



IMAGENS FEMININAS NA MPB: CAMINHO PERCORRIDO DE NOEL ROSA A CHICO BUARQUE

Prof^ª Ms. Angélica Moriconi¹

<http://lattes.cnpq.br/7179832612953874>

RESUMO – O presente trabalho busca representar a construção da imagem feminina em dois compositores de nosso cancioneiro: Noel Rosa e Chico Buarque de Holanda; o primeiro cujas composições pertencem à década de 30 do século passado; o segundo, contemporâneo, cujas composições vão desde a década de 60 do século XX até os nossos dias, avaliando as diferenças na construção dessa imagem. Privilegiar-se-á ainda o contexto de produção das obras musicais selecionadas no que diz respeito ao imaginário coletivo em relação ao papel social desempenhado pela mulher e pelo homem, identificando semelhanças e diferenças. Nosso estudo utilizar-se-á do aporte teórico da Análise do Discurso de orientação francesa, em especial, dos estudos de Dominique Maingueneau e Van Dijk, de que trataremos a seguir.

PALAVRAS-CHAVE – análise do discurso, representações, MPB, mulheres.

ABSTRACT – The present paper seeks to represent the feminine image construction in two composers of our Songbook: Noel Rosa and Chico Buarque de Holanda; the first whose compositions belong to the last century 30; the second, contemporary, whose compositions range from the Decade of 60 of the 20th century until our days, evaluating the differences in building this image. Will still focus on the context of production of musical works selected with regard to the collective imagination in relation to the social role played by women and by men, identifying similarities and differences. Our study will utilize the theoretical contribution of discourse analysis of French orientation, in particular, the studies of Dominique Maingueneau and Van Dijk, that we will try next.

KEYWORDS – Discourse analysis, representations, MPB, women.

Considerações Iniciais

Objetiva-se, neste trabalho, delinear a construção da imagem feminina em dois compositores de nosso cancioneiro: Noel Rosa e Chico Buarque de Holanda; o primeiro cujas composições pertencem à década de 30 do século passado; o segundo,

¹ Angélica Moriconi é doutoranda em Literatura Brasileira na USP e docente na graduação e na pós-graduação da Universidade de Santo Amaro.



contemporâneo, cujas composições vão desde a década de 60 do século XX até os nossos dias, avaliando as diferenças na construção dessa imagem.

Observar-se-á também o contexto de produção das obras musicais selecionadas no que diz respeito ao imaginário coletivo em relação ao papel social desempenhado pela mulher e pelo homem, identificando semelhanças e diferenças. Nosso estudo utilizar-se-á do aporte teórico da Análise do Discurso de orientação francesa, em especial, dos estudos de Dominique Maingueneau e Van Dijk, de que trataremos a seguir.

Fundamentação teórica: a análise do discurso

A linguagem representa o mais alto poder de simbolizar de que o homem é dotado. É, pois, por meio da linguagem e, conseqüentemente, da língua, que o homem atua no mundo.

A linguagem sempre encantou os homens e despertou seu interesse. Na Índia antiga, Panini, gramático hindu, elaborou a primeira gramática da língua sânscrita e também a primeira de que temos notícia, com o objetivo de preservar a pronúncia dessa língua em que se liam os textos sagrados.

Na Grécia antiga, o filósofo Platão discutia em seu *Diálogo Crátilo* a justeza dos nomes (*orthotês onomatôn*) a partir do exame realizado por Sócrates em relação às ideias divergentes entre Hermógenes e Crátilo: estariam os nomes ligados aos seus referentes de forma convencional, ou haveria uma relação natural entre o nome e a coisa por ele designada? Hermógenes comunga da primeira tese, enquanto Crátilo, da segunda. Para este, os nomes espelham a natureza mesma das coisas e esta não é senão um constante fluxo.

Depois dos gregos, também os romanos voltaram-se para as questões linguísticas e preocuparam-se com a elaboração de gramáticas do latim, valendo-se dos estudos de Aristóteles em relação às classes de palavras para sistematizar fatos da língua latina.

Ao longo de toda a Idade Média e nos séculos seguintes os fatos de língua continuaram suscitando profícuas discussões.

Entretanto, durante o século XIX, com a redescoberta da língua sânscrita, e com os estudos histórico-comparativos entre esta língua, o grego e o latim, entra no cenário linguístico um suíço que iria mudar a história dos estudos da linguagem: Ferdinand de Saussure. No âmbito das ciências desenvolvidas pelo homem, surge, então, uma ciência cujo objeto de estudo centra-se no funcionamento interno da língua e, mais especificamente, em seus estudos sincrônicos.



Assim, os estudos da linguagem abrangem o objeto língua desde seus estudos estruturais até as contemporâneas pesquisas de caráter discursivo, que a entendem em sua relação com a sociedade e o momento histórico nos quais são produzidos os discursos.

Surge, pois, na França, na década de 60 do século passado, a Análise do Discurso (AD), cuja fundação está intrinsecamente ligada a dois expoentes: Jean Dubois, lexicólogo e Michel Pêcheux, filósofo envolvido em debates acerca do marxismo, da psicanálise e da epistemologia. Pertencentes, pois, a ramos científicos diversos possuíam um denominador comum: partilhavam as mesmas convicções políticas, comungavam a mesma ideologia marxista. Nesse contexto, cumpre lembrar que a Linguística ocupava o lugar de ciência piloto, emprestando seu aporte teórico a outras áreas do saber: antropologia, sociologia, para citar apenas duas.

A análise do discurso nasce, portanto, com um objetivo político e a Linguística oferece meios para essa nova forma de abordagem discursiva. Cumpria então aos estudos da AD explicitar as especificidades da significação inscritas na materialidade linguística denominada discursos. Desta forma, consideravam-se indissociáveis o discurso e o sujeito discursivo. À AD interessavam os sujeitos, suas inscrições na história e as condições de produção da linguagem. Analisavam-se, pois, as relações que se estabelecem entre a língua, aqueles que a empregam numa situação específica e a maneira como o fazem.

Conforme nos ensina Bakhtin (2006), a atividade linguística é dialógica por excelência. Locutor e interlocutor dialogam no meio social utilizando-se do aparato verbal e também do não-verbal. O discurso é, pois, resultante da articulação entre os fenômenos linguísticos e sócio-históricos e, justamente por isso, os estudos da AD devem considerar não somente o que foi dito, mas as relações que o que foi dito mantém com discursos anteriores e, até mesmo, com o não-dito, observando a posição social e histórica dos sujeitos cujos discursos inserem-se em determinadas formações discursivas. Há que se considerar, portanto, a própria enunciação como processo que abrange a situação: importa saber quem produziu determinado discurso, para quem, em que circunstâncias, com que intenção e de que modo.

Outro aspecto interessante dos estudos da AD é a formulação das instâncias da enunciação em termos de "lugares". Considera-se, assim, a preexistência de uma topografia social dos locutores que proferem seus discursos sempre a partir de um lugar social pré-determinado. Essa questão coloca, por exemplo, o fato de um chefe poder (no sentido de ter a competência para) dar uma ordem a um funcionário, uma vez que ocupa um "lugar",



uma posição social que lhe permite fazê-lo. O inverso já não seria concebível - um funcionário ocupa um lugar que não lhe permite dar ordens ao chefe e, portanto, a menos que não queira perder seu emprego, não o fará.

Voltando à teoria marxista, há que se ressaltar que não se pode conceber o sujeito enquanto individualidade, capaz de gozar plenamente sua liberdade, mas o que se percebe é seu assujeitamento à ideologia. Nessa perspectiva, o sujeito tem a ilusão de ser o locutor de seu próprio discurso, quando na verdade, assume como seu discursos precedentes que foram interiorizados em função de sua condição humana: o homem é essencialmente um ser sócio-histórico.

Mais recentemente, Dominique Maingueneau, ao retomar os estudos da Retórica Clássica e da Nova Retórica, procura compreender a estruturação do discurso argumentativo escrito bem como a recepção desses discursos.

Neste estudo importa-nos, especialmente, a questão das vozes femininas traçadas nas letras das canções dos compositores mencionados, ou seja, delimitaremos nossa análise à questão do *ethos* - de que trataremos em seguida.

O estudo do *ethos*: um percurso histórico

Todo discurso traz em si o pressuposto da interação. Isso faz com que se confrontem os interlocutores, numa dada situação concreta, com determinadas intenções. Esse confronto, por sua vez, instaura imagens: a que o locutor faz de seu interlocutor; a que o interlocutor faz do locutor; a que o locutor faz de si próprio e também a que acredita que o interlocutor faça dele.

Amossy (2005, p. 9) afirma que “ Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si”. Chama-se *ethos* a construção dessa imagem que, entretanto, não é explicitada no discurso, mas é possível chegar a ela por meio de marcas que o locutor vai espalhando pelas trilhas discursivas: a escolha do léxico, do nível de linguagem e, em se tratando de discurso oral, a postura, o modo de falar, de olhar, a disponibilidade em relação ao interlocutor etc.

Ainda na Antiguidade, Aristóteles sistematizou a Retórica como a arte da persuasão, entendendo o conceito de *ethos* como um aspecto fundamental desta. Para ele, há três espécies de provas de que se utiliza o orador para persuadir o seu auditório:

1. o caráter do orador (a que ele chamou de *ethos*);



2. as paixões despertadas nos ouvintes (a que ele chamou de *pathos*) ;
3. o discurso (a que ele denominou *logos*).

Desta maneira, persuade-se o ouvinte por meio dessas três provas.

O orador pode conquistar ou não a adesão do público pelo seu caráter. Se for hábil convencerá seu auditório apelando para as paixões: deve impressioná-lo, fazer com ele compartilhe suas crenças, acredite sinceramente em suas palavras, em outros termos, deverá o auditório envolver-se emocionalmente com o discurso. A última prova consiste no próprio discurso. O orador deve apresentar sua tese claramente e selecionar bem os argumentos que a fundamentam.

O *ethos* está, portanto, ligado ao orador e à imagem que este constrói de si mesmo para seu auditório e, para Aristóteles (1998, p.49), essa é a prova mais forte de todas, uma vez que:

Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exacto e que deixam margem para dúvida.

Cabe ressaltar ainda que, na *Retórica*, o *ethos* é concebido como o caráter do orador construído pelo discurso, não importando se esse caráter corresponde à realidade ou não.

Revisitando os estudos aristotélicos sobre essa questão, a Análise do Discurso, sobretudo a de linha francesa, cujo mais significativo representante nos estudos sobre o *ethos* é Dominique Maingueneau, afirma que *ethos* diz respeito às imagens de si no discurso. Esses modernos estudos ampliando a visão da retórica clássica, consideram que qualquer tipo de discurso, inclusive o escrito, constitui-se das imagens construídas pelos enunciadores. Introduzindo a noção de voz, o autor resolve as questões referentes ao discurso escrito, pois se na antiguidade, o *ethos* constituía-se em torno da oralidade, observando-se as características físicas do orador, como gestos, entonação, a AD propõe a ideia de que o texto escrito é sustentado por uma voz específica concebida como uma das dimensões da formação discursiva. A essa voz, o autor denomina "tom". O discurso associa-se, pois, a um tom. Além do conceito de tom, o autor concebe ainda a noção de corporalidade. Desta forma, o tom associa-se a um caráter e a uma corporalidade. O caráter diz respeito a um conjunto de características psicológicas que o leitor-ouvinte atribui à



figura do enunciador, de acordo com o modo como este enuncia: o léxico selecionado, o nível de linguagem adotado, as figuras retóricas escolhidas, etc. Também com a corporalidade ocorre algo semelhante. O leitor-ouvinte atribui ao enunciador uma representação de seu corpo.

O *ethos* filia-se, pois, à construção de uma corporalidade do enunciador cujo tom lhe foi imposto pela formação discursiva em está inserido. O tom permite ao leitor a construção, no texto escrito, de uma representação subjetiva do corpo do enunciador (corpo não-físico, daí o termo corporalidade). Aparece assim a figura do *fiador* proposta por Maingueneau que se traduz na imagem corporal do enunciador construída pelo discurso. O fiador emerge no discurso e não há correspondência necessária entre ele e o enunciador efetivo. Exatamente por isso é possível, na instância do discurso, criar a imagem de um fiador polido, sossegado, tranquilo, elegante, mesmo que o enunciador não o seja. A construção dessa imagem do fiador advém das escolhas lexicais feitas pelo sujeito discursivo. Finalizando, lembramos o que dissemos no início: já que o discurso pressupõe interação, a imagem do fiador é construída tanto pelo enunciador quanto pelo co-enunciador - daí sua denominação - e este o faz por meio das marcas textuais deixadas à mostra pelo produtor do texto.

Breves considerações sobre a história da Música Popular Brasileira

Convencionou-se denominar Música Popular Brasileira à modalidade musical que difere da música erudita e da música folclorística, sem que se esqueça, contudo, possa haver certa intersecção entre essas. Por exemplo, em algumas produções de caráter popular, elementos eruditos podem ser incorporados com a utilização de técnicas de orquestração e arranjo mais complexos. Da mesma forma, a música erudita, por vezes, pode revelar em sua composição tradições populares ou folclóricas.

Tentando, pois, traçar o percurso da música em solo nacional, pode-se ressaltar que esta já se fazia notar nas diversas populações autóctones, antes mesmo da chegada de nossos colonizadores. Fazia-se presente no cotidiano dos índios, seja nos rituais de festas, seja nos religiosos, e ainda que não tenha influenciado significativamente nossa produção musical, não se pode esquecer de que algumas de suas sonoridades melódicas foram, em alguns aspectos, retomadas muito mais tarde, no Tropicalismo, movimento-síntese da MPB. Também a representação do índio como símbolo da alma nacional foi incorporada



em obras dos mais variados estilos - desde “O Guarani”, de Carlos Gomes, até muitas canções populares.

A influência decisiva, entretanto, encontra-se nas incorporações de tradições estrangeiras. Primeiramente, com o processo de colonização, os portugueses trouxeram muitos instrumentos europeus, dentre os quais, o cavaquinho, o violão e a viola, hoje incorporados à tradição musical popular genuinamente brasileira.

A contribuição do negro africano foi também imperativa nas melodias e ritmos brasileiros. Apesar de sua condição de escravo e das imposições culturais do branco, o negro africano soube conservar muito de sua cultura de origem, transplantando para a cultura brasileira suas contribuições: suas danças, seus ritmos e o gingado tão peculiar de suas canções. Houve ainda a incorporação de instrumentos bastante característicos, sobretudo os de percussão, dentre estes, o berimbau, a cuíca, o reco-reco, os atabaques.

Mais tarde, a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, transformou profundamente a vida cultural brasileira, fazendo com que se observasse um florescimento artístico até então desconhecido. Dom João VI trouxe consigo a Biblioteca Musical dos Bragança e além disso, mandou virem músicos não somente de Portugal, como também da Itália. Nesse clima favorável às artes, o Brasil viu surgir seu primeiro grande compositor - padre José Maurício Nunes Garcia. Outros nomes importantes desse período são os de Gabriel Fernandes da Trindade, compositor de modinhas e das únicas peças camerísticas remanescentes do início do século XIX, e João de Deus de Castro Lobo.

Esse resplendor, entretanto, tenderia a obscurecer-se após a partida da corte para Portugal em 1821. O Rio, então, esvaziou-se e ainda que Dom Pedro I fosse um entusiasmado em relação à música, tendo sido o compositor do Hino à Independência, as dificuldades financeiras por que passava o país devido à independência não deixavam espaço para as artes, consideradas, então, artigos de luxo. Nome representativo desse período é o de Francisco Manuel da Silva, cuja obra reflete a transição para o gosto musical do Romantismo, momento em que o interesse dos compositores nacionais volta-se para a ópera.

Durante o início do Segundo Reinado (1840-1860) o *Bel Canto* tão ao gosto europeu era também muito apreciado em território nacional. Datam desse período construções de muitos teatros importantes: o Amazonas de Manaus, o Municipal do Rio, o São Pedro em Porto Alegre, o da Paz em Belém, dentre outros. Nesse contexto, sem dúvida, o mais representativo compositor brasileiro foi Antônio Carlos Gomes. Depois dele, passou-se a



pensar numa música autenticamente brasileira. Nesta perspectiva, o folclore nacional foi utilizado para tratar de temas genuinamente brasileiros. Destacam-se alguns precursores desse momento: Brasília Itiberê da Cunha, Luciano Gallet e Alexandre Levy. O percurso da música nacional estava, pois, definitivamente traçado e um tom absolutamente brasileiro pode ser percebido na obra de Antônio Francisco Braga e Alberto Nepomuceno que souberam mesclar ritmos e melodias de nosso folclore e agregá-los às estruturas formais de tendência europeizante.

Modinhas e valsas oriundas do século XVIII passaram para o século XIX e XX e trataram o sexo frágil como um ser inacessível, de um modo muito artificial, lembrando as cantigas trovadorescas da Idade Média e os românticos do século XIX.

O primeiro compositor popular oficial - o mulato pré-romântico Domingos Caldas Barbosa, ainda do século XVIII, causou comoção com suas modinhas e lundus bem ao sabor popular, exuberando em coloquialidade.

Suas modinhas atendiam pela primeira vez às expectativas de homens e mulheres, de acordo com a nova tendência de maior aproximação entre os sexos - característica da moderna sociedade agora definitivamente urbanizada. Não se pode, acerca disso, deixar de esclarecer que, à época, formavam-se pequenas elites nos principais centros urbanos da colônia - Olinda, Recife, Salvador, Rio de Janeiro, consequência da explosão urbana provocada pela corrida do ouro desde a virada do século XVII para o século XVIII.

Demonstrando certo desespero em relação à amada, ao colocar-se como um escravo desta, o autor segue a mesma ladainha do amor não correspondido, da ingratidão da mulher amada e, portanto, observa-se a consequente frustração do enunciador. Veja-se o exemplo:

Vou morrendo devagar

Eu sei cruel, que tu gostas,
Sim gostas de me matar;
Morro, e por dar-te mais gosto,
Vou morrendo devagar.

Eu gosto de morrer por ti;
Tu gostas de ver-me expirar;
Como isto é morte de gosto,
Vou morrendo devagar.

Amor nos uniu em vida,
Na morte nos quer juntar;



Eu, para ver como morres,
Vou morrendo devagar.

Perder a vida é perder-te;
Não tenho que me apressar;
Como te perco morrendo,
Vou morrendo devagar.

O veneno do ciúme
Já principia a lavar;
Entre pungentes suspeitas
Vou morrendo devagar.

Já vai me calando as veias
Teu veneno de agradar;
E gostando eu de morrer,
Vou morrendo devagar.

Quando não vejo os teus olhos
Sinto-me então expirar;
Sustentado d'esperanças,
Vou morrendo devagar.

Os Ciúmes, e as Saudades
Cruel morte me vêm dar;
Eu vou morrendo aos pedaços,
Vou morrendo devagar.

É feliz entre as desgraças,
Quem logo pode acabar;
Eu, por ser mais desgraçado,
Vou morrendo devagar.

A morte, enfim, vem prender-me,
Já não lhe posso escapar;
Mas abrigado a teu Nome,
Vou morrendo devagar.

(Domingos Caldas Barbosa)

Desta forma, já se percebia em nosso cancionário a tendência ao sofrimento. Mas, a partir do Romantismo consolida-se definitivamente essa postura pessimista e sofrida que ressoará na formação de nosso inconsciente coletivo e nas letras de nossos compositores que traçaram uma imagem da mulher tal qual a formulada pelo romantismo em todo Ocidente. Essa imagem vigorará na música até as décadas de 1940, 1950.

Houve também aqueles compositores que construíram uma imagem diversa da mulher como a do "diabo de saias". O samba em seus mais diversos matizes dominou a



produção musical brasileira até meados do século passado, usando e abusando desse estereótipo. Tal como afirma Rodrigo Faour (2008, p. 23), em sua *História Sexual da MPB*, isso

pode passar pela nossa herança cultural portuguesa, o machismo da nossa sociedade e até pelo baixo nível socioeconômico de grande parte de nossos primeiros sambistas e seu convívio com mulheres "da orgia", eventualmente até mais liberadas, como as prostitutas.

Entretanto, não é somente o samba que apresenta esse enfoque enviesado da mulher brasileira. Até valsas, modinhas e canções em geral do início do século passado cantavam os "feitiços" femininos e toda sorte de traição de que elas seriam capazes.

Elegemos em nosso trabalho algumas canções de Noel Rosa que ilustram bem essa imagem da mulher traçoceira, ardilosa, feiticeira. É disso que trataremos a seguir.

O *ethos* na construção da imagem da mulher em Noel Rosa

Noel Rosa foi um dos compositores mais ousados de nosso cancioneiro. Isso se verifica facilmente, pois suas temáticas transbordam em originalidade. Tratou, em suas mais de 270 composições, de temas-clichê como amor ("Último desejo", "Queixumes"), de temas proibidos para a época, como o homossexualismo ("Mulato bamba") e daqueles prosaicos, antes inimagináveis numa composição musical ("Conversa de botequim"). A vida e todos os seus contornos foram, na verdade, objeto de sua inventividade.

A retórica do amor está presente em muitas de suas músicas, entretanto, de forma absolutamente diferenciada daquela que se observava em outros compositores contemporâneos seus. Nele há um antirromantismo latente. Talvez um dos raros momentos de romantismo mais exaltado se verifique em "Queixume", de 1930 - início de sua carreira musical: "Ciúmes tenho do seu olhar/ Quero sempre te ver bem junto a mim/(...) O teu olhar traz alegria/ Mas também traz amargor/ Sem ele, então, não viveria/ Vida não há sem dor".

Na contramão da idealização do amor e da mulher, a opção poética de Noel é a da dessacralização e da irreverência, por meio de um português coloquial, o que lhe confere o rótulo muito apropriado de modernista.



Sabendo-se que cena de enunciação corresponde *grossso modo* à situação comunicativa, analisaremos a cenografia em três canções de Noel Rosa: *Mulher Indigesta*; *Não faz, amor*; *O maior castigo que eu te dou*.

Em *Mulher Indigesta*, a cenografia corresponde ao desabafo do enunciador ao falar dessa mulher ladina, traiçoeira, interesseira. Daí a escolha lexical muito interessante: indigesta - para qualificá-la. Essa adjetivação será semanticamente reforçada nos versos: "ela é mais indigesta do que prato/ De salada de pepino à meia-noite".

Observe-se a associação da imagem da mulher com o prato de salada de pepino. A mulher é indigesta tanto quanto o alimento. O enunciador deixa implícita uma alusão ao próprio ato de "comer" o alimento e, analogamente, a própria enunciatária - numa referência ao ato sexual. Ainda que sutilmente delineado, o aspecto da conjunção carnal está implícito nestes versos: da mesma forma que se pode comer uma salada de pepino e sofrer males digestivos, também, ao se relacionar sexualmente com mulheres "desse tipo", corre-se o risco de sofrer males advindos de seu comportamento nada adequado aos padrões morais e éticos daquela época, tão rígidos e repletos de preconceitos.

A topografia não está explícita, mas considerando-se o enunciador um sujeito empírico, pode-se pensar que o *topos* seja uma cidade grande, muito provavelmente o Rio de Janeiro, local onde o compositor viveu sua carreira musical, cantando a cidade e seus habitantes, construindo uma verdadeira crônica de costumes em suas letras.

O *ethos*, a imagem que o enunciador formula de si no próprio discurso integra a cenografia do desassossego e do descontentamento em relação à mulher. Dirigindo-se indiretamente ao interlocutor, o sujeito discursivo aponta os defeitos da mulher numa espécie interpelação ao coenunciador para que o entenda e apoie.

Ao enunciar: "Essa mulher não namora/ Também não deixa ninguém namorar/ É um bom center-half pra marcar/ Pois não deixa a linha chutar", faz referência à mulher da orgia, que não foi feita para namorar, e ainda acaba atrapalhando os relacionamentos do amante. Observe-se a metáfora utilizada: a do jogo de futebol. O produtor do discurso analisa a situação do relacionamento como um artifício de jogada futebolística. A mulher "marca" os adversários impedindo suas jogadas, tal qual um meio-campo. Ressaltem-se aqui as marcas de um discurso essencialmente masculino.

O enunciador segue então com os versos: "Mas que mulher indigesta/ merece um tijolo na testa/ e quando se manifesta/ O que merece é entrar no açoite". Veja-se o tom



machista do enunciador e a sua intolerância em relação às mulheres mais afirmativas que não se submetem às suas vontades. Assim, para as não submissas, açoite e tijolo na testa.

Prosseguindo, o sujeito discursivo afirma: "Essa mulher é ladina/ Toma dinheiro, é até chantagista", construindo a imagem da mulher traiçoeira, ladina, cheia de artifícios, mas também, em contraposição, a sua própria: a de homem inocente, ingênuo, que fora ludibriado pela esperteza da mulher, chegando a dar-lhe os próprio dentes: "Arrancou-me três dentes de platina/ E foi logo vender no dentista".

Da mesma forma que o enunciador representa a mulher, valendo-se de uma visão estereotipada - a mulher venenosa, perigosa, traiçoeira, ele também se constrói em seu discurso - de maneira sutil - fazendo surgir um fiador bom, ingênuo e, portanto, vítima fácil dessa mulher-raposa.

Em *Não faz, amor*, a cenografia diz respeito ao desconforto do enunciador que se sente receoso pela possibilidade de ter sido enganado pela enunciatária. Além disso, há uma crítica à ambição e à vaidade da amada: "Só tens ambição e vaidade/ Não pensas na felicidade/ e eu não descanso um momento/ Por pensar que o teu amor é só fingimento", lembrando muito a conhecida canção de Mário Lago e Azael Alvares, *Amélia*.

92

Logo nos versos iniciais, o enunciador solicita à amada que se apiede dele: "Não faz, amor, deixa-me dormir/ Oh, minha flor, tenha dó de mim". A imagem que se constrói da mulher é a da mulher impiedosa, ardilosa, má - que faz o homem sofrer.

Uma vez mais o estereótipo da mulher diabólica: "Sonhei, acordei assustado/ Receoso que tivesses me enganado... E eu não descanso um momento/ Por pensar que o teu amor é só fingimento". Essa mulher trai, finge, dissimula e o enunciador não tem sossego: sonha com isso e, quando acordado, esse tormento consome seus pensamentos.

Entretanto, neste samba, o *ethos* do enunciador constrói-se diversamente: aqui ele também é ardiloso e sabe jogar: "Mas eu vou entrar com meu jogo/ E vou pôr à prova de fogo". E continua, construindo-se para sua interlocutora como alguém que está prevenido e tem meios para descobrir a verdade sobre o caráter dessa mulher que o atormenta com o dilema da infidelidade: "O mundo tem suas surpresas/ Mas nós temos nossas defesas/ Por isso eu estou prevenido/ Pra saber se sou ou não traído".

Interessante observar que o *ethos* do sujeito, diversamente do que ocorre na maioria das canções do período, é construído de forma a revelar sua superioridade em relação à mulher: o masculino sobrepõe-se ao feminino no que se refere à perspicácia e à esperteza.



O maior castigo que eu te dou (1937) revela uma cenografia interessante. Era lugar-comum no submundo da boemia e da malandragem carioca à época do poeta da Vila a ideia de que mulher de malandro gostava de apanhar. Este samba-canção freudiano analisa, psicanaliticamente, os aspectos sadomasoquistas existentes nos relacionamentos amorosos: o enunciador aplica castigos em sua mulher. Esses castigos são descritos em quatro episódios diversos:

- 1º Não vai bater na mulher;
- 2º Não vai dar importância à sua implicância;
- 3º Vai contar na letra da música o quanto ela é perversa;
- 4º Vai fugir de seus falsos beijos.

O sujeito utiliza-se de um tom profundamente machista ao descrever a típica mulher de malandro: aquela que gosta de apanhar: "O maior castigo que te dou/ É não te bater/ Pois sei que gostas de apanhar". Perceba-se que o maior castigo que o enunciador aplica à mulher é não lhe bater - justamente porque sabe que ela gosta de apanhar!

Além de aplicar-lhe esses corretivos, o enunciador afirma para sua interlocutora, valendo-se da metalinguagem, que um outro castigo será revelar aos demais interlocutores o caráter perverso da mulher: "Vou contar em versos/ Teus instintos perversos". Observe-se a importância que o enunciador confere à opinião pública: todos poderão perceber quão cruel é a mulher.

Cumpra lembrar ainda que a construção morfossintática denota uma escolha coloquial: o enunciador prefere a perífrase verbal "vou contar" - utilizando-se de um verbo auxiliar no presente (vou) acompanhado do verbo principal no infinitivo (contar) - ao verbo no futuro do presente "contarei".

Se a mulher é perversa, outra é a construção da imagem que o enunciador deixa transparecer sobre ele próprio: "Não há ninguém mais calmo/ Do que eu sou". Observe-se que seu *ethos* é construído de forma a deixar claro que não se trata de um momento de fúria, uma vez que ele é muito calmo. Isso prova que a preocupação do enunciador reside em conseguir adesão de seus interlocutores, eximindo-se de atitudes passionais. O *fiador* surge como absolutamente racional, portanto, digno da compreensão e da adesão do auditório.

Convém ressaltar que quase todas as canções dessa primeira metade do século passado são produzidas por homens. São sempre eles que enunciam. Raríssimas foram as vezes em que se deu voz à mulher. Para citar um exemplo, há uma canção intitulada *Perdão*



Emília, de autor desconhecido, em que a mulher enuncia, ainda que depois de morta: trata-se de um homem que vai ao cemitério pedir perdão à mulher porque lhe havia deflorado. No meio da música a mulher toma a palavra: "- Monstro tirano, por que vens agora?/ Lembrar-me as mágoas que por ti passei?..."

Corroborando o que expusemos no parágrafo anterior, observa-se que o eu lírico das composições do poeta da Vila é quase sempre masculino, nas canções cuja temática é o amor ou a relação homem/mulher. Entretanto, já se notam algumas exceções. A voz feminina está presente em: "Fiquei sozinha"(1931), "Tenho um novo amor"(1932), "Voltaste pro subúrbio"(1934) e "O X do problema" (1936). Isso demonstra a sua originalidade e sua audácia numa época em que à mulher só se atribuíam castigos e silêncios.

Porta voz dos estigmas de seu tempo, fazendo tinir em suas letras o tom machista da sociedade de então, Noel soube como ninguém relatar as cenas do cotidiano urbano, descrevendo o Rio de Janeiro dos anos 1930 e, mais especificamente, a Vila Isabel. Fez crônica de si mesmo - em suas inúmeras canções autobiográficas - e de sua época de um modo absolutamente sagaz. Em seus quase sete anos de composição imprimiu originalidade ao texto musical, tornando-o moderno e coloquial - fato que influenciou muitos outros sambistas. Dono de uma habilidade literária ímpar, suas músicas-crônicas têm um tom de humor e delicadeza que trouxeram qualidade à música popular brasileira.

Imagens femininas e construção do *ethos* em Chico Buarque de Holanda

Chamou-nos a atenção sobremaneira o enunciado de Carvalho e Araújo em seu livro *Noel Rosa: Língua e Estilo* que transcrevo a seguir:

Mas trata-se de caso atípico e que não retira de Noel o mérito pioneiro de, mais uma vez, antecipar em cerca de quarenta anos, guardadas as proporções e a época, o procedimento poético, por exemplo, de Chico Buarque com suas mulheres de Holanda. (1999, p.16)

Início, pois, as imagens femininas construídas por Chico, remetendo à expressão Chico Buarque com suas mulheres de Holanda, uma vez que é esse nosso objeto de estudo: as mulheres, as tantas mulheres, as mulheres tantas de Holanda.

Rita, Luísa, Carolina, Angélica... são muitas as vozes femininas que falam por meio da poética de Chico Buarque. Mães, amantes, prostitutas, mulheres ousadas, outras, submissas, cariocas, nordestinas, brancas, negras, mulatas, ricas e pobres: mulheres.



O compositor-poeta faz emergir em suas músicas o discurso feminino com todo o seu vigor. Diferentemente do que se observara até então na MPB, a voz feminina passa a ser revelada. Agora, com todos os seus contornos e complexidade. As mulheres de Holanda não são como as de Noel ou Lupicínio: ora exaltada na sua perfeição ultrarromântica, ora denegrida como traiçoeira, infiel e diabólica. Trata-se, antes, de mulheres reais, descritas sob uma perspectiva pós-moderna.

Assim como o sujeito pós-moderno não é um sujeito centrado, mas cindido, múltiplo e multifacetado, também o sujeito feminino de Chico apresenta essa multiplicidade. É disso que trataremos a seguir.

A canção *O meu amor* faz parte da obra *Ópera do Malandro*, de 1977, inspirada no enredo desenvolvido por John Gay, em *A Ópera do Mendigo*, de 1728, e por Bertolt Brecht, em colaboração com Elisabeth Hauptmann, com música de Kurt Weill, em *A Ópera dos Três Vinténs*, de 1928, um dos maiores sucessos da Berlim dos anos 1920. Entretanto, apesar dessas influências, o que se percebe na obra de Chico Buarque é um enfoque bem brasileiro: a cena da enunciação é a Lapa, com seus bordéis e figuras humanas características como os agiotas, as prostitutas, os contrabandistas, os policiais corruptos e os empresários inescrupulosos.

A cenografia deste bolero remete ao diálogo entre duas mulheres, Terezinha e Lúcia que lutavam pelo amor de um homem - o malandro da peça, Max - e descreviam explicitamente o modo peculiar como esse amante as possuía. Transfigura-se, pois, a voz do sujeito discursivo: são dois os sujeitos que assumem a palavra, mas agora, transmutados em vozes espantosamente femininas.

Essas vozes travam um verdadeiro duelo, no qual cada uma delas pretende demonstrar de forma mais sensual e erotizada as habilidades sexuais do malandro.

Terezinha, a mulher oficial, afirma: "O meu amor/ Tem um jeito manso que é só seu/ E que me deixa louca/ Quando me beija a boca/ A minha pele toda fica arrepiada/ E me beija com calma e fundo/ Até minh'alma se sentir beijada, ai".

Lúcia, a outra, então rebate: "O meu amor/ Tem um jeito manso que é só seu/ Que rouba os meus sentidos/ Viola os meus ouvidos/ Com tantos segredos lindos e indecentes/ Depois brinca comigo/ Ri do meu umbigo/E me crava os dentes, ai".

Percebe-se o caráter absolutamente carnal dos versos e a visão extraordinariamente feminina da descrição. Não é o sujeito discursivo que cede seu lugar à mulher, mas ouvem-se as vozes das próprias mulheres numa espécie de heteronímia no melhor estilo pessoano.



Diferentemente do que ocorria em canções das décadas anteriores, Chico Buarque tematiza a mulher e seus desejos, mas agora concedendo-lhes o privilégio do discurso. As palavras de Baudelaire ilustram com muita propriedade o que acabamos de expor:

O poeta desfruta do incomparável privilégio de poder ser, a seu bel-prazer, ele próprio e um outro. Como as almas errantes que procuram um corpo, assim também ele entra quando quer na pessoa de um outro. Tem à sua disposição as de todos os outros; e se certos lugares lhe parecem fechados, é porque, a seus olhos, eles não merecem ser inspecionados.

Chico dá voz não somente à mulher, mas aos excluídos, aos despossuídos: pedreiros, pivetes, malandros, homossexuais. Em seu discurso, fazem-se presentes vozes há muito silenciadas. Vincula-se, desta forma, o tema da mulher ao tema da marginalidade social. Daí sua filiação à antiga tradição grega do dionisismo.

Conforme escreve Vernant (1973, p. 278), “o dionisismo é, de início e por predileção, religião de mulheres”, uma vez que eram sempre as mulheres - denominadas bacantes - que realizavam os cultos a Dionísio, normalmente em meio às florestas. Os homens gregos da época, assumindo uma postura superior, desqualificavam esses rituais - os bacanais, ligando-os somente à sexualidade, pois não concebiam que o acesso ao divino pudesse ser realizado por mulheres, excluídas da vida política das pólis e sempre vistas como inferiores. Entretanto, nesse contexto religioso, estas revertiam sua situação de inferioridade ao representarem o papel de maior destaque no culto dionisíaco.

Tal qual as bacantes em rituais dionisíacos, as vozes femininas de Chico Buarque assumem posição privilegiada, revertendo sua situação secular de inferioridade ao longo da história humana.

Uma outra canção, *Mulheres de Atenas*, de 1975, composta por Chico e Boal para a peça *Mulheres de Atenas* do próprio Augusto Boal, tem sido campo de algumas controvérsias, pois alguns compreenderam de forma equivocada a proposta da composição.

A cenografia desta canção remete a aspectos da sociedade ateniense do período clássico, aludindo aos famosos poemas épicos "Odisseia" e "Ilíada", ambos atribuídos a Homero.



Diversamente da canção anterior, o sujeito discursivo é masculino. Eis, pois, uma outra perspectiva. Nos versos "Quando eles embarcam, soldados/ Elas tecem longos bordados/ Mil quarentenas", fica clara a referência à Penélope. A imagem que se constrói da mulher é a da mulher fiel: tecer longos bordados pode ser uma metáfora da preservação da castidade.

Em Odisseia, a bela Penélope sofre com a separação de seu esposo Ulisses, herói do poema. Durante esse afastamento ela mantém-se fiel ao marido e, como de costume à época, as mulheres teciam uma mortalha para seus entes que se encontravam na iminência da morte. Penélope, entretanto, jamais concluiria o bordado, pois na esperança de fazer com que seus pretendentes desistissem do plano de disputar o lugar de Ulisses, ela desfazia a noite, furtivamente, o trabalho realizado durante o dia, tal qual uma verdadeira heroína romântica.

O sujeito discursivo opta por escolhas lexicais que reforçam o campo semântico do mundo helênico: presságios, naufrágios, heróis guerreiros, melenas, cadenas, falenas, pequenas Helenas, sirenas.

A cronografia aponta para os séculos V e IV a.C., demonstrando o *modus vivendi* dos atenienses: "Quando fustigadas não choram/Se ajoelham, pedem, imploram/ Mais duras penas/ Cadenas... Quando eles se entopem de vinho/Costumam buscar o carinho/ De outras falenas"

De acordo com o historiador Edward MacNall Burns (1968), o casamento ainda tinha assegurada sua importância para a procriação dos futuros cidadãos atenienses, entretanto acredita-se que a vida familiar tivesse decaído. Os homens de classes mais prósperas passavam tempos afastados das famílias. As esposas, numa nítida posição de inferioridade, continuavam reclusas ao lar. Surgem, assim, as famosas heteras, algumas naturais das cidades jônicas, demonstravam vasta cultura e desempenhavam o papel de companheiras sociais e intelectuais dos homens casados - que ainda mantinham o casamento para assegurar a legitimidade de seus filhos e para adquirir prosperidade por meio do dote.

Há estudos muito interessantes que remetem ao *locus* externo e interno como forma de apontar o papel social exercido por cada um dos sexos na sociedade grega: o homem tinha o direito ao exterior, mas à mulher era permitido somente o espaço interno - a reclusão doméstica.(VERNANT, 1973)



Observe-se que a mulher ocupa um papel social de total submissão: cabe-lhes somente chorar, ajoelhar, implorar. Além disso, aceitam caladas o fato de seus maridos irem ao encontro de outras falenas.

Cumpra ressaltar que alguns estudiosos avaliam esse texto como uma apologia à submissão e à subserviência feminina em relação ao seu marido, a exemplo do comportamento das mulheres da Grécia Antiga. Entretanto, o enunciador desvela, por meio da ironia, o contra discurso necessário. Nesse sentido, o verbo no imperativo (mirem-se) é revelador: "Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas". Interpelando os interlocutores (as mulheres contemporâneas), solicita-lhes uma tomada de posição: é preciso que aprendam com os erros das mulheres de outras eras: observem a subserviência das mulheres atenienses e não incorram na mesma postura servil. Uma vez mais a adesão do autor/compositor/enunciador ao feminino. Mesmo que o enunciador seja uma voz masculina, sua visão não é machista, fazendo surgir em seu discurso um *fiador* fundamentalmente feminino.

Em *O meu guri* (1981), a voz feminina figurativiza-se na mãe ingênua, ignorante, analfabeta que desconhece ou finge desconhecer tudo. A voz feminina é a voz das mulheres excluídas, marginalizadas: "Quando, seu moço/ Nasceu meu rebento/ Não era o momento/ Dele rebentar/ Já foi nascendo com cara de fome". Observem-se as escolhas lexicais a corroborar o lugar social de onde fala o enunciador: rebento, seu moço, cara de fome.

O enunciador continua com o seu discurso ingênuo: "Me trouxe uma bolsa/ Já com tudo dentro (...). Um lenço e uma penca / De documentos/ Prá finalmente/ Eu me identificar". A voz feminina não sabe ou prefere não saber o que o seu guri faz.

Entretanto, nos versos finais, o enunciador deixa transparecer sua consciência em relação ao seu guri: "Acho que tá lindo/ De papo pro ar/ Desde o começo eu não disse/ Seu moço/ Ele disse que chegava lá/ Olha aí! Olha aí! É o meu guri". O enunciador parece saber o que seu filho fazia e afirma que seu guri "chegou lá", ou seja, foi notado por alguém, saiu definitivamente da sua situação de exclusão e de anonimato: era, enfim, alguém numa manchete de jornal. Tal qual a protagonista de *A hora da Estrela*, de Clarice Lispector que ao morrer passa a ser percebida - também o guri teve seu estrelato, na morte. É a trágica história de exclusão, marginalização, anulação que Chico soube tão bem transformar em arte.



São muitas as mulheres de Holanda, entretanto, dada a exiguidade deste espaço, não seria possível mencioná-las todas. Por ora, fiquemos, pois, com Lúcia e Terezinha, as mulheres cujos discursos "despudorados" marcam uma nova voz feminina - tão diversa do silêncio a que eram submetidas no passado. Fiquemos, ainda, com as mulheres de Atenas - estas, silenciadas, apagadas em suas individualidades - para que aprendamos e assumamos o contra discurso. E também, fiquemos com a mulher - mãe daquele guri, símbolo da exclusão, da marginalização e esperemos que novas mães assumam o discurso: mães que trabalham, que estudam, que ocupam sua posição numa sociedade mais igual e menos excludente.

Considerações finais

Propusemo-nos neste trabalho a analisar a construção da imagem da mulher e seu percurso por meio de dois compositores de nosso cancionário: Noel Rosa e Chico Buarque. Utilizamo-nos, para isso, do aporte teórico da Análise do Discurso de orientação francesa que concebe o discurso enquanto produto da instância enunciativa e campo de confronto de imagens dos interlocutores que nele se constroem.

99

Noel Rosa representa a mulher assumindo uma postura claramente machista, bem ao sabor da época em que viveu. A quase totalidade das letras da época eram enunciadas de uma perspectiva masculina. O perfil feminino construído é, pois, o da mulher traiçoeira, infiel, indigesta. Justamente por ser assim, essa mulher poderia até levar um "tijolo na testa".

Já Chico Buarque apresenta uma imagem bem diversa. Assumindo o próprio discurso feminino, além de lhe dar a voz, transfigura-se ele próprio no feminino, até mesmo em canções cujo enunciador é masculino. A conhecida e controversa *Mulheres de Atenas* que numa análise mais superficial poderia conotar machismo demonstra o engajamento do enunciador em relação ao discurso feminino. *O meu guri* traz o discurso materno que em quaisquer circunstâncias sempre busca entender e defender seu rebento. Encontram-se, pois, múltiplas vozes femininas na poética de Chico capazes de representar as mais variadas concepções do discurso feminino em nossa cultura: da santa à prostituta, de uma voz feminina vigorosa à voz silenciada e submissa.

Desta forma, pudemos constatar que a imagem da mulher, construída no longo percurso de nossa música popular brasileira vem sofrendo sensíveis transformações: da mulher indigesta, infiel, que gosta de apanhar dos anos 1930 à mulher mais liberal dos anos



70 em diante que descreve tão eroticamente as carícias que seu amante lhe faz e não tem o menor pudor em fazê-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos***. São Paulo: Contexto, 2005.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa nacional-casa da moeda, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12ª Edição: Hucitec, 2006.

BURNS, Edward McNall. **História da civilização ocidental** (vol. 1). Porto Alegre: Editora Globo, 1968.

CARVALHO, Castelar de e ARAÚJO, Antônio M. **Noel Rosa: Língua e Estilo**. Rio de Janeiro: Thex Ed.: Biblioteca da Universidade Estácio de Sá, 1999.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

FAOUR, Rodrigo. **História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GREGOLIN, Maria do Rosário; BARONAS, Roberto. **Análise do discurso: as materialidades do sentido** (Orgs.). São Carlos: Claraluz, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise do discurso**. São Paulo: Pontes, 1989.

_____. Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Ethos, cenografia e incorporação**. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do *ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **Discurso Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: EDUSP, 1973.



