta, ainda houvesse algum constrangimento em se inscrever deliberadamente na formação ideológica do machismo, por isso o recurso à dissimulação.

No cenário atual, porém, o machismo se orgulha de sua potência misógina em letras da música carnavalesca baiana, tomando como objeto de sua glosa e de seu gozo as jovens adolescentes denominadas “novinhas”. Silva Sobrinho (2007), ao analisar os sentidos de discursos que constituem o trabalhador-velho como uma mercadoria obsoleta, descartada pela lógica produtivista do capital⁶⁰, percebeu como a jovialidade representa o padrão “normal” de nossas relações sociais. Para o referido autor, há um processo de coisificação da velhice na sociedade capitalista que, considerando o velho uma mercadoria obsoleta, procura substituí-la por mercadorias ‘novíssimas’. Se os jovens em geral, independente do gênero, são a mercadoria ideal para a exploração do capital, a “novinha” se apresenta como o objeto de desejo e de consumo predileto em discursos filiados à formação ideológica machista. Assim como o corpo jovem se converte em força de trabalho a ser explorada, o corpo da “novinha” se constitui como fonte de prazer na sociedade capitalista reprodutora de ideais patriarcais.

Assim, voltando à SD (53), embora o machismo escancare sua misoginia impudicamente, a sugestão de que a jovem aprendiz “feche os olhos” parece admitir que a cena à qual o discurso musical dá visibilidade causa a ela alguma vergonha, como se ocupar o lugar indicado pelo sujeito do discurso produzisse nela algum constrangimento. Num discurso musical que reproduz a cena típica das “preliminares” de filmes pornográficos, a ordem para que a “novinha” feche os olhos cria uma deriva de sentidos que revela a inconveniência de colocar a jovem adolescente no mesmo lugar desprestigiado que a sociedade capitalista reserva

⁶⁰Silva Sobrinho (2007, p. 101) analisa o discurso de “velhos” asilados cujos sentidos de velhice remetem à exploração do trabalho pelo capital, sendo o velho “um trabalhador que foi afastado das relações de produção”, como qualquer mercadoria rejeitada sob o signo da obsolescência e da inutilidade. Mas é o trabalhador-velho-pobre, afetado pela luta de classes, que (se) significa como inútil no discurso da Pior Idade.

às atrizes de filmes pornôs. Fechar os olhos, então, para não ver o que a sociedade capitalista faz com as adolescentes.

A pergunta, na última estrofe da SD (53), faz o discurso funcionar como uma câmara que filma os detalhes de membros e orifícios em cenas do cinema pornográfico, cuja perspectiva ou cujo lugar ideológico realça a visão de mundo do macho: “Sentiu o movimento / Da língua entrando”. O que precisa ter sentido é o que o homem faz, na medida em que sua ação precisa ser sentida, a fim de que se reconheça o poder do iniciador sexual das adolescentes. O narcisismo machista procura ser visto e admirado, de maneira que nada há, no discurso da canção analisada, de preocupação com a jovem iniciada, que precisa ser “lubrificada” não para evitar o desprazer da dor, mas para tornar evidente a performance do macho que toma posse sexual da “novinha”. Os efeitos de erotização da infância e da adolescência se apresentam também na sequência a seguir:

SD (54)

Quando o Biel tá cantando as novinhas perdem a linha
Toca aí Deivin pra elas o solinho das novinhas
Essa novinha é barril
Essa novinha é louca
Pra não machucar, não pode sentar com força
Do jeito que pediu vou botando com carinho
Agora todas as mulheres com a mão no joelhinho

Desce, desce, desce, desce
Com a mão no joelhinho
Desce, desce, desce, desce
Devagar, devagarzinho

Vai sentar, senta
Vai sentar, senta
[...]
Senta, senta, senta, senta
Senta, senta, senta

(SOLINHO DAS NOVINHAS, [2014?])

O conjunto dessas e de outras canções não citadas revela que o objeto de desejo da música carnavalesca baiana recente é a mulher “novinha”, a quem foi dedicado o título da canção acima. O processo discursivo que cria as condições para o rebaixamento moral da mulher segue a já conhecida estratégia de descrever/interpretar a feminilidade sem controle de si, dominada pelas pulsões: “Quando o Biel tá cantando as novinhas perdem a linha”. No caso da canção em análise, o poder de causar a instabilidade emocional das “novinhas” estaria com o próprio vocalista da Banda Pagodão, Biel Rios. A memória da celebridade que faz as fãs

perderem a razão significa nesse discurso, no qual a insanidade aparece sempre como um atributo das mulheres e, neste caso, as mulheres pertencentes a uma faixa de idade mais ou menos reconhecida: “as novinhas”.

Segundo esse dizer, as meninas ou as jovens se embriagam e enlouquecem (“Essa novinha é barril / Essa novinha é louca”), de maneira que, bêbadas e ensandecidas, ficam facilmente entregues aos desejos e prazeres sexuais masculinos. Como ocorre noutras letras do cancionário brasileiro, a bebida alcoólica figura, também na música carnavalesca baiana filiada à ideologia do hedonismo misógino, como um álibi masculino que facilita vencer a resistência feminina e que, neste caso, viabiliza a posse sexual das “novinhas”. Dessa forma, além do conflito com o construto jurídico que versa sobre pedofilia e abuso sexual de menores, o discurso misógino da música carnavalesca baiana dá visibilidade à inoperância da ideologia jurídica que condena o consumo de bebida alcoólica por “novinhas”. O conflito entre ideologia jurídica e a prática social concreta foi denunciado por Jane Felipe (2003), em seu estudo sobre “Erotização dos corpos infantis”, no qual a autora apresenta o seguinte diagnóstico:

Ao mesmo tempo em que se condena qualquer tipo de relação sexual envolvendo um adulto e uma criança, como sendo a forma mais terrível de violência sexual, vive-se uma cultura que produz constantemente imagens erotizadas das crianças, em especial de meninas (p. 56).

Essa “cultura”, que preferimos definir como uma prática social estimulada pela lógica do capitalismo, inscreve-se no discurso musical materializando a ideologia patriarcal à qual o sujeito do discurso se filia para cantar seu narcisismo. A simulação de uma consciência que se preocupa com o lugar da “novinha” na relação sexual se reproduz, como se o sujeito do discurso sempre quisesse poupá-la de qualquer dor (“Pra não machucar, não pode sentar com força”) e, por isso, agiria como o mais idealizado dos amantes, atento às solicitações femininas (“Do jeito que pediu vou botando com carinho”). No entanto, a ideologia do hedonismo misógino predomina e impede que a relação sexual se constitua como um envolvimento humanizado, em que o prazer de um não acarrete o sofrimento físico ou moral do outro, tanto que a descrição/interpretação subsequente propõe para as “novinhas” a realização de coreografias que as incluem na mesma estratégia discursiva cujos efeitos de sentido promovem o rebaixamento moral da mulher: “Agora todas as mulheres com a mão no joelhinho / Desce, desce, desce, desce / Com a mão no joelhinho / Desce, desce, desce, desce / Devagar, devagarzinho”.

No fundo, a tenra idade não exclui as “novinhas” do universo das mulheres, por isso o discurso musical materializador da ideologia misógina não as poupa. Ao contrário, convida-as a reproduzir as mesmas coreografias que simulam o ato sexual em que a mulher “cavalga” sobre

pênis do homem: “Senta, senta, senta, senta / Senta, senta, senta”. A palavra do homem coloca a todas as mulheres alternativas desmoralizantes das quais nem mesmo o público infanto-juvenil feminino consegue escapar. Conseqüentemente, o ataque discursivo à feminilidade alcança todas as faixas de idade e, para ampliar o alcance de sua ideologia hedonista-misógina, frequentemente descreve/interpreta a mulher como um ser mercenário, questão que também merece uma análise mais profunda.

5.5 Intolerância discursiva ao “mercenarismo feminino”

Além de ridicularizar e humilhar a mulher a partir de sugestões coreográficas que produzem efeitos de sentido desmoralizantes, muitas músicas brasileiras voltadas ao grande público, produzidas majoritariamente de uma posição-sujeito machista, fazem circular sentidos que identificam a feminilidade ao mercenarismo. Sob o efeito do dispositivo ideológico, os gestos interpretativos realizados em muitas canções censuram a suposta natureza usurária da mulher, representando-a como um ser naturalmente interesseiro, ambicioso e mercenário. No entanto, o dispositivo teórico da Análise de Discurso permite compreender que “é a ideologia que produz o efeito de evidência, e da unidade, sustentando sobre o já dito os sentidos institucionalizados, admitidos como “naturais” (ORLANDI, 2007, p. 31) Em algumas das canções analisadas, o sujeito do discurso ridiculariza as mulheres através de uma retórica que ensina quais os meios adequados para a obtenção dos prazeres sexuais femininos. Joias e bebidas caras, automóvel de luxo e dinheiro constituem algumas das mercadorias indispensáveis nessa pedagogia masculina para a sedução feminina. A finalidade posta de mercantilização das relações sexuais ou do comércio dos prazeres aparece no discurso de diversos estilos musicais brasileiros consumidos por diferentes classes sociais. Nesse mercado hedonista, os homens se apresentam como capitalistas cuja riqueza permite comprar os prazeres sexuais vendidos pelas mulheres. Desse modo, os dizeres de muitas músicas brasileiras destinadas às massas tendem a interpretar a feminilidade no sentido de sua ridicularização e de sua inferiorização, constituindo uma prática discursiva misógina (BLOCH, 1995).

Por outro lado, esse mesmo discurso musical – que associa o feminino ao mercenarismo a fim de censurar, humilhar e ridicularizar a mulher – também faz circular sentidos que identificam positivamente o masculino ao poder econômico. Flagrante do paradoxo constitutivo das relações entre o masculino e o feminino. Possuir carros de luxos ou mansões, exibir rótulos de bebidas caras, ofertar roupas e calçados de grifes famosas às mulheres fazem parte de uma

das virtudes do momento atual, a ostentação, por meio da qual os valores da lógica capitalista se objetivam como única alternativa para a humanidade. No gesto interpretativo dominante no discurso que atravessa as letras de várias músicas carnavalescas baianas, o mercenarismo feminino não recebe a mesma valoração concedida à ostentação masculina, embora ambas as práticas sociais estejam ontologicamente ligadas à mesma lógica do capital. Como a sociedade capitalista e patriarcal utiliza o sistema de dois pesos e duas medidas para avaliar sujeitos posicionados em lugares diferentes da estrutura socioeconômica, sucumbir aos imperativos da lógica de mercado parece falta grave ou fraqueza moral cometida pela mulher, mas se converte em triunfo socioeconômico quando o sujeito da sucumbência é o homem. Como argumentam Bosch, Ferrer e Gili (1999, pp. 197-198), em sua “Historia de la misoginia”,

la presencia de comportamientos idénticos es valorada socialmente de forma diferente si quien ejecuta el comportamiento es un hombre o una mujer: mientras un comportamiento es considerado típicamente femenino suele ser poco valorado, cuando se convierte en característico del género masculino aumenta su valoración.”⁶¹

Em face a tal paradoxo, colocamo-nos o desafio de analisar os conflitos ideológicos que se apresentam em letras da música carnavalesca baiana, mais frequentemente no *pagofunk*, sob a forma de um discurso que materializa a ideologia misógina, na qual mercenarismo feminino e ostentação masculina recebem gestos interpretativos contraditórios e correspondem a sistemas valorativos paradoxais. Pêcheux e Gadet (2011, p. 97), no trabalho intitulado “A língua inatingível”, apresentam alguns “objetos ideológicos” cujos status não podem ser tomados como “objetos lógicos e formais”, tendo em vista que eles se constituem sob a forma de disputas e embates móveis que os caracterizam como “objetos de paradoxo lógico”. Os autores incluem entre tais “objetos ideológicos”, a sexualidade e o prazer sexual, o trabalho, a ciência etc., aos quais acrescentamos as lutas de classe travadas historicamente pela apropriação das riquezas socialmente produzidas, cujos efeitos se fazem sentir nas formas como homens e mulheres participam desse processo.

5.5.1 Conflitos ideológicos no discurso sobre ostentação e mercenarismo

⁶¹“a presença de comportamentos idénticos é socialmente avaliada de forma diferente se quem executa o comportamento é um homem ou uma mulher: enquanto um comportamento é considerado tipicamente feminino, ele pode ser pouco valorizado; quando se converte em característica do gênero masculino, aumenta a sua valorização” (Tradução nossa)

A nossa análise pode se iniciar com algumas sequências discursivas extraídas de uma canção da Banda Luxúria, intitulada “Só pega quem tem”, na qual a figura da mulher “novinha” reaparece como objeto de desejo masculino, cuja posse segue a mesma lógica das leis de mercado, a mulher descrita/interpretada como uma mercadoria animada que decide a qual homem/proprietário vende seus serviços sexuais, de acordo com a lucratividade da transação, comercial e sexual:

SD (55)

Só pega quem tem, só pega quem tem
Essa novinha gosta de luxo e não dá mole pra ninguém
Só pega quem tem, só pega quem tem
Dinheiro, carro importado, pode chamar que ela vem

(SÓ PEGA QUEM TEM, [2014?])

Esses versos constituem uma materialidade discursiva exemplar para a análise dos sentidos dominantes nas letras da música carnavalesca baiana chamada de *pagofunk*. Eles introduzem uma interpretação muito presente no cancionário brasileiro atual: “a mulher é um ser mercenário” (“Essa novinha gosta de luxo”). Entretanto, não devemos olvidar que, “como os sujeitos estão condenados a significar, a interpretação é sempre regida por condições de produção específicas que, no entanto, aparecem como universais e eternas” (ORLANDI, 2007, p. 165). Para problematizar essa aparente eternidade e naturalidade do “mercenarismo feminino”, enunciada numa linguagem que se quer transparente, precisamos procurar ver sua opacidade constitutiva.

A leitura do feminino sob o signo do mercenarismo parte de pressupostos altamente questionáveis que se apresentam como um corolário inevitável: só seduzem facilmente as mulheres, homens de posses, homens ricos: “Só pega quem tem”. Tal gesto de leitura e sua ideologia misógina subjacente permitem aos homens elaborar um discurso e um acordo entre si, por meio dos quais eles colocam a seguinte alternativa para o fim de conquistar as mulheres: “Joga a nota de cem que ela vem” (KIT DO PATRÃO, [2013?]). Dessa forma, a ostentação masculina parece ser um expediente necessário para satisfazer o mercenarismo feminino nos jogos de sedução e conquista. Eis o argumento pressuposto no discurso sobre o mercenarismo feminino: homens ostentam para seduzir as mulheres porque elas são mercenárias.

Produzida numa formação social profundamente crivada por conflitos de classe e de gênero, a ideologia hedonista-misógina materializada no discurso do *pagofunk* põe em circulação sentidos referentes às práticas sexuais que envolvem homens e mulheres na sociedade capitalista. Como canções compostas por sujeitos que se filiam à formação ideológica

do machismo, as letras realizam gestos interpretativos segundo os quais as mulheres são facilmente seduzidas por homens socioeconomicamente poderosos. À clássica pergunta “O que quer a mulher?”, esse discurso musical responde categoricamente que a “novinha” da atualidade “Quer poder”, título de outra canção da Banda Luxúria⁶²:

SD (56)

Ô tira foto do Iphone
 Montada na sua Biz
 Tattuo no antebraço
 Tem um piercing no nariz
 Festinha, tá em todas
 Balada e azaração
 Pra pegar essa novinha
 Tem que ter aquisição
 Ela não quer romance
 Ela quer ostentação
 Não quer ser a princesa
 Mas a mulher do patrão
 Quer, quer, quer, quer poder
 Novinha quer poder
 Com o patrão até amanhecer

(QUER PODER, [2014?])

Segundo tal gesto interpretativo – que reproduz o estereótipo da jovem liberal de classe média devotada à vida hedonista da curtição (“Ô tira foto do Iphone / Montada na sua Biz / Tattuo no antebraço / Tem um piercing no nariz / Festinha, tá em todas / Balada e azaração”) – não é qualquer homem que pode estabelecer com as “novinhas” interesseiras alguma aproximação com finalidade sexual hedonista. É preciso ser “patrão”, isto é, ocupar a posição de classe dominante em nossa estrutura social, a fim de levar adiante o comércio sexual legitimado pela sociedade capitalista, na qual o homem economicamente poderoso pode “pegar” (possuir sexualmente) a mulher “novinha”, que, em troca, adquire “poder”, segundo a ideologia cantada pelo grupo Luxúria: “Pra pegar essa novinha / Tem que ter aquisição / Ela não quer romance / Ela quer ostentação / Não quer ser a princesa / Mas a mulher do patrão”.

Essas sequências discursivas produzem efeitos de sentido que banem da esfera das relações interpessoais de homens e mulheres todo romantismo e toda afetividade, mediante um alibi discursivo que atribui à feminilidade a falta de interesse pelo afeto ou pelo “romance”. É como se a lógica usurária da sociedade capitalista em que vivemos tivesse sido plasmada pelo

⁶²O nome desse grupo musical baiano condensa os sentidos da ideologia misógina que suas canções difundem: Luxúria como uma deriva de sentidos que associa a insaciável procura masculina por prazeres sexuais ao luxo (a ostentação de bens materiais valorizados na sociedade capitalista), concebido como o meio mais apropriado para a finalidade de seduzir e conquistar mulheres.

comportamento mercenário feminino, aqui acusado de não querer mais esperar pelo amor do “príncipe” encantado, preterido pelas aquisições do poderoso “patrão”. É como se o comportamento da mulher estivesse na origem das ambições capitalistas.

Na verdade, porém, “príncipe” e “patrão” constituem um binômio que significa nesse dizer pela inscrição da língua na história (ORLANDI, 2007), cuja memória discursiva resgata e põe em confronto ideologias do mundo medieval e ideologias do mundo moderno capitalista. Como o capitalismo suplantou o mundo medieval, seu representante da classe burguesa, o “patrão”, apresenta-se no discurso musical como o substituto do “príncipe” derrotado. O mais significativo, no entanto, é que, como “príncipe” ou “patrão”, a posição de classe dominante continua a exercer fascínio não apenas no imaginário feminino, mas no imaginário social moderno, seguramente porque a passagem do medieval ao capitalismo não eliminou a desigualdade de classes sociais, que foram mantidas apesar de os sujeitos opressores e oprimidos serem outros.

Assim, significativamente, no discurso da banda Luxúria, a “novinha” não espera uma relação afetiva com o “príncipe”, porém ela “Quer, quer, quer, quer poder / Novinha quer poder / Com o patrão até amanhecer”. O efeito de sentidos ambíguos produzido por essas sequências discursivas remete ao que temos chamado de erotização da palavra cidadã, uma deriva que faz os sentidos mais estabilizados e aceitos de palavras que habitam legitimamente a urbi, a cidade (por isso cidadãs) deslizarem para outras significações menos toleradas ou mesmo proibidas devido a seu teor erótico, obsceno ou pornográfico. A repetição da forma verbal “quer” associada ao verbo “poder” produz um efeito sonoro que sugere outra coisa: “quer poder” deriva para “quer foder”, sugestão que se confirma com o acréscimo da circunstância de tempo, na qual se revela com quem e até quando o intercuro sexual deve acontecer: “Com o patrão até amanhecer”.

Portanto, assim como o nome Luxúria sintetiza um complexo de desejos libidinosos e mercenários, esse grupo musical produz uma discursividade cujos sentidos misóginos tendem a interpretar as mulheres sob o signo do mercenarismo e da lubricidade. Taradas e ambiciosas, ninfomaníacas e interesseiras, desbragadas sexualmente e insaciáveis economicamente, essa a imagem que o discurso da banda Luxúria constrói para a feminilidade juvenil e esse o imaginário que tal discurso resgata e alimenta simultaneamente, pondo em circulação maneiras de interpretar e compreender o feminino mediante a estereotipia e a humilhação das mulheres.

Não é por acaso que a figura do “patrão” ocupa lugar central no discurso musical brasileiro atual, visto que a posição de classe dominante é acionada para facilitar o assédio

sexual às mulheres. Os símbolos desse lugar privilegiado na estrutura social brasileira aparecem abundantemente no discurso do *Pagofunk*, a exemplo de Black Style em “Nóis é patrão”:

SD (57)

Corrente de ouro, relógio importado no braço
Com a grana na mão, lá vem o patrão (bis)

Uma barca pra dar um rolé, abre o teto solar êêêê
Só vai dar eu e ela(bis)

Ela quer blusa da armani e blusa da louis vuitton
Ela dar pra nois que nois é patroa, ela da pra nois que nois é patrão ,ela da pra nois que nois é patrão olha a contravenção (bis)

Não, pro secretario não
Não, ela só da pro patrão (bis)

Ela quer blusa da armani e blusa da louis vuitton
Ela dar pra nois que nois é patroa, ela da pra nois que nois é patrão ,ela da pra nois que nois é patrão olha a contravenção (bis)
[...]

(NÓIS É PATRÃO, [2012?])

No contexto de nascimento do capitalismo, Thomas Morus (2011), em sua obra “A utopia”, idealizou relações sociais nas quais os utopianos atribuíam ao ouro os sentidos de um metal tão desprezível que era usado para fabricar recipientes de imundície, como corrente para aprisionar escravos e como insígnia nas orelhas de malfetores. Dessa forma, seu “socialismo utópico” realizou um gesto interpretativo que desnaturalizou a valoração do ouro, mostrando que a natureza não dota o metal de nenhuma propriedade especial, sua valorização decorrendo muito mais da tolice humana, que valoriza o que é raro e supérfluo. Sabemos, porém, que o ouro ainda figura como símbolo de poder econômico e social nas culturas ocidentais modernas, sendo uma mercadoria à qual o capitalismo presta uma devoção quase divina.

Diferentemente da filiação ideológica dos utopianos, através da “corrente de ouro” que o sujeito do discurso ostenta, em “Nóis é patrão”, ele se filia e filia seu dizer à ideologia elitista típica das sociedades de classe e, especificamente, da sociedade capitalista, na qual a distinção entre humanos é demarcada pela posse de mercadorias valorizadas socialmente. O fetiche da propriedade privada e a demarcação das diferenças de classe permitem que a letra da referida canção faça circular os sentidos que ostentam o “relógio importado”, mercadoria cuja valoração revela o quanto as consciências permanecem colonizadas.

Mas, na referida canção, a imagem espetacularmente ostensiva do homem economicamente poderoso se amplia com a exibição do automóvel de luxo, concebido como o

mais forte argumento para persuadir mulheres: “Uma barca pra dar um rolé, abre o teto solar êêêê / Só vai dar eu e ela”. Outros argumentos eficientes, segundo a alternativa da ostentação masculina para seduzir mulheres mercenárias, consiste em presenteá-las com as marcas e as etiquetas da moda, sobretudo as socialmente mais supervalorizadas: “Ela quer blusa da armani e blusa da louis vuitton”.

A práxis social capitalista e o discurso musical que ela produz contribuem para hierarquizar as relações entre o masculino e o feminino, com um prejuízo enorme para a vida e para a imagem social da mulher. A consequência ideológica e prática dessa construção social e discursiva da inferioridade feminina é a naturalização da convicção de que as relações interpessoais que envolvem sexualmente homens e mulheres devem ser mediadas pelo exercício do poder econômico masculino, ao qual as mulheres se sujeitam devido à sua propensão naturalmente mercenária: “Ela dá pra nós que nós é patrão”. Como um subalterno que obedece às ordens do patrão nas relações de trabalho da sociedade capitalista, a mulher deve se submeter ao poder econômico do patronato nas relações interpessoais de sedução e conquista. Eis o efeito de sentido dominante no discurso da música carnavalesca baiana chamada de *pagofunk*.

A ideologia do capital faz do automóvel de luxo o argumento mais forte para seduzir e conquistar mulheres mercenárias. A banda O Troco canta uma canção intitulada “Teto do meu carrão”, apresentada como uma “novidade” que faria sucesso pelos postos de combustíveis, onde a juventude atual costuma se encontrar para beber, paquerar etc. Os sentidos que dominam o dizer dessa música estão sintetizados em seu refrão:

SD (58)

[...]
Sobe no teto do meu carrão
E mostra o pacotão
Mostra o pacotão
Mostra o pacotão

(TETO DO MEU CARRÃO, [2010?])

À parte a rima fácil carrão/pacotão, adquire relevância significativa o recurso ao grau aumentativo de tais substantivos, seja para enfatizar a riqueza do homem economicamente poderoso, possuidor de carro de luxo (carrão) e não de carrinho, seja para dar hiperbólica visibilidade à genitália feminina, através de um gesto interpretativo que associa tamanho dos genitais à voracidade sexual. Assim, o discurso sobre o mercenarismo feminino, materializando a ideologia hedonista-misógina, ao mesmo tempo em que coisifica as relações humanas, faz

crer no poder das coisas, como se elas fossem valiosas por si mesmas, como se elas se impusessem autonomamente, dizendo-nos eloquentemente que devemos nos submeter a elas. Mas precisamos duvidar do discurso sobre o mercenarismo feminino, interrogando-o e procurando ir além de seus efeitos de evidência, atrelados à superfície fenomênica da eloquência das coisas.

5.5.2 *Efeitos de evidência do mercenarismo feminino: a eloquência das coisas*

Quando pensamos o processo histórico, político e ideológico por meio do qual o sujeito e os sentidos se constituem, demarcamos o lugar teórico de nossa análise, ao afirmar que as formações ideológicas materializadas nas formações discursivas oferecem “‘a cada sujeito’ sua ‘realidade’, enquanto sistema de evidências e de significações percebidas – aceitas – experimentadas” (PÊCHEUX, 2009, p. 149). Na canção “Melô da Pop 100”, para permanecer no campo dos meios de transporte, o tópico discursivo do mercenarismo feminino, como uma evidência colada à realidade fenomênica, atualiza-se mediante uma descrição/interpretação detalhada do comportamento usurário da mulher, cuja evidência dos sentidos se apresenta em relações estabelecidas tendenciosamente de acordo com o poder econômico dos homens. A ordem fenomênica do mundo falaria por si, pois as relações interpessoais teriam motivações evidentes, reveladas pela eloquência das próprias coisas. Eis o que diz a letra da canção:

SD (59)

Você lembra daquela menina que te apresentei,
ela ta iludindo nosso amigo Valnei.

Ela pega um cara que do crime é soldado,
tem uma casa de praia e um carro importado.
Já falei pra esse cara: ela gosta é de grana,
ela usa Armani e Dolce & Gabanna.
Amigo a vida é assim, a gente vale o que tem,
ele tem uma Tornado e você só tem uma Pop 100.

Ela gosta, ela gosta de dinheiro.
Ela gosta, ela gosta de dinheiro. (2x)

Ah, meu amigo Valnei porque você não desisti?
Tem um Chevette velho, no bolso uma nota de 20.
O meu papo é reto, esse é meu dilema,
ele usa Azzaro e você Alfazema.
Escute negão, então pare e pense,
ele usa Nike e Adidas e você Turbulance.
Escute Valnei, se ligue em mim,

mulher gosta é de dinheiro, quem come madeira é cupim.

Ela gosta, ela gosta de dinheiro.

Ela gosta, ela gosta de dinheiro. (2x)

(MELÔ DA POP 100, [2010?])

Segundo o vocalista do grupo Black Style, seu amigo Valnei estaria sendo “iludido” por uma “menina” que, por motivações interesseiras, mantinha relação paralela com outro homem que “tem uma casa de praia e um carro importado”. Como amigo, o cantor já teria advertido o Valnei de que “ela gosta é de grana, / ela usa Armani e Dolce & Gabanna”, de maneira que a melhor alternativa para o “iludido” seria, pois, aceitar que “a vida é assim, a gente vale o que tem, / ele tem uma Tornado e você só tem uma Pop 100”. Além de retomar o mote da intolerância ao adultério feminino, o que equivale a reafirmar a imposição da monogamia apenas às mulheres, a posição-sujeito a partir da qual o vocalista realiza essa descrição/interpretação apresenta uma lógica interna que naturaliza a perversidade das relações sociais capitalistas, por meio da qual fica silenciado o intenso processo social de mercantilização das relações humanas.

O primeiro equívoco dessa lógica perversa consiste em conceber a mulher como um ser mercenário por natureza (“Ela gosta, ela gosta de dinheiro / Ela gosta, ela gosta de dinheiro”), avaliando-a como uma usurpadora congênita, na medida em que não se levam em consideração as condições materiais de sua existência. Tal naturalização se amplia para toda a existência humana, uma vez que, para o sujeito do discurso, “a vida é assim”, o que revela, pelo menos, duas coisas significativas: 1. Uma leitura do real ideologicamente comprometida com a aceitação e a reprodução da ordem social capitalista; 2. Uma generalização dessa ordem social como a única experiência histórica e como única alternativa possível à vida humana.

Tendo em vista o movimento tenso e contraditório dos sentidos, nesse discurso se esboça um entendimento superficial do processo de mercantilização das relações humanas, no qual as nossas relações sociais se convertem em relações entre coisas ou mediadas pelas coisas; afinal, segundo a letra daquela canção, “a gente vale o que tem”. Contudo, a superficialidade desse entendimento, que naturaliza a coisificação do humano, impede a compreensão do comportamento mercenário feminino como resultado de finalidades postas e de escolhas alternativas objetivadas pela sociedade capitalista, tal como Lukács (2013) concebe a sociabilidade humana. Para ter essa compreensão, é preciso ver que – numa sociedade em que a posse de coisas, o poder de consumo, a maximização de lucros, o acúmulo de riquezas constituem a finalidade da existência humana – a ambição pela posse de mercadorias suplanta

qualquer valor humanitário e submete as nossas relações às leis de mercado. Como os valores impregnados na consciência dos sujeitos não caem dos céus, mas de suas condições materiais de existência, os interesses que motivam as relações interpessoais de homens e mulheres sofrem os efeitos do processo geral de mercantilização das relações humanas na sociedade capitalista. Ostentação e mercenarismo são valores típicos desse modelo de sociedade.

Presa ao empirismo ou ao fenomênico das relações sociais capitalistas, a estratégia de argumentação usada na letra da canção para persuadir o Valnei de que a melhor escolha seria desistir de sua relação com a “menina” consiste em apresentar o que podemos chamar de a eloquência das coisas, como um efeito de evidência produzido pelo discurso sobre o mercenarismo feminino. Assim como uma moto “Pop 100” não compete igualmente com uma “tornado”, seus proprietários disputariam a mesma mulher ocupando posições sociais desiguais, com a previsível derrota do primeiro. Os demais bens de um e de outro seriam eloquentes o suficiente para a persuasão do “amigo”, ao qual a voz do vocalista faz a seguinte advertência: “Ah, meu amigo Valnei porque você não desisti? / Tem um Chevette velho, no bolso uma nota de 20 / (...) / ele usa Azzaro e você Alfazema / Escute negão, então pare e pense, ele usa Nike e Adidas e você Turbulance”. Esse discurso afirma que o poder econômico do homem é o maior trunfo para seduzir mulheres, não porque a mulher está sujeita às interpelações ideológicas da ordem capitalista, mas simplesmente por sua propensão natural ao mercenarismo.

A identidade étnica do amigo (“Escute negão”) abre outro filão de sentidos que acrescenta aos conflitos de classe, a memória problemática do racismo. Sendo negro, o Valnei pertence a um grupo social historicamente discriminado, inferiorizado e marginalizado, razão pela qual a voz que canta fica ainda mais convencida da posição desvantajosa que o “amigo” ocupa na disputa pela “menina” usurária. Sabe-se que o racismo serviu e serve para legitimar desigualdades socioeconômicas na estrutura social brasileira, causando um prejuízo imensurável não só para as condições materiais de existência, mas também para a imagem social de negros e negras, submetidos a um simbolismo que os representa negativa e pejorativamente. Numa canção afetada ideologicamente por tudo isso, o sujeito do discurso aceita a ordem estabelecida, não esboça nenhuma crítica ao antagonismo de classes fundado sob a assunção do patriarcado, nem à opressão étnica remanescente de nossa história escravista. Como só percebe o que se apresenta na superfície das relações sociais (a eloquência das coisas), seu gesto de leitura das relações interpessoais parece confirmar a tese trabalhada amiúde no discurso musical do momento: mulher é um ser mercenário (“Ela gosta, ela gosta de dinheiro”).

Na canção “Delegado”, a Banda Luxúria desenvolve essa tese através da mesma estratégia discursiva que produz os mesmos efeitos de evidência fundamentados na eloquência das coisas:

SD (60)

[...]
 Eu gosto de mulher, eu gosto de luxar
 O meu carro é rebaixado
 As minas piram pra entrar
 [...]
 Vem beber Whisky, vem ver como rico vive
 Vem andar de Ferrari
 E depois de Mustang
 Usa Dolce & Gabbana, Lacoste e Armani
 [...]
 Enche o copo de Whisky, agora vire e tome
 Ô tome, tome, tome, ô tome, tome, tome
 [...]

(DELEGADO, [2014?])

Os complementos do verbo gostar, no primeiro verso da SD (60), revelam os valores de um sujeito discursivo que correlaciona mulher e luxo como objetos de seu desejo. Como argumento mais utilizado para seduzir e conquistar mulheres, o carro rebaixado funciona ideologicamente como símbolo do poder econômico masculino, por isso serve de isca para físgar as “mercenárias”. Assim a sedução se faz sempre mediada por coisas que não estão ao alcance de todos, de maneira que, para consumir os produtos à disposição das classes privilegiadas, a mulher deve aceitar as regras do comércio sexual legitimado pela ordem capitalista: “Vem beber Whisky, vem ver como rico vive / Vem andar de Ferrari / E depois de Mustang / Usa Dolce & Gabbana, Lacoste e Armani”. A estratégia sedutora parece infalível segundo o gesto interpretativo realizado pelo sujeito do discurso, que indica os termos da transação dos prazeres, bem como qual parte compete ao homem e qual cabe à mulher: “Enche o copo de Whisky, agora vire e tome / Ô tome, tome, tome, ô tome, tome, tome”.

O efeito de ambiguidade se efetiva mediante uma estratégia discursiva pela qual o sujeito do discurso diz A com a intenção de que sua audiência social entenda B. Ele coloca para as mulheres a alternativa do consumo de bebida alcoólica, fazendo o verbo “virar” significar no sentido de tomar, de uma só vez, o copo cheio de whisky. Ao mesmo tempo, outra alternativa fica sugerida, com uma deriva de sentidos dos verbos “virar” e “tomar”, os quais passam a significar, respectivamente, a posição e a penetração sexual. Virar e tomar o copo de whisky se confunde com a alternativa de a mulher ficar de costas (“agora vire”) para ser penetrada pelo

homem (“e tome, tome, tome”). Os atos de beber e copular se confundem e se complementam, na medida em que, nessa canção, é possível também compreendê-los como ações recíprocas que atendem à finalidade posta pelo homem: oferecer às mulheres prazeres alucinógenos em troca do prazer sexual, sob a forma de um comércio hedonista que não recebe mais o rótulo de prostituição devido à naturalização e legitimação do processo de mercantilização das relações humanas pela sociedade capitalista atual.

Luxúria é a banda baiana que mais fez dos valores típicos da sociedade capitalista a ideologia dominante em seu discurso. Tal filiação ideológica se materializa também no título da canção “É o poder da ostentação”, na qual ostentação masculina e mercenarismo feminino reaparecem como faces de uma mesma moeda ou como contrapartes necessárias ao comércio hedonista moderno. Ostentar é fazer ver sua posição de classe com o intuito de demarcar sua superioridade em relação ao restante da sociedade. Portanto, ostentar discursivamente é dizer e defender privilégios de classe. É ocupar a posição cínica de quem exhibe seu poder econômico e sua capacidade de consumo sem jamais se preocupar com as privações e com a falta do elementar para os outros. Essa prática social egoísta virou a maior virtude do momento atual, sem nenhum questionamento a respeito do quanto esses valores tornam as nossas relações sociais descartáveis.

5.5.3 *Apologia discursiva às interações sexuais e amorosas descartáveis*

A ideologia hedonista-misógina que se materializa no discurso do *pagofunk* tem como pano de fundo as condições materiais de existência impostas pela lógica do capitalismo, com uma consequência inevitável: as relações humanas se tornam descartáveis. O comércio sexual anula qualquer proposta de durabilidade das relações entre homens e mulheres, ambos submetidos a uma ideologia hedonista que se esgota como uma transação comercial e que prescinde de qualquer compromisso duradouro. Em essência, a mercantilização das relações humanas alcança as relações interpessoais e impõe às interações sexuais e amorosas a mesma lei de mercado. Consequentemente, o amor e o sexo seguem a trajetória das demais mercadorias, que são descartadas quando os consumidores não se interessam mais por elas. Assim, as experiências sexuais e amorosas se objetivam sob o signo da descartabilidade.

O sentido do descartável está impregnado em nossas relações sociais capitalistas e tem sido cantado amiúde no cancionário brasileiro da atualidade. No caso da tendência musical do *pagofunk*, o título de mais uma das canções cantadas pelo grupo Luxúria dá o tom da ideologia

da descartabilidade em letras que versam sobre as relações sexuais e amorosas de homens e mulheres: “Só fico e tchau”:

SD (61)

Devia ser um cara sincero e tal
 Devia ser educado e bem profissional
 Devia ser um engenheiro aplicado
 Andar de boa na minha SW4
 Mas coisa de jovem é curtir de montão
 Tomar cerveja, Redbull e acordar doidão
 Mas eu sou bem diferente dos outros
 Sou um putão malandro, quente nervoso

Sou, sou putão vaidoso
 Eu pego a mulherada e só fico
 Sou raparigueiro, eu sei
 Sou putão vaidoso
 Eu pego a mulherada, só fico e tchau
 [...]

(SÓ FICO E TCHAU, [2013?])

Como voz de um sujeito que se apresenta no masculino, seu canto/dizer se filia à ideologia hedonista-misógina, compreendida aqui como uma idealização da realidade que se materializa num discurso indiferente ao que a mulher envolvida numa relação sexual ou amorosa pensa, sente, deseja etc. O objetivo do hedonista misógino, nesse caso, é obter prazer sexual com mulheres, usá-las para seu próprio deleite libidinoso, como objeto que se consome e se descarta após a saciedade. Para ele, “ficar” com uma mulher não significa uma empatia e um desejo recíprocos, uma atração de peles que se buscam mutuamente, muito menos um acontecimento afetivo compartilhado, mas uma regra egoísta, uma contabilidade machista, uma alternativa unilateral, que pouco se importa com o lugar do outro na relação. O misógino anula o ser da mulher na relação que estabelece com ela, reduzindo-a à condição de objeto de prazer/consumo, por isso ele canta a descartabilidade das relações interpessoais que envolvem homem e mulher (“Só fico e tchau”), como se enunciasse a glória de sua autonomia em relação aos afetos e aos ideais de uma relação estável.

No entanto, a suposta autonomia reivindicada pelo misógino hedonista produz efeitos de sentidos indissociáveis da natureza de nossas relações sociais capitalistas, caracterizadas pela prevalência do individualismo e do egoísmo. Apesar da ilusória autonomia de suas escolhas, o hedonista misógino apenas reproduz a lógica egoísta no plano das relações amorosas e sexuais. Já que a finalidade hedonista determina o sentido de sua relação interpessoal com a mulher, os valores indispensáveis a uma vivência coletiva menos conflituosa e opressiva são

descartáveis. A sinceridade e a educação não passam de um dever-ser implicado em escolhas alternativas preteridas (“Devia ser um cara sincero”, “Devia ser educado”), pois constituem um obstáculo ao seu projeto egoísta, na medida em que aqueles valores implicam alguma responsabilidade e algum compromisso com o outro. Mas o altruísmo é o reverso do egoísmo. É a alternativa a ser silenciada ou vista como uma obsolescência.

Já a rejeição ao profissionalismo como um dever-ser igualmente preterido (“Devia ser bem profissional”) não funciona como uma resistência ideológica do hedonista misógino à lógica cumulativa e produtivista imposta pela ordem social capitalista. Ele não rejeita as exigências de “competência profissional” por achar que elas tanto oprimem o trabalhador quanto lhe negam o real usufruto da riqueza produzida. Entre a alternativa de um dever-ser profissional (“Devia ser um engenheiro aplicado”) e a alternativa de um dever-ser hedonista (Mas coisa de jovem é curtir de montão / Tomar cerveja, Redbull e acordar doidão”), o sujeito do discurso – constituindo-se como um hedonista misógino – não hesita em se filiar ao hedonismo como ideal de vida para a rapaziada cujas condições materiais de existência permitem objetivar tais alternativas.

Filiado ao hedonismo como ideal de vida, o sujeito discursivo opta por um tipo de relação com as mulheres como objetos de prazer, sem a contraparte da responsabilidade, do cuidado e do compromisso. O discurso que canta essa escolha alternativa para a juventude, apresentando-a como a escolha ideal para uma vida de felicidade, traz a memória do comércio sexual realizado nas antigas casas de prostituição (“Sou, sou putão vaidoso / Eu pego a mulherada e só fico / Sou raparigueiro, eu sei”), nas quais mulheres copulavam com homens em troca de dinheiro, sem esperar deles nada além do pagamento por sua entrega sexual. Elementos dessa memória estão presentes no discurso do *pagofunk*, pois não é por acaso que o sujeito do discurso se identifica como “putão” ou “raparigueiro”, termos por meio dos quais se pode inferir uma leitura do feminino como “puta” e “rapariga”, ainda que seus sentidos tenham se modificado nos dias atuais. A identidade de “putão” e “raparigueiro” produz ainda efeitos de sentido concernentes ao tipo de relação cantada/escolhida por ele, qual seja: uma relação mediada pela ostentação, pelo mercenarismo e pela descartabilidade, por meio dos quais ele consegue usufruir dos prazeres sexuais femininos sem se preocupar com alianças que eventualmente possam ser reivindicadas pela ordem social ou pelas mulheres.

Apesar dessa memória, atualmente as relações interpessoais de homens e mulheres – mesmo mediadas pela ostentação, pelo mercenarismo e pela descartabilidade – não se confundem com o comércio sexual outrora rotulado de prostituição. O prostíbulo foi um dos primeiros espaços sociais em que as relações sexuais se consumaram sob a forma de um negócio

ou de um comércio despudoradamente aberto. No entanto, as mulheres cooptadas pela prostituição eram mal vistas, rotuladas com termos pejorativos como “putas” e “raparigas”. A grande contravenção cometida por elas parecia estar em decidir, sem a mediação do pai ou tutor, sujeitar-se aos homens pensando no “vil metal”. Fora do comércio sexual legitimado pelas classes sociais a que pertenciam as famílias abastadas, a exemplo do regime de dotes, ser objeto venal parecia ofensivo à ideologia moral dominante.

Atualmente, a generalização dos valores típicos da sociedade capitalista já não permite chamar de prostituição, sem parecer conservador e moralista, as relações sexuais de homens e mulheres mediadas por mercadorias. A mercantilização das relações humanas alcançou todas as esferas da vida de uma forma que se apresenta como uma tendência natural do ser humano. Experiências milenares de sociedade de classes e séculos de formação social capitalista pesam decisivamente na constituição da consciência dos sujeitos. A aceitação dessa escolha alternativa como a ordem natural das coisas silencia o caráter histórico de nossas relações sociais e dificulta pensar outras escolhas alternativas para a nossa vida social.

Dessa forma, o sujeito do discurso, identificado com a ideologia do capital, canta/diz/escolhe ser “putão” e “raparigueiro” como um consumista compulsivo que nunca sacia seu desejo de consumo, por mais que tenha consumido mercadorias em série: “Eu pego a mulherada, só fico e tchau”. Em sua perspectiva, automóvel, bebidas e mulheres são mercadorias para seu consumo. Essa afirmação categórica pode causar estranhamento e alguma resistência, porque, embora o comércio sexual aconteça cotidianamente diante de nossos olhos, somos instados a não querer ver a mercantilização de nossas relações mais íntimas.

Em relações interpessoais caracterizadas pela descartabilidade, o flerte como um prelúdio à aceitação de um namoro desapareceu. O contato físico direto assumiu a forma objetivada dessa aceitação. Ele atende ao imperativo hedonista/consumista de nossa época atual, por isso o sujeito do discurso, conforme sugere o título de música cantada por Luxúria, põe a seguinte alternativa aos demais homens interessados em seduzir uma mulher:

SD (62)

[...]
 Trocou olhar, se aproximou
 Pegou na mão, beijou na nuca
 Puxa, agarra e chupa
 [...]
 Nas palavras eu me perco, eu não sei falar direito
 Quando eu to afim
 Timidez é meu defeito, mas entenda esse meu jeito

(PUXA, AGARRA E CHUPA, [2013?])

Partindo de sua própria experiência, o sujeito do discurso, que se julga um tímido sem vocação para a eloquência, incapaz de articular discursivamente uma cantada (“Nas palavras eu me perco, não sei falar direito”), sabe perfeitamente usar sua loquacidade para propor a coisificação da mulher, da qual o homem deve se apropriar como se tomasse para si uma coisa inerte, sem consciência, sem reação, sem resistência e sem escolha: “Puxa, agarra e chupa”.

A troca de olhares prescinde de quaisquer sinalizações de aquiescência. Há apenas o olhar e a aproximação masculinos, seguidos da posse física com finalidade hedonista: “trocou olhar, se aproximou / Pegou na mão, beijou na nuca / Puxa, agarra e chupa”. Tal escolha alternativa, filiada à ideologia machista, que impõe a satisfação dos desejos masculinos como uma lei implacável da natureza, abole o diálogo como prática social democrática que cria as condições de aproximação e conhecimento mútuo. As palavras, como símbolos poderosos que podem (des)encantar e intensificar o (des)apego, viram armas opressivas a serviço da coisificação da mulher. Elas deixam de funcionar como importante mediação (“não tem mais conversa”), a partir da qual os sujeitos envolvidos numa relação de enamoramento podem avaliar e decidir, com mais consciência, sobre a relevância da (des)continuidade da relação. Enfim, a descartabilidade prevalece sobre a alternativa da continuidade no discurso musical filiado à ideologia hedonista-misógina.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A ANGÚSTIA DE NUNCA ACABAR

Após um percurso relativamente longo e tortuoso, alinhar algumas considerações finais é sempre uma tarefa inglória para quem se aventurou a apreender momentaneamente um objeto tão fluido e fugidio como o discurso, cujos sentidos nunca conseguimos preencher completamente, dada a própria incompletude da linguagem e o movimento dos sujeitos na história. Chegamos ao final da pesquisa com uma angústia que também revela a nossa incompletude, como sujeitos pesquisadores a nos rebelar contra as lacunas que sempre nos perseguem e nos deixam preocupados com o que ainda deveria ser dito, que, por sua vez, abriria sempre novas lacunas e ensejaria outras necessidades de dizer, por mais que nos empenhemos em repará-las, retocá-las e preenchê-las. Eis a angústia do analista de discurso: angústia de nunca acabar. Mas todo trabalho dessa monta precisa, em determinado momento, de um balanço das respostas encontradas para as inquietações que estiveram em sua origem e que lhe deram razão para existir.

Sem dúvida, os resultados alcançados pelo presente trabalho devem muito à sua filiação teórica, na medida em que os fundamentos da Análise de Discurso de Michel Pêcheux e da Ontologia do ser social de Lukács orientaram na elaboração de indagações ao objeto analisado, bem como abriram possibilidades de estruturação de títulos e tópicos, conforme os objetivos e as hipóteses das quais partimos. O analista de discurso não elimina os efeitos de transparência da linguagem nem está fora da injunção interpretativa a que todos estão submetidos, mas nosso dispositivo teórico nos auxiliou contra esses efeitos através da vigilância necessária para não cairmos nas mesmas ilusões dos gestos interpretativos espontâneos. A filiação teórica à Análise de Discurso e à Ontologia permitiu descobrir e acompanhar um discurso cujo movimento de sentidos – fazendo as palavras habitarem conflituosamente diferentes formações discursivas e ideológicas – intensifica o espetáculo carnavalesco do baixo corporal feminino, mediante escolhas alternativas e finalidades postas nas quais estão implicados os valores hedonistas dominantes em nossa sociedade capitalista atual.

Como já havia diagnosticado Leme (2003), a erótica – o discurso e a ideologia hedonista, acrescentamos – que atravessa as letras da música carnavalesca baiana tem uma matriz de sentidos que só pode ser devidamente compreendida se levarmos em conta o protagonismo de negras e negros africanos, bem como de afrodescendentes, no tocante à criação de ritmos, danças e músicas que apelam para a dimensão dos desejos e prazeres sexuais, processo cujo movimento de sentidos, em nossa análise, apresenta-se como materialização da ideologia hedonista no discurso musical baiano. Na passagem do século XVII ao XVIII, Bahia,

Rio de Janeiro e Recife já haviam produzido as condições mínimas para o desenvolvimento urbano, as quais permitiram a entrada de negros e negras na vida cultural brasileira mediante suas manifestações cantadas e dançadas, pejorativamente rotuladas de “batuques” pelos brancos. Cantos e danças de origem afrodescendente constituem, no interior da divisão das classes sociais brasileiras, uma manifestação da cultura das classes dominadas que, nos primeiros séculos de nossa história, foram protagonistas em matéria de expressão da libido em suas músicas, a exemplo de lundus, fofas, modinhas, maxixes e sambas.

Conforme vimos, Salvador foi o “primeiro centro produtor de cultura popular urbana do Brasil” (TINHORÃO, 2010, p. 86). Discordamos, entretanto, da autora de “Que Tchan é esse?” (LEME, 2003) no que diz respeito ao seu gesto interpretativo que, subestimando as determinações econômicas implicadas no mercado da música, imputa ao legado cultural africano a aceitação pública e o sucesso massivo das canções carnavalescas baianas. Ao nosso ver, a erótica, como uma memória discursiva deslocada do contexto das tradições de origem africana para o mundo capitalista moderno, perde muito de suas funções ritualísticas matrimoniais e passa a funcionar como uma fórmula de sucesso porque o apelo às pulsões revelou-se útil à indústria do entretenimento, que reedita a mesma receita lucrativa há vários carnavais.

Na continuidade das respostas às inquietações da presente pesquisa, a análise das materialidades confirmou a hipótese da qual partimos – fortemente expressa no título de nosso trabalho – a qual previa a dominância dos sentidos hedonistas nas letras da música carnavalesca baiana, filiadas à ideologia hedonista que desemboca numa virulenta misoginia discursiva hedonista. Entre os hedonismos cantados/ditos, percebemos que se sobressaem, em várias letras de músicas baianas, o desejo e o prazer sexuais, através de estratégias discursivas que produzem efeitos de ambiguidade e fazem os sentidos das palavras deslizarem de uma formação discursiva e ideológica para outra ou habitarem imprecisamente fronteiras entre formações discursivas distintas. Nesse processo, vimos palavras e expressões cujos sentidos se estabilizaram no campo da “obscenidade” ou da “pornografia” receberem significações higienizadas que procuram legitimar o dizer musical, ao passo que outras palavras e expressões, cujos sentidos estabilizados não se relacionam com a esfera da sexualidade, passaram a produzir efeitos obscenos e pornográficos, por meio da construção de efeitos ambíguos resultantes de um trabalho simbólico que administra a polissemia inerente ao funcionamento da linguagem.

A dominância desses sentidos, em nosso gesto interpretativo filiado à ontologia de Lukács (2013) decorre das finalidades postas e das escolhas alternativas implementadas pela indústria do entretenimento das massas, que faz do carnaval baiano uma panaceia não só para

baianos e brasileiros em geral, mas também para turistas que aportam em Salvador durante todo o ano e, especialmente, durante os períodos de carnaval. A crer no discurso e na ideologia dominantes em letras de músicas carnavalescas baianas, a finalidade eudemonista pode ser alcançada mediante escolhas hedonistas, o prazer sexual cantado/dito como a alternativa compensatória aos nossos mais diversos males.

No entanto, como os sentidos não seguem logicamente uma mesma direção, ao contrário, embaralham-se e contraditoriamente se imbricam, os limites da alternativa hedonista implicada no discurso musical baiano se apresentaram sintomaticamente em sequências discursivas que fincam suas raízes mais profundas nas condições materiais de existência da realidade socioeconômica baiana. Em fins dos anos oitenta, o discurso pacifista denuncia um mundo aterrorizado com os conflitos bélicos recentes; o elogio à baianidade bem como a construção imaginária da Bahia como um paraíso profano aqui na Terra, embora cantados/ditos como alternativa eudemonista, esbarram-se nos limites do real histórico e adquirem os sentidos de uma esperança contemplativa ou de um sonho fantasioso; a tematização das condições de vida dos excluídos desemboca numa atmosfera de desencanto e fatalismo cujas válvulas de escape são a alternativa ascética da piedade divina, a via inebriante da bebida alcoólica, o gozo do prazer sexual etc. A ordem antagônica fundadora dos conflitos e angústias existenciais fica silenciada.

Além disso, a pesquisa permitiu ver como a herança de relações sociais milenarmente construídas sob bases patriarcais afeta sobremaneira os gestos interpretativos realizados pelo discurso filiado à ideologia hedonista presente nos textos musicais do repertório, que interpreta o mundo e a relação com as mulheres a partir de uma perspectiva machista, que ora descreve/interpreta o amor romântico com a amada sem cor, ora canta/diz abertamente a submissão feminina, sobretudo no caso da mulher negra, SD (01). À medida que o desenvolvimento histórico permite a aparição do *pagode baiano* e do *pagofunk*, os gestos interpretativos machistas se filiam mais abertamente à ideologia misógina, através do discurso cantado com a finalidade de ofender e humilhar a mulher.

Assim, a base patriarcal aclimatada à lógica capitalista fez a retórica da emancipação feminina prostrar-se impotente aos pés do que identificamos como um discurso do prazer misógino nas letras de músicas baianas, cujas alternativas postas às mulheres promovem a degradação da condição feminina. Nas letras dessas músicas, vimos que o baixo corporal é posto em discurso criando efeitos desmoralizantes para a imagem social das mulheres, sempre incitadas à realização de coreografias que ampliam a sua desmoralização. A infância e a adolescência aparecem no discurso musical analisado com a denominação de “novinhas”,

descritas/interpretadas como objeto sexual mais excitante e vulnerável à investidas do homem experiente, que canta/diz/propõe a posse das menores à revelia do que dispõe o dispositivo da ideologia jurídica.

A ideologia do hedonismo misógino, portanto, segue sua escalada através de um trabalho simbólico que cria determinadas imagens de mulher, vista também como objeto sexual sobre o qual os desejos masculinos devem se objetivar através da violência física. A alternativa discursiva da violência física desemboca na materialização da ideologia do canibalismo machista, cuja imagem mais emblemática aparece nas metáforas alimentícias construídas a partir do verbo comer, tendo o homem como o sujeito que come e a mulher como objeto comido. Assim, condena-se a mulher por ela assimilar os mesmos valores típicos da sociedade capitalista louvados por homens. Por fim, essas alternativas postas para as relações interpessoais de homens e mulheres realizam gestos interpretativos que ignoram as lutas políticas e as relativas conquistas femininas, sobretudo na segunda metade do século XX.

A música baiana é um patrimônio apropriado pelo capitalismo brasileiro, que a faz funcionar em conformidade com as leis de mercado, de maneira que produtores musicais, compositores, cantores e consumidores, orientados para a mesma lógica de produção/consumo/lucro, fazem vista grossa aos sentidos que esse discurso musical propaga e aos valores implicados nessa propagação. As estatísticas dos carnavais brasileiros, orientadas pela mesma ideologia do capital, enfatizam sempre os números da economia, os empregos gerados, as oportunidades de renda, o incremento do turismo, o consumo, enfim, o montante de dinheiro injetado no comércio. O discurso do fortalecimento da economia, além de silenciar quem realmente se fortalece economicamente durante os nossos carnavais, é indiferente à fragilização e degradação das relações humanas, muito mais indiferente ainda à desumanização da mulher.

Sem sombra de dúvida, a maior prejudicada com a alternativa do lucro acima de qualquer valor humano é mesmo a mulher, que quase sempre aparece nas letras das músicas carnavalescas baianas mediante gestos interpretativos que, longe de contribuir para sua emancipação, ampliam a monotonia da ideologia misógina. Esse estudo procurou também mapear e sistematizar, no conjunto das letras das canções analisadas, alguns dos sentidos que criam barreiras e impõem limites a um projeto de sociedade na qual homens e mulheres possam desenvolver relações interpessoais pautadas no signo da equidade social. Os resultados não surpreenderam, uma vez que a já esperada monotonia do discurso misógino atravessa milênios de história e o capitalismo não o limitou, mas os resultados oportunizaram a ampliação do

debate que desnaturaliza as relações hierarquizadas socialmente e revela as contradições inerentes ao discurso da misoginia.

Na tentativa de conter os avanços da ideologia misógina no cancionário brasileiro, tem-se ampliado lentamente a ideologia jurídica segundo a qual agentes públicos devem ser proibidos de contratar artistas em cujas letras e danças haja ofensa e discriminação à mulher. A polêmica em torno da resistência no plano do direito formal serve de indício da importância, mas também dos limites da própria ideologia jurídica, que encerra uma conquista abstrata e relativa, na medida em que, no plano das relações sociais concretas, permanecem sólidas as hierarquias necessárias à reprodução do sistema sociometabólico do capital (MÉSZÁROS,2009). Sem um horizonte que se descortine para além dos padrões de sociabilidade típicos das sociedades capitalistas, que aclimataram perfeitamente à sua estrutura de classes antagônicas as desigualdades de gênero, as letras de músicas deixarão sempre escapar sentidos reveladores dos conflitos ideológicos presentes na realidade social da qual elas são um produto e uma função ideológica.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado. Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- ARANGO, Ariel. **Os palavrões**: virtudes terapêuticas da obscenidade. Tradução de Jasper Lopes Bastos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7ª Edição. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 14ª Edição. Hucitec, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- _____. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, SD.
- BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas/SP: Pontes Editores, 2005, pp. 284-293.
- BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: Marx, modernismo e modernização. In: Idem. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 109-157.
- BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval**: a invenção do amor romântico ocidental. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 4ª Edição. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BOSCH, Esperanza; FERRER, Victoria A.; GILI, Margarita. **Historia de la misoginia**. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial; Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1999.
- BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- CARVALHO, Inaiá Maria Moreira de; PEREIRA, Gilberto Corso. As cidades de Salvador. In: CARVALHO, Inaiá Maria Moreira de e PEREIRA, Gilberto Corso (Orgs.). **Como anda Salvador e sua região metropolitana**. Salvador: EDUFBA, 2008, pp. 81-107.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é o erotismo**. Edição integral. São Paulo: Círculo do Livro S. A., 1993, pp. 59-101.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DUARTE JR., João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. 4ª Edição. Campinas/SP: Papirus, 1995.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do estado: trabalho relacionado com as investigações de L. H. Morgan**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S. A., 1991.

FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FONSECA, R. O. Do impossível ao incontornável: a propósito das lições igualitárias deixadas pelos deslocamentos da Conjuração Baiana. In: FONSECA, R. O (Org.). **A Conjuração Baiana e os desafios da igualdade no Brasil: história e discurso**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016, pp. 17-53.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 15ª Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização: novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAY, Peter. **A paixão terna: a experiência burguesa, da rainha Vitória a Freud**. Tradução de Per Salter. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

GORENDER, Jacob. Introdução: o nascimento do materialismo histórico. In: MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HABERT, Nadine. **A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

HUNT, Lynn. Introdução: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. In: HUNT, Lynn (Org.). **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800**. Tradução de Carlos Szlak. 1ª Edição. São Paulo: Hedra, 1999, pp. 09-46.

INDURSKY, Freda. A memória na cena do discurso. In: INDURSKY, Freda; MITTIMANN, Solange e FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Org.). **Memória e história na/da análise do discurso**. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2011, pp. 55-66.

_____. A fragmentação do sujeito em análise do discurso. In: INDURSKY, Freda e CAMPOS, Maria do Carmo. **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000, pp. 70-81.

LEME, Mônica Neves. **Que Tchan é esse?: indústria e produção musical no Brasil dos anos 90**. São Paulo: Annablume, 2003.

LESSA, Sérgio. **Abaixo a família monogâmica**. São Paulo: Instituto Lukács, 2012.

_____. **Para compreender a ontologia de Lukács**. 3ª Edição. Ijuí: Editora Unijuí, 2007.

FELIPE, Jane. Erotização dos corpos infantis. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana V. (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 2ª Edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003, pp. 53-65.

LUKÁCS, György. O trabalho. In: Idem. **Para uma ontologia do ser social II**. Tradução de Nélio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2013, pp. 41-157.

_____. A reprodução. In: Idem. **Para uma ontologia do ser social II**. Tradução de Nélio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2013, pp. 159-354.

_____. O ideal e a ideologia. In: Idem. **Para uma ontologia do ser social II**. Tradução de Nélio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2013, pp. 355-576.

_____. Os princípios ontológicos fundamentais de Marx. In: Idem. **Para uma ontologia do ser social I**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012, pp. 281-422.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje**. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2003.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. O processo de trabalho e o processo de valorização. In: MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Livro I. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Manifesto do partido comunista**. Tradução de Pietro Nassette. Editora Martin Claret, 2006.

MAZZEO, Antônio Carlos. **Burguesia e capitalismo no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

MÉSZÁROS, István. **Para além do capital: rumo a uma teoria da transição**. Tradução de Paulo Cezar Castanheira e Sérgio Lessa. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

_____. **O poder da ideologia**. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MILAN, Betty. **O que é o amor**. Edição integral. São Paulo: Círculo do Livro S. A., 1993, pp. 07-57.

MIGUEZ, Paulo. Carnaval da Bahia: do entrudo lusitano aos desafios contemporâneos. In: RIBEIRO, Maria Aparecida; ARNAUT, Ana Paula (Org.). **Viagens do carnaval: no espaço, no tempo, na imaginação**. Salvador: EDUFBA, Coimbra: Universidade de Coimbra, 2014, pp. 73-93.

MORUS, Thomas. **A utopia: ou o tratado da melhor forma de governo**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2011.

ONFRAY, Michel. **A arte de ter prazer: por um materialismo hedonista**. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A potência do existir: manifesto hedonista**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: 2010.

ORLANDI, Eni Puccinelli. A fundação de um Estado: cidade de São Salvador, Brasil. In: **Cad. Est. Ling.**, Campinas, 53(2): 101-112, Jul./Dez. 2011a.

_____. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 9ª Ed. Campinas/SP: Pontes Editores, 2010.

_____. **Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 5ª Ed. Campinas/SP: Pontes Editores, 2007.

_____. Do sujeito na história e no simbólico. In: Idem. **Discurso e texto: formação e circulação de sentidos**. 4ª Edição. Campinas/SP: Pontes Editores, 2012, pp. 99-108.

_____. O sentido dominante: a literalidade como produto da história. In: Idem. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 6ª Edição. Campinas/SP: Pontes Editores, 2011b, pp. 135-147.

PAIM, Jairnilson Silva. Condições de vida, violência e extermínio. In: CARVALHO, Inaiá Maria Moreira de; PEREIRA, Gilberto Corso (Orgs.). **Como anda Salvador e sua região metropolitana**. Salvador: EDUFBA, 2008, pp. 157-169.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60**: rebeldia, contestação e repressão política. 4ª Edição. São Paulo: Editora Ática, 2004.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi et al. 4ª Ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2009.

_____. Análise de discurso: três épocas (1983). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução de Bethânia S. Mariani et al. 4ª Ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2010, pp. 307-3015.

_____. Delimitações, inversões, deslocamentos. Tradução de José Horta Nunes. In: **Cad. Est. Ling.**, Campinas, (19): 7-24, jul/dez, 1990.

_____. Especificidade de uma disciplina de interpretação: a análise de discurso na França. In: Idem. **Análise de discurso**: Michel Pêcheux. Textos selecionados: Eni Puccinelli Orlandi. Tradução de Solange Leda Gallo. 2ª Ed. Campinas/SP: Pontes Editores, 2011, pp. 227-230.

_____. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 5ª Edição. Campinas/SP: Pontes Editores, 2008.

_____. Sobre os contextos epistemológicos da análise de discurso. In: Idem. **Análise de discurso**: Michel Pêcheux. Textos selecionados: Eni Puccinelli Orlandi. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 2ª Ed. Campinas/SP: Pontes Editores, 2011, pp. 283-294.

PÊCHEUX, Michel; GADET, Françoise. A língua inatingível. In: Idem. **Análise de discurso**: Michel Pêcheux. Textos selecionados: Eni Puccinelli Orlandi. Tradução de Sérgio Augusto Freire de Souza. 2ª Ed. Campinas/SP: Pontes Editores, 2011, pp. 93-106.

POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2014.

PRETI, Dino. **A linguagem proibida**: um estudo sobre a linguagem erótica, baseado no Dicionário moderno de Bock, de 1903. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

PUTERMAN, Paulo. **Indústria cultural**: a agonia de um conceito. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação**: as minorias na Idade Média. Tradução de Marco Antonio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

RODRIGUES, Marly. **A década de 80. Brasil**: quando a multidão voltou às praças. São Paulo: Editora Ática, 1992.

SALUM, Isaac Nicolau. Prefácio à edição brasileira. In: SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 20 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1995, pp. XIII-XXIII.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia**. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANTOS, Rogério L. M. dos. **Movimentos d(e) resistência no espaço urbano**. 2014. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 20 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

SILVA SOBRINHO, Helson Flávio da. **Discurso, velhice e classes sociais: a dinâmica contraditória do dizer agitando as filiações de sentidos na processualidade histórica**. Maceió: EDUFAL, 2007.

SODRÉ, Néelson Werneck. **Capitalismo e revolução burguesa no Brasil**. Belo Horizontes: Oficina de Livros, 1990.

SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (ORG.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 4ª Ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011, pp. 109-154.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular: temas e questões**. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. **História social da música popular brasileira**. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Os sons dos negros no Brasil**. Cantos, danças, folguedos: origens. 3ª Edição. São Paulo, Editora 34, 2012.

_____. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros**. 7ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2013.

TONET, Ivo. **Método científico: uma abordagem ontológica**. São Paulo: Instituto Lukács, 2013.

A RODA. Disponível em: <<http://letras.mus.br/sarajane/210952/>>. Acesso em: 18 Dez. 2012.

ABECEDÁRIO DA ALEGRIA. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/black-style/1825314/>>. Acesso em: 05. Mar. 2016.

AI SE EU TE PEGO. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/michel-telo/1930299/>>. Acesso em: 09 Ago. 2016.

AMASSA A LATINHA COM A BUNDA. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/black-style/1779421/>>. Acesso em: 09 Ago. 2016.

ARRASTA PEPECA NO CHÃO. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=BkCC4Be3y5c>>. Acesso em: 09 Ago. 2016.

BAHIA É CARNAVAL. Disponível em: <<http://letras.mus.br/netinho/427930/>>. Acesso em: 12 Nov. 2013.

BAIANIDADE NAGÔ. Disponível em: <<http://letras.mus.br/banda-mel/253481/>>. Acesso em: 20 Abr. 2013

BARRACOS. Disponível em: <<http://letras.mus.br/netinho/47695/>>. Acesso em: 12 Nov. 2013.

BATEU SAUDADE. Disponível em: <<http://letras.mus.br/banda-mel/44397/>>. Acesso em: 20 Abr. 2013

BELEZA RARA. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/banda-eva/44360/>>. Acesso em: 09 Ago. 2016.

CABÚ. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/banda-pagodao/cabu.html>>. Acesso em: 06 Mar. 2014

CAI CAI NOVINHA. Disponível em: <<http://letras.mus.br/banda-pagodao/cai-cai-novina/>>. Acesso em: 06 Mar. 2014

CAMARO AMARELO. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/munhoz-e-mariano/camaro-amarelo.html>>. Acesso em: 15 Set. 2016.

CANIBAL. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/ivete-sangalo/46456/>>. Acesso em: 05. Mar. 2016.

CHUVA DE PERERECA. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/black-style/1788159/>>. Acesso em: 09 Ago. 2016.

CONTRA TEMPO. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/vander-lee/115682/>>. Acesso em: 09 Ago. 2016.

CONVERSA FIADA. Disponível em: <<http://letras.mus.br/banda-mel/565102/>>. Acesso em: 20 Abr. 2013

DANÇA DA MANIVELA. Disponível em: <<http://letras.mus.br/asa-de-aguia/44268/>>. Acesso em: 09 Abr. 2013.

DELEGADO. Disponível em: <<http://letras.mus.br/banda-luxuria/delegado/>>. Acesso em: 08 Abr. 2014.

DIA DOS NAMORADOS. Disponível em: <<http://letras.mus.br/asa-de-aguia/44270/>>. Acesso em: 09 Abr. 2013.

DIGA QUE VALEU. Disponível em: <<http://letras.mus.br/chiclete-com-banana/45070/>>. Acesso em: 10 Mai. 2013.

DISQUE TCHAN. Disponível em: <<http://letras.mus.br/e-o-tchan/260355/#>>. Acesso em: 18 Dez. 2012.

É NÓS QUE TRAÇA. Disponível em: <<http://letras.mus.br/guettho-guettho/2005275/>>. Acesso em: 04 Mar. 2014.

ELA SABE MEXER. Disponível em: <<http://letras.mus.br/sarajane/ela-sabe-mexer/>>. Acesso em: 18 Dez. 2012.

ELE NÃO MONTA NA LAMBRETA. Disponível em: <<http://letras.mus.br/chiclete-com-banana/87032/>>. Acesso em: 10 Mai. 2013.

ESFREGA A XANA NO ASFALTO. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/black-style/1373859/>>. Acesso em: 05. Mar. 2016.

ESTRELA PRIMEIRA. Disponível em: <<http://letras.mus.br/netinho/165057/>>. Acesso em: 12 Nov. 2013.

FESTA NA BAHIA. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/banda-mel/253483/>>. Acesso em: 09 Ago. 2016.

FIM DE SEMANA. Disponível em: <<http://letras.mus.br/netinho/47698/>>. Acesso em: 12 Nov. 2013.

FIRME E FORTE. Disponível em: <<http://letras.mus.br/psirico/1568164/>>. Acesso em: 11 Ago. 2013

FRICOTE. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/luiz-caldas/fricote-2.html#ixzz2wuWo1BXU>>. Acesso em: 02 Dez. 2012.

FU NÃO QUER DÁ. Disponível em: <<http://letras.mus.br/guettho-guettho/fu-nao-quer-da/>>. Acesso em: 04 Mar. 2014.

GRITO DE GUERRA. Disponível em: <<http://letras.mus.br/chiclete-com-banana/45074/>>. Acesso em: 10 Mai. 2013.

HAJA AMOR. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/#!luis-caldas/haja-amor>>. Acesso em: 02 Dez. 2012.

JARDIM DO ÉDEN. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/#!luis-caldas/jardim-do-eden>>. Acesso em: 02 Dez. 2012.

JOGA O BUMBUM PRO ALTO. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/black-style/1774821/>>. Acesso em: 09 Ago. 2016.

KIT DO PATRÃO. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/TrechosBailaodoRobsao/posts/225626960922310>>. Acesso em: 09 Ago. 2016.

LASCADOR. Disponível em: <<http://letras.mus.br/o-troco/1674734/>>. Acesso em: 08 Abr. 2014.

LEPO LEPO. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/psirico/lepo-lepo.html>>. Acesso em: 15 Set. 2016.

LOBO MAU. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/o-back/1557195/>>. Acesso em: 05. Mar. 2016.

MACHUCA. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/#!/black-style/machuca>>. Acesso em: 06 Mar. 2014

MAMA EU. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/#!/black-style/mama-eu>>. Acesso em: 06 Mar. 2014

MELÔ DA POP 100. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/black-style/1701484/>>. Acesso em: 05. Mar. 2016.

MELÔ DO TCHAN. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/gera-samba/204251/>>. Acesso em: 18 Dez. 2012.

MOSQUITO. Disponível em: <<http://letras.mus.br/psirico/102500/>>. Acesso em: 11 Ago. 2013

NÃO JULGUE MEU GUETHHO. Disponível em: <<http://letras.mus.br/guettho-guettho/nao-julgue-meu-guettho/>>. Acesso em: 04 Mar. 2014.

NOIS É PATRÃO. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/#!/black-style/nois-e-patrao>>. Acesso em: 06 Mar. 2014

NOSSA PARADINHA. Disponível em: <<http://letras.mus.br/harmonia-do-samba/46337/>>. Acesso em: 08 Set. 2013.

O ÍNDIO VIROU CANIBAL. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/#!/black-style/o-indio-virou-canibal>>. Acesso em: 06 Mar. 2014

ODÉ E ADÃO. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/#!/luis-caldas/ode-e-adao>>. Acesso em: 02 Dez. 2012.

PICA-PAU. Disponível em: <<http://letras.mus.br/psirico/853046/>>. Acesso em: 11 ago. 2013
PIROCA NO PEITO. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/#!/black-style/piroca-no-peito>>. Acesso em: 06 Mar. 2014

PROTESTO DO OLODUM. Disponível em: <<http://letras.mus.br/banda-mel/565103/>>. Acesso em: 20 Abr. 2013

PUTEIRO. Disponível em: <<http://letras.mus.br/o-troco/1858675/>>. Acesso em: 08 Abr. 2014.

PUXA, AGARRA E CHUPA. Disponível em: <<http://letras.mus.br/banda-luxuria/puxa-agarra-e-chupa/>>. Acesso em: 08 Abr. 2014.

QUER PODER. Disponível em: <<http://letras.mus.br/banda-luxuria/quer-poder/>>. Acesso em: 08 Abr. 2014.

RALA A TCHECA NO CHÃO. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/#!/black-style/rala-a-tcheca-no-chao>>. Acesso em: 06 Mar. 2014

RALA O PINTO. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/ze-paulo/rala-o-pinto/>>. Acesso em: 05 Mar. 2016.

SEM VOCÊ EU MORRO. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/gusttavo-lima/1622113/>>. Acesso em: 09 Ago. 2016.

SE VOCÊ QUER, TOME. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/pagodart/75423/>>. Acesso em: 11 Ago. 2013

SENTIU O MOVIMENTO. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/banda-pagodao/sentiu-o-movimento.html>>. Acesso em: 06 Mar. 2014

SÓ FICO E TCHAU. Disponível em: <<http://letras.mus.br/banda-luxuria/so-fico-e-tchau/>>. Acesso em: 08 Abr. 2014.

SÓ NÃO COZINHO. Disponível em: <<http://letras.mus.br/guettho-guettho/so-nao-cozinh/>>. Acesso em: 04 Mar. 2014.

SÓ PEGA QUEM TEM. Disponível em: <<http://letras.mus.br/banda-luxuria/so-pega-quem-tem/>>. Acesso em: 08 Abr. 2014.

SOU PERIFERIA. Disponível em: <<http://letras.mus.br/psirico/1545154/>>. Acesso em: 11 Ago. 2013

TABACO. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/#!/black-style/tabaco>>. Acesso em: 06 Mar. 2014.

TABACO 2. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/black-style/tabaco-2.html>>. Acesso em: 09 Ago. 2016.

TEM JEITO NÃO. Disponível em: <<http://letras.mus.br/netinho/165067/>>. Acesso em: 12 Nov. 2013.

TETO DO MEU CARRÃO. Disponível em: <<http://letras.mus.br/o-troco/1671203/>>. Acesso em: 08 Abr. 2014.

TIETA. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/#!/luis-caldas/tieta>>. Acesso em: 02 Dez. 2012.

TODA NAS CACHORRAS. Disponível em: <<http://letras.mus.br/o-troco/1674736/>>. Acesso em: 08 Abr. 2014.

TOMA VARA. Disponível em: <<http://letras.mus.br/psirico/84301/>>. Acesso em: 11 Ago. 2013

VALE NIGHT. Disponível em: <<http://letras.mus.br/asa-de-aguia/1522876/>>. Acesso em: 09 Abr. 2013.

VOCÊ JÁ FOI À BAHIA? Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/dorival-caymmi/45590/>>. Acesso em: 08 Ago. 2016.