

LILIAN MARIA MARQUES E SILVA

**FORMAS DE VIDA DA MULHER EM LETRAS DE
CANÇÕES BRASILEIRAS:** as práticas semióticas
do cotidiano nos séculos
XX e XXI



ARARAQUARA – S.P.
2015

LILIAN MARIA MARQUES E SILVA

**FORMAS DE VIDA DA MULHER EM LETRAS DE
CANÇÕES BRASILEIRAS: as práticas semióticas
do cotidiano nos séculos
XX e XXI**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientadora: Profa. Dra. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento.

Bolsa: Secretaria Estadual da Educação de São Paulo – SEE-SP

ARARAQUARA – S.P.

2015

SILVA, LILIAN MARIA MARQUES E
FORMAS DE VIDA DA MULHER EM LETRAS DE CANÇÕES
BRASILEIRAS: as práticas semióticas do cotidiano nos
séculos XX e XXI / LILIAN MARIA MARQUES E SILVA –
2015
268 f.

Tese (Doutorado em Linguística e Língua
Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista "Júlio
de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)

Orientador: EDNA MARIA FERNANDES DOS SANTOS
NASCIMENTO

1. Semiótica francesa. 2. Formas de vida da mulher
brasileira. 3. Letras de canções brasileiras. 4.
Práticas semióticas do cotidiano. 5. Rotina e
acontecimento. I. Título.

LILIAN MARIA MARQUES E SILVA

FORMAS DE VIDA DA MULHER EM LETRAS DE CANÇÕES BRASILEIRAS: as práticas semióticas do cotidiano nos séculos XX e XXI

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientadora: Profa. Dra. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento.

Bolsa: Secretaria do Estado da Educação – SEE-SP.

Data da defesa: 23/09/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento.
Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”

Membro Titular 1 : Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan
Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”

Membro Titular 2: Profa. Dra. Marina Célia Mendonça
Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”

Membro Titular 3 : Prof. Dr. Juscelino Pernambuco
Universidade de Franca - UNIFRAN

Membro Titular 4: Profa. Dra. Amanda Cristina Martins Raiz
Centro Universitário Claretiano de Batatais - CEUCLAR

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Dedico esta tese à minha mãe, **Leila Aparecida Marques e Silva** (*in memoriam*), que me ensinou a beleza das palavras e da leitura quando eu ainda nem sabia ler.

AGRADECIMENTOS

Ao Criador.

Ao meu pai, meu amor maior, meu amigo, meu herói, meu confidente, meu alicerce: **Adailton de Paula e Silva**. Um homem de fibra, forte e referência não somente de pai, mas de ser humano. O meu maior e melhor professor de música, que me ensinou os primeiros acordes e a tomar gosto pela arte de tocar e cantar. O verdadeiro sinônimo de companheirismo, aconselhador e ouvinte. Aliás, o meu melhor ouvinte. É no seu colo que as dores se amenizam; que os “pesos da vida” se tornam mais leves e que sinto o amor verdadeiro em sua concretude. Com você aprendi a dar tempo ao tempo; aprendi que nada é melhor que um dia após o outro com uma noite no meio para descansarmos e que nada dura para sempre. Aprendi, também, que a vida é como uma engrenagem – que só gira para frente. Assim, me ensinou a aproveitar o presente como um verdadeiro “presente de Deus!” Obrigada, meu amado pai por me ensinar a melhor e a grande lição da vida: a humildade. Como diria Zélia Duncan: *“Não sei se eu saberia chegar até o final do dia sem você!”*.

À minha mãe, **Leila** (*in memoriam*): o meu estímulo maior para continuar no ano de 2010, quando a perdi diante da morte e, concomitantemente, passei pelo processo de seleção e provas para ingressar no doutoramento. Tenho a convicção de que “ela” esteve e está comigo a todo o tempo, me protegendo e amparando quando necessário. E se hoje pude chegar até aqui, esse mérito é seu, mãe! Você continua viva dentro de mim: *“Todo mundo ama um dia, todo mundo chora. Um dia a gente chega, no outro vai embora. Cada um de nós compõe a sua história, cada ser em si carrega o dom de ser capaz. E ser feliz”¹*.

À minha orientadora, Professora Doutora Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento, por tanta paciência e compreensão dispensadas a mim. Por me corrigir com firmeza em momentos precisos e, por incontáveis vezes, me estimular a prosseguir cumprindo o verdadeiro papel temático de mãe: alentando-me com palavras de carinho (troçadas, na maioria das vezes, por e-mail em que se enfatizavam a “não desistência” diante dos problemas das perdas e de saúde que enfrentei neste tempo de doutoramento). Por sempre me ouvir pacientemente em minhas confidências, muitas vezes, confessadas apenas a ela. Por se tornar uma amiga de toda a vida. Por me ajudar a construir uma nova forma de vida enquanto mulher: um verdadeiro deslumbramento. Muito obrigada, professora Edna!

Aos meus companheiros fiéis “**Bartolomeu José**” (*in memoriam*) e “**Shakira Filomena**” (*in memoriam*), meus filhos caninos que estiveram presentes em todos os momentos deste doutoramento. Literalmente, aos meus pés, acompanhando cada leitura e cada processo da dissertação desta tese. Meus melhores amigos, a gratidão estará sempre presente em meu coração e em minha memória pelos incontáveis momentos que passamos juntos e por todo amor que vocês dois me ofertaram. A ausência de ambos se faz muito presente e a dor da perda, uma após a outra e de forma tão

¹ Canção “*Tocando em frente*”, de Almir Sater. Disponível em <<http://musica.com.br/artistas/almir-sater/m/tocando-em-frente/letra.html>>. Acesso em 27. jul.2015.

abrupta, é inenarrável. Mas vou seguir como diz o poeta Humberto Gessinger: “*Eu não vim até aqui pra desistir agora!*”.

À Unesp, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, instituição por meio da qual foi possível a construção de minha competência enquanto pesquisadora em Língua Portuguesa, com ênfase na teoria semiótica francesa.

À Secretaria de Educação do Estado de São Paulo por subsidiar esta pesquisa e à Diretoria Regional de Ensino de Franca, SP; sobretudo ao Supervisor de Ensino João Nery por toda atenção e apoio disponibilizados a mim.

Às minhas irmãs Luciana Marques e Leandra Marques, pelo amor, compreensão e paciência. Obrigada por sempre me motivarem!

Ao grande companheiro de uma vida toda, Maurício Bezerra de Araújo, pela infundável paciência, compreensão e pelas atitudes de amor.

Aos meus afilhados Larissa Marques e Miguel Silva que me proporcionam alegrias verdadeiras em seus sorrisos inocentes e sem maldades; e que me fazem enxergar, mais adiante, um futuro melhor. Eu creio.

Ao meu “irmão” de caminhada, de tantas vidas, Cléviton Maciel Melo Moura Silva por sempre acreditar em mim e estar sempre presente, mesmo quando estamos distantes. A disjunção espacial em nada afeta o meu carinho e admiração por você. Obrigada por existir, Clévinho.

A todos os familiares, principalmente aos meus queridos primos que acompanharam todo este processo de doutoramento: Anderson e Janaína.

À minha avó paterna, Olímpia de Paula e Silva, por ser meu livro de sabedoria e de cabeceira de cama. Sem nenhum estudo, com toda sua simplicidade, é modalizada por um /saber-ser/ de forma sublime, encantadora.

Ao meu avô, Joaquim Ribas Marques (*in memoriam*), por acreditar em mim desde a minha primeira graduação em Letras; por me incentivar e cantarolar sempre que chegava em casa. Por me mostrar o fascínio da arte, da música e do cinema.

À Fernanda Takai e John Ulhôa, muito obrigada. De maneira muito especial, agradeço a toda a banda *Pato Fu*.

À Uyara Torrente *d'A banda mais bonita da cidade* e à produtora Livia Milhomem Sá, por tanta atenção e respeito. Um “obrigada” especial a Vinícius Nisi.

A todas as bandas, compositores, cancionistas, intérpretes e músicos que, de forma direta ou indireta, colaboraram com esta pesquisa.

Ao corpo médico/clínico do Hospital Regional de Franca – SP, em especial ao Doutor Normando de Andrade que acompanhou de perto minhas angústias e

aflições num período de tratamento hospitalar e por estar no meu dia a dia, me impulsionando a seguir sempre em frente neste doutoramento.

Ao Professor Doutor Arnaldo Cortina, não somente pelos ensinamentos linguísticos/semióticos, mas pela amizade sincera e por tamanha compreensão quando fui acometida por problemas renais. Jamais esquecerei seu apoio e suas palavras tão acolhedoras.

À Professora Doutora Maria de Lourdes Baldan, sempre muito carinhosa, por me nortear com muita sabedoria na banca do Exame Geral de Qualificação fazendo colocações precisas e substanciais para o desenvolvimento desta tese. Muito obrigada.

À Professora Doutora Renata Coelho Marchezan, pelo acompanhamento acadêmico, desde o Mestrado, sempre apontando o caminho a ser seguido com muita sutileza e generosidade. Agradeço, em especial, pelas indicações teóricas, metodológicas e pelas sugestões ímpares no Exame Geral de Qualificação, muito importantes para o enriquecimento deste trabalho.

Ao Professor Doutor Matheus Nogueira Schwartzmann, que em uma tarde ensolarada no Rio de Janeiro, em 2013, me cedeu um pouco mais de uma hora de seu tempo para me contemplar e esclarecer inúmeras dúvidas em relação ao mundo acadêmico. Tudo isso de maneira informal, se mostrando um grande amigo de caminhada.

Ao professor Jean Cristtus Portela, pela maestria como conduziu seu papel de pesquisador e propagador da teoria semiótica greimasiana com tanto esmero, sobretudo intitulado, com muito carinho, as orientandas da Professora Dra. Edna de “O grupo das Forminhas de Vida” – um verdadeiro acontecimento que ficará para toda a história da teoria semiótica. Afinal, Professor Dr. Jean, quem ficará para apagar a luz mesmo? Minha eterna admiração por sua pessoa.

À Professora Doutora que me encantou com sua didática, sabedoria e simplicidade singulares nas tardes de café no *Campus* da Unesp/Araraquara: Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin.

À professora Doutora Marina Célia Mendonça que ministrou com muita sabedoria a disciplina “*Produção de sentido e alteridade*”, no ano de 2011, em que pude ampliar meu repertório teórico discursivo diante de leituras sólidas e debates enriquecedores para minha vida acadêmica e profissional. Obrigada por acompanhar e por fazer parte de minha vida desde o Mestrado.

Ao Professor Doutor Denis Bertrand, pelos cursos proferidos e por tanta delicadeza em uma conversa descontraída ao término de um curso, na Unesp de Araraquara.

Ao professor Doutor Eric Landowski que, após um curso ministrado em Araraquara, saiu para fumar seu cachimbo e ali trocamos infindáveis ideias da teoria semiótica e da vida.

Aos amigos da vida acadêmica que encontrei durante as participações de simpósios e congressos, com destaque à querida Professora Doutora Mônica Baltazar Diniz Signori; à graciosa Professora Doutora Iara Rosas Farias; à amiga Professora Doutora Vera Lúcia Rodella Abriata e ao tão querido Professor Doutor e grande músico, Luiz Tatit.

Aos grandes amigos que acompanham minha trajetória de vida: Professor Doutor Juscelino Pernambuco e à Professora Doutora Maria Regina Momesso.

Aos Professores Doutores que compuseram a Banca Examinadora da Defesa desta tese.

Aos amigos por quem tenho muito respeito e admiração: Professor Dr. Renato Alessandro Santos e à Professora Dra. Tatiana Souza.

À professora e amiga de caminhada Analice, que com seu jeito doce sempre torceu por mim. Estendo o agradecimento ao seu esposo e grande amigo Pedro e a toda sua família.

Aos inúmeros colegas discentes da pós-graduação, pelas discussões e conversas informais que descontraíam nossos “cafés” neste processo de doutoramento.

A todos que estiveram presente em meu Exame de Defesa da Tese de Doutorado e aos que estiveram presentes em meu coração, por meio de pensamentos e vibrações positivas.

A todos que, de forma direta ou indireta, colaboraram para esta pesquisa e para comigo. Muito obrigada.

Ao mais novo membro de minha família, George Pierre.

Por fim, mas não menos importante agradeço ao próprio processo de doutorado: um momento muito sonhado e esperado por mim diante do que eu vivi em 2010. O momento que se tornou o meu **deslumbramento** diante da **rotina** da minha vida que se encontrava muito nublada, e que foi **fraturada** pelo ingresso no Doutorado, dando uma nova luminosidade ao meu viver. Contudo, destaco aqui, como esse processo de solidão que a vida acadêmica nos exige se tornou um verdadeiro aprendizado; um presente para todo o sempre e uma prova concreta de que o esforço nos leva até onde nós mesmos nos permitimos e almejamos caminhar. Basta acreditar e “*sonhar de olhos bem abertos!*” (Kevin Johansen). Obrigada!

[...] novos modelos de relações pessoais e diferentes opções de vida para muitas mulheres, foi possível graças à impertinência, inteligência e valor das mulheres revolucionárias, sufragistas, mulheres de todas as classes: utópicas, anarquistas, socialistas, radicais, ilustradas, da igualdade, da diferença, de todas as etnias e países, ricas ou pobres, donas de casa ou operárias que entenderam que a vida, além de ser vivida, merece ser desfrutada.

(GARCIA, 2011, p. 105)

RESUMO

Esta pesquisa propõe analisar e descrever as práticas semióticas do cotidiano e as representações das formas de vida da mulher brasileira depreendidas de letras de canções. Observamos canções brasileiras do início do século XX até a contemporaneidade. Intentamos trabalhar apenas com o texto verbal e não é nosso objetivo descrever e analisar o plano de expressão musical das canções, pois o que nos interessa é observar as formas de vida da mulher inscritas no texto para verificarmos identidades e/ou alteridades nessas práticas semióticas cotidianas femininas. Pretendemos investigar a construção do ator mulher e a relação das práticas semióticas, sobretudo as paixões que as modulam. O trabalho fundamenta-se na teoria semiótica de origem francesa, desenvolvida por Algirdas Julien Greimas que traz a significação como cerne de seus estudos. Ancoramos nosso trabalho, também, nos modos de existência e na semiótica tensiva postulados por Claude Zilberberg e Jacques Fontanille no que se refere à rotina, à ruptura e ao acontecimento. Os procedimentos metodológicos e os critérios de seleção adotados para delimitar o *corpus* são a presença das práticas semióticas femininas configuradas nas letras de canções, assim como a relevância e a expressividade que cada canção atingiu em uma determinada época, de acordo com as nossas pesquisas. Ao estabelecer as identidades e as alteridades das letras de canções, observamos as seguintes hipóteses: quais são as formas de vida da mulher neste período? Há mulheres que transgridem os padrões de cada época? Seria possível configurar uma forma de vida da mulher que se sustenta desde o início do século XX até hoje? Nossa investigação sobre o *corpus* escolhido pretende contribuir para o conhecimento do conceito forma de vida e das representações das práticas semióticas cotidianas da mulher em letras de canções brasileiras.

Palavras-chave: Semiótica francesa. Formas de vida da mulher brasileira. Rotina e acontecimento. Práticas semióticas do cotidiano. Letras de canções.

RÉSUMÉ

Cette recherche propose d'analyser et de décrire les pratiques sémiotiques du quotidien et les représentations des formes de vie de la femme brésilienne issues de paroles de chansons. Nous avons observé des chansons brésiliennes du début du XX^e siècle jusqu'à la contemporanéité. Nous avons essayé de travailler seulement avec le texte verbal et est pas notre objectif décrire et analyser le plan de l'expression musicale de chansons, par ce qui nous intéresse Il est d'observer les formes de vie de la femme inscrites dans le texte afin de pouvoir vérifier les identités et/ou les altérités dans ces pratiques sémiotiques quotidienne féminines. Nous avons l'intention d'enquêter sur la construction de l'acteur *femme* et la relation des pratiques sémiotiques, surtout les passions qui les modulent. Le travail s'appuie sur la théorie sémiotique d'origine française, développée par Algirdas Julien Greimas, qui apporte le sens comme cerne de ses études. Nous ancrons aussi notre travail dans les modes d'existence et dans la sémiotique tensive postulées par Claude Zilberber et Jacques Fontanille en ce qui concerne la routine, à la rupture et l'événement. Les démarches méthodologiques et les critères de sélection adoptée pour délimiter le *corpus* Ils sont la présence de pratiques sémiotiques féminines configuré dans les paroles des chansons ainsi que l' pertinent et l'expressivité que chaque chanson atteint dans un déterminé époque, d'accord avec nos recherches. À fixer les identités et les altérités des paroles des chansons , nous avons observé les hypothèses suivantes: quels sont les formes de vie de la femme dans cette période? Il y a des femmes qui transgressent les modèles de chaque époque? Il serait possible de configurer une forme de vie de la femme qui se soutient depuis le début du XX^e siècle à nos jours? Notre recherche sur le *corpus* choisi prétend contribuer à la connaissance du concept *forme de vie* et des représentations des pratiques sémiotiques quotidiennes de la femme dans les paroles de chansons brésiliennes.

Mots-clés: Sémiotique française. Formes de vie de la femme brésilienne. Routine et événement. Pratiques sémiotiques du quotidien. Paroles de chansons.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 As figuras de linguagem entre <i>Amélia</i> e <i>Emília</i>	38
FIGURA 2 Olha que coisa mais linda!.....	40
FIGURA 3 Coletânea de sucessos de Odair José.....	42
FIGURA 4 O sucesso da canção <i>Malandragem</i>	45
FIGURA 5 O sucesso via <i>internet</i> de <i>Solitária</i>	50
FIGURA 6 O programa narrativo.....	75
FIGURA 7 Modalidades veridictórias.....	78
FIGURA 8 Semântica narrativa.....	79
FIGURA 9 O esquema da duratividade vs. pontualidade.....	88
FIGURA 10 A distribuição das modalizações existenciais.....	103
FIGURA 11 Modalidades da práxis.....	104
FIGURA 12 A intensidade e extensidade da retenção.....	105
FIGURA 13 A intensidade e extesidade da divulgação.....	105
FIGURA 14 O esquema do conceito forma de vida.....	114
FIGURA 15 A sequência canônica da paixão da cólera.....	160
FIGURA 16 O desejo de vingança em <i>Cabocla Tereza</i>	164
FIGURA 17 A oposição semântica em <i>Uma vida só (Pare de tomar a pílula)</i>	178
FIGURA 18 A oposição semântica em <i>Amor de secretária</i>	183
FIGURA 19 Os modos de existência em <i>Malandragem</i>	186
FIGURA 20 O quadrado semiótico em <i>Malandragem</i>	188
FIGURA 21 <i>Parque industrial</i>	193
FIGURA 22 O quadrado das oposições semânticas das formas de vida nas canções	208

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 Cenas do DVD – público feminino ficando de sutiã ao som de *Desconstruindo a Amélia*.....47

Imagem 2 Cenas do DVD – público feminino ficando de sutiã ao som de *Desconstruindo a Amélia*.....48

Imagem 3 O festival musical da Record nas décadas de 1950/1960 63

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 Letras de canções brasileiras.....	22
TABELA 2 Percurso gerativo de sentido.....	71
TABELA 3 O /fazer/ e o/ ser / em semiótica.....	91
TABELA 4 Os modos de existência apreensão e focalização.....	108
TABELA 5 Os modos de eficiência, de existência e de junção em semiótica.....	109
TABELA 6 Os modos de existência e as formas de vida da mulher.....	203
TABELA 7 Formas de vida nas letras das canções brasileiras.....	207

LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS

abr.	abril
adj.	Adjetivo
bi.	bissexual
CD	COMPACT DISC.
cf.	conferir
dez.	dezembro
DVD	Digital Versatile Disc
ed.	edição
EFAP	Escola de Formação e Aperfeiçoamento dos Professores
EHESS	École Hautes Études Sciences Sociales
Etm.	Etimologia
fev.	fevereiro
http	Hype Text Transfer Protocol
jan.	janeiro
jun.	junho
jul.	julho
lat.	latim
mai.	maio
mar.	março
min.	minuto
MPB	Música Popular Brasileira
MTV	Music Television
org	organizado

p.	página
pop.	popular
PUC	Pontifícia Universidade Católica
REG	Revista Rock em Geral
RJ	Rio de Janeiro
s.	segundos
s/	sem
SEE-SP	Secretaria da Educação do Estado de São Paulo
s.f.	substantivo feminino
s.m.	substantivo masculino
TV	televisão
URL	Uniform Resource Locator
USP	Universidade de São Paulo
v.	verbo
vs.	<i>versus</i>
www	World Wide Web

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	20
2.CRITÉRIOS E RECORTES METODOLÓGICOS: POR QUE A CANÇÃO?.....	29
2.1 Critérios e recortes metodológicos.....	29
2.2 Motivação: por que a canção?.....	32
2.3 A escolha das letras das canções brasileiras.....	35
2.3.1 Zizinha.....	35
2.3.2 Cabocla Tereza.....	36
2.3.3 Ai que saudade da Amélia.....	37
2.3.4 Emília: o recurso sonoro como forma de alcançar o sucesso.....	38
2.3.5 Errei sim.....	39
2.3.6 Garota de Ipanema.....	40
2.3.7 Com açúcar, com afeto.....	41
2.3.8 Abra a porta, Mariquinha (Resposta da Mariquinha).....	41
2.3.9 Os sucessos de Odair José: “Uma vida só (pare de tomar a pílula)” e “Amor de secretária”.....	42
2.3.10 Ana de Amsterdam.....	43
2.3.11 Geni e o Zepelim.....	44
2.3.12 Malandragem.....	44
2.3.13 Pagu.....	46
2.3.14 Desconstruindo a Amélia.....	46
2.3.15 Solitária.....	49
2.4 A materialidade da canção.....	50
3. A CANÇÃO: UM PANORAMA DO BRASIL AO PÉ DAS LETRAS DAS CANÇÕES POPULARES.....	54
4. O CENÁRIO SEMIÓTICO E SEUS DESDOBRAMENTOS.....	66
4.1 Um breve panorama das principais contribuições.....	67
4.2 Em busca da significação: a (re) construção do sentido.....	70
4.2.1 Modalidades veridictórias: o ser e o parecer	78

4.2.2 Temas e figuras: a construção do sentido.....	80
4.3 A semiótica das paixões: as emoções emergem nos discursos.....	83
4.3.1 A aspectualização: o ator, o espaço e o tempo.....	86
4.4 O sensível em primeiro plano: a abordagem tensiva.....	88
4.5 A semiótica das culturas: apontamentos.....	94
5. OS MODOS DE EXISTÊNCIA E AS PRÁTICAS SEMIÓTICAS DO COTIDIANO: DA FRATURA AO DESLUMBRAMENTO.....	97
6. A ORIGEM E O DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO “FORMA DE VIDA” EM SEMIÓTICA.....	112
7. OS MODOS DE EXISTÊNCIA E AS FORMAS DE VIDA DA MULHER NO COTIDIANO FIGURATIVIZADAS EM LETRAS DAS CANÇÕES BRASILEIRAS.....	122
7.1 Estrutura das análises.....	122
7.2 A submissão como forma de vida da mulher brasileira.....	123
7.2.1 O olhar do enunciador masculino: a (sub) missão da “Amélia”	124
7.2.2 “Qual o quê!” A submissão da mulher diante da indecisão.....	132
7.2.3 Profanação ou redenção: a figura da meretriz como forma de submissão.....	138
7.3 A modernidade em evidência: o poder de escolha e a obstinação.....	154
7.3.1 O adultério como um grito de liberdade da mulher brasileira	155
7.3.2 A década de 1960: a garota vanguardista	167
7.3.3 A determinação: a nova marca registrada da mulher brasileira	171
7.4 Formas de vida postuladas nas letras das canções brasileiras.....	202
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	210
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFIAS.....	214
ANEXOS.....	222

ANEXO A: O sucesso da Garota de Ipanema.....	223
ANEXO B: As mulheres cantadas.....	228
ANEXO C: Nádegas a declarar.....	240
ANEXO D: O olhar de Monteiro Lobato sobre o samba.....	243
ANEXO E: Bola de sebo.....	245

1. INTRODUÇÃO

Era uma vez... numa terra muito distante...uma princesa linda, independente e cheia de autoestima. Ela se deparou com uma rã enquanto contemplava a natureza e pensava em como o maravilhoso lago do seu castelo era relaxante e ecológico...

Então, a rã pulou para o seu colo e disse: linda princesa, eu já fui um príncipe muito bonito.

Uma bruxa má lançou-me um encanto e transformei-me nesta rã asquerosa. Um beijo teu, no entanto, há de me transformar de novo num belo príncipe e poderemos casar e constituir lar feliz no teu lindo castelo.

A tua mãe poderia vir morar conosco e tu poderias preparar o meu jantar, lavar as minhas roupas, criar os nossos filhos e seríamos felizes para sempre...

Naquela noite, enquanto saboreava pernas de rã sauté, acompanhadas de um cremoso molho acebolado e de um finíssimo vinho branco, a princesa sorria, pensando consigo mesma:

- Eu, hein?... nem morta!

(VERÍSSMO, 1997²).

O trabalho de pesquisa “Formas de vida da mulher em letras de canções brasileiras: as práticas semióticas do cotidiano nos séculos XX e XXI³” subsidiado pelo “Programa Mestrado & Doutorado” que integra o Programa de Formação Continuada de Educadores da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo (SEE-SP), juntamente com a Escola de Formação e Aperfeiçoamento dos Professores do Estado de São Paulo “Paulo Renato Costa Souza” (EFAP), desenvolveu-se no Programa de Linguística e Língua Portuguesa da UNESP/Araraquara com o objetivo de investigar as diferentes formas de vida do cotidiano da mulher em canções brasileiras dos séculos XX e XXI por meio de letras,

² *A princesa e o sapo*, crônica publicada no Caderno Revista, do jornal Zero Hora, em 4 de maio de 1997.

³ Este trabalho de pesquisa faz parte do projeto “Formas de vida do brasileiro”, coordenado pela Professora Dra. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento.

cujos textos são marcados pela presença da figura feminina. Observamos, assim, como o sujeito mulher constrói e domina seu espaço no panorama do contexto brasileiro em busca de uma forma de vida igualitária em relação ao homem.

Analizamos textos em que além de apresentarem **como tema central as práticas semióticas do cotidiano feminino**, trata-se de letras de **canções que alcançaram o gosto popular** em suas respectivas épocas em que foram lançadas, sendo, portanto, consideradas **sucessos**.

O nosso *corpus* contempla dezesseis canções, compostas desde o ano de 1926 ao ano de 2011. Vale salientar que dos anos 1901 a 1925 não encontramos letras que atendessem ao nosso objetivo.

Outra observação importante e que deve ser esclarecida aqui é que não levamos em consideração o gênero musical (ritmo) de cada canção, uma vez que não nos interessam a interpretação, nem tão pouco os autores de “carne e osso” que compuseram as canções aqui analisadas.

Dessa forma, não tivemos a pretensão de privilegiar, nem tão pouco menosprezar quaisquer gêneros musicais e os/as compositores (as). Portanto, reiteramos que um dos nossos critérios de seleção das canções que compõem o *corpus* desta tese, foi estabelecido com base na percepção do seu grau de relevância e de alcance popular, independente do compositor. Concentramos, também, nossa atenção nas letras que se remetem diretamente à figura da mulher. Assim como afirma Tatit (2004, p. 14), é preciso “deixar de lado muitas obras, muitos nomes e fatos da mais alta importância apenas por não terem sido elucidativos do enfoque aqui adotado”, além de ser impossível abarcar “todas” as canções que se tornaram sucessos e que têm o sujeito mulher como tema central.

Deixamos claro que o plano da expressão musical não é nosso objetivo, pois para isso se vale a teoria da semiótica da canção propriamente dita, que analisa critérios para um estudo sistemático da canção observando a forma, a harmonia, o timbre, o andamento, o ritmo, a melodia, a aceleração, a desaceleração, o tom musical - o que nos renderia outra pesquisa.

Em nossas análises lançamos o olhar para os fenômenos significantes do texto, tanto ao seu plano de conteúdo, como ao plano da expressão verbal. Dessa

forma, buscamos descrever as formas de vida da mulher inscritas no texto para observarmos identidades e/ou alteridades dessas práticas semióticas do cotidiano feminino brasileiro.

Para compreendermos as alteridades das formas de vida da mulher em um estudo cronológico, tomemos primeiramente o contexto histórico, de maneira imanente e de forma delimitada, buscando o nível de pertinência semiótica.

No decorrer dos séculos XX e XXI o molde familiar sofreu diversas transformações em sua estrutura e também em sua aparência. Apenas um membro permaneceu, garantiu e ampliou sua importância de ordem familiar: a mãe – a mulher.

Podemos observar claramente o aumento crescente da importância do papel temático do sujeito “mulher” na nova ordem da sociedade (NOVAES, 1998, p. 83). No século XX e no início do XXI, a mulher conquistou o seu direito ao voto, saiu de casa para trabalhar, lutou constantemente contra a discriminação de gênero e de salários e se mostrou extremamente competente nos mais diversos ramos do trabalho. Conquistou as cadeiras das universidades, tornou-se senhora da sua liberdade sexual devido às pílulas anticoncepcionais e quebrou, dessa forma, inúmeros tabus diante da sociedade patriarcal, sobretudo machista.

Para examinar em nossas análises as representações das práticas semióticas do cotidiano feminino desde o século XX até os dias de hoje, delineamos a teoria semiótica francesa que ancora nossa pesquisa e destacamos as formas de vida da mulher que é o objeto de estudo deste trabalho de pesquisa.

Trata-se de uma questão relevante explicar a importância da canção no Brasil já que nosso *corpus* é constituído de análises de textos que referendam a temática da vida cotidiana da mulher brasileira por meio de letras de canções.

A canção construiu a identidade sonora do Brasil durante todo o século XX. Segundo Tatit, em *O século da canção*:

Se o século XX tivesse proporcionado ao Brasil apenas a configuração de sua canção popular poderia talvez ser criticado por sovinice, mas nunca por mediocridade. **Os cem anos** foram suficientes para a criação, consolidação e disseminação de uma

prática artística que, **além de construir a identidade** do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir **os conteúdos humanos** [...] (TATIT, 2004,p. 11, grifos nossos).

Foi durante todo o século XX que se concentrou o surgimento do cancionista brasileiro que se configurou como um sujeito de um modo de dizer.

A partir dos critérios já apontados, delimitamos o recorte de nosso *corpus*, que assim se constitui:

Tabela 1: Letras das canções brasileiras

Título da Canção/composição/ano de composição.
Zizinha (José Francisco de Freitas), de 1926.
Cabocla Tereza (Raul Torres e João Pacífico)
Ai que saudade da Amélia (Mário Lago e Ataulfo Alves), de 1941. Emília (Wilson Batista e Haroldo Lobo), de 1941.
Errei sim (Ataulfo Alves), de 1951.
Garota de Ipanema (Vinícius de Moraes e Tom Jobim), de 1962.
Com açúcar, com afeto (Chico Buarque), de 1966.
Abra a porta, Mariquinha (Zé Batuta), 1969.
Uma vida só (Pare de tomar a pílula) (Odair José), de 1970.
Amor de secretaria (Odair José), de 1972. Ana de Amsterdam (Chico Buarque e Ruy Guerra), de 1972.
Geni e o Zepelim (Chico Buarque), de 1977.
Malandragem (Cazuza e Frejat), de 1988.
Pagu (Rita Lee e Zélia Duncan), de 2000.
Desconstruindo a Amélia (Pitty e Martin), de 2009.
Solitária (Luiz Felipe Leprevost; Carlito Birolli; Matheus Lacerda; Troy Rissilho), de <i>A banda mais bonita da cidade</i> , de 2011.

De acordo com a leitura de *Vozes sem os seus corpos: o som da canção gravada por cantoras no começo do século XX no Brasil* (CARDOSO FILHO, 2007) e *História da Vida Privada no Brasil* (NOVAES, 1998), há inúmeras possibilidades de não existirem registros de canções que destacam as práticas semióticas do cotidiano feminino no início do século XX. Uma delas é o fato de a mulher ser considerada por toda a História como um ser de pouco reconhecimento no tocante a sua importância social. Trata-se do resultado de uma sociedade brasileira com estrutura patriarcal e machista, oriunda de séculos de escravidão. Temos de considerar, também, que a História quase sempre foi escrita por homens. Registros dessa época também corroboram com o fato de não encontrarmos letras de canções no início do século XX, pois podem ter se perdido devido à falta de tecnologias em outrora, considerando que, segundo Aroldo Costa em *Na cadência do samba* (2000), a primeira gravação fonográfica foi feita no Brasil em 1917, quando gravaram um samba genuinamente brasileiro, intitulado de “*Pelo telefone*”, composto por Ernesto Joaquim Maria dos Santos e de Mauro de Almeida.

De acordo com o pesquisador, especialista em história social da cultura e em música, Marcos Edson Cardoso Filho:

No Brasil, assim como nos Estados Unidos, a produção de músicas populares em estúdio foi **predominantemente masculina**, principalmente no que diz respeito à música cantada. Muitos trabalhos sobre o assunto afirmam que a **ausência feminina** ocorria, entre fatores de cunho sociocultural, devido às condições técnicas das gravações mecânicas. Tais estudos têm se baseado em análises auditivas dos discos e, comumente às listas de artistas das gravadoras presentes em revistas especializadas e notas de jornais do período em questão. De fato, praticamente não se tem referência na literatura consultada, o fato de que alguma cantora tivesse alcançado sucesso substancial, antes da década de 1920. **Já o catálogo de 1926 traz, pela primeira vez, fotos de intérpretes femininas** e uma divulgação mais ativa em relação aos intérpretes masculinos (2007, p. 2-3, grifos nossos).

Buscamos analisar o sujeito mulher como um ser que representa “um todo”, o coletivo face ao individual (um determinado grupo de referência). Dessa maneira, podemos dizer que nossa pesquisa é um estudo cronológico “não linear”, que abarca canções do início do século XX até a contemporaneidade. “Não linear” no

sentido de que as práticas semióticas do cotidiano não ocorrem, necessariamente, numa dada ordem pré-estabelecidas. Temos então **o inesperado** que é a própria ruptura com uma determinada rotina de vida e que, dessa forma, possibilita o surgimento de uma nova forma de vida.

O sujeito das letras das canções é um “ser particular”, mas que representa um “todo” de um determinado grupo da sociedade. Segundo Greimas, via Nascimento, esses “grupos” desenvolvem uma forma de vida particular e são sancionados por uma moral:

Com a divisão em grupos que agem, pensam e sintam do mesmo modo, poderíamos, conforme Greimas (1993a, p. 33), considerar uma nova concepção de sociedade, composta não apenas de pessoas físicas, mas também de “pessoas morais” seriam “moralizadas”, sancionadas por sua “forma de vida”, pelo modo de interagir com o outro, seja no ambiente de trabalho, no convívio familiar ou na relação amorosa. Nesse sentido, conclui Greimas no mesmo passo, que o estudo das “formas de vida” poderia constituir uma contribuição à semiótica das culturas (2011, p.54).

Ao mesmo tempo em que esse sujeito mulher é um ser único, como em *Pagu*, por exemplo, cheio de particularidades e singularidades, ele representa um ser coletivo face às mulheres de cada época.

Vale ressaltar que analisar semioticamente cada letra de canção para esboçarmos as formas de vida de cada mulher não é e não poderia ser uma tarefa fácil. Ao contrário, nos faz refletir sobre inúmeros aspectos no que se refere a esse sujeito mulher, ora enunciador do texto, ora enunciado na canção.

O século XX é considerado, de acordo com Lipovetsky (1997, p. 09, grifos nossos) “**o grande século das mulheres**”:

Nenhum movimento social na nossa época foi tão profundo, tão rápido e tão prenhe de futuro **como a emancipação feminina**. Embora o balanço do século seja pouco glorioso em termos de respeito pelos direitos do homem, quem poderá contestar a sua dimensão fundamentalmente positiva no que diz respeito à evolução do feminino? **O grande século das mulheres**, aquele que, mais do

que qualquer outro, revolucionou o seu destino e a sua identidade, **foi o século XX**. (Grifos nossos).

A mulher continua em ascensão no século XXI. Nessa perspectiva, ao observamos a figura da mulher numa cronologia de um século ao outro, é preciso compreender, em primeira instância, o contexto da experiência do vivido, de acordo com Fontanille (2008, p. 16, grifos nossos):

[...] a própria prática semiótica **ultrapassou amplamente os limites textuais**, interessando-se, há mais de vinte anos, pela arquitetura, pelo urbanismo, pelo design de objetos, por estratégias de mercado (Floch, 1990) ou ainda pela degustação de um charuto ou de um vinho e, de um modo mais geral, pela **construção de uma semiótica das situações** (Landowski, 1992) e até mesmo, hoje em dia, segundo as proposições de Landowski, de **uma semiótica da experiência** – a partir da problemática do contágio – do ajustamento estésico e do aleatório.

Sabemos que a integração das análises semióticas ao dito “contexto” é uma atividade perene que está inserida na própria linguagem, ou seja, no próprio texto. Assim, o semioticista se vale do “contexto” de dentro do texto para fora dele, se assim pudermos dizer. São as marcas enunciativas no próprio texto que nos permitem analisá-lo semioticamente. De acordo com Fontanille (2008, p.16, grifos nossos) em *Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização*:

Em suma, tratar-se-ia **não de inserir o objeto de análise em seu contexto, mas, ao contrário, de integrar o contexto ao objeto de análise**, assumindo como consequência o fato de que, semioticamente falando, o contexto não se situa “nem antes, nem depois, mas no âmago da linguagem”.

A teoria semiótica, arcabouço de nossa pesquisa, coloca o texto como uma construção da verdade e trabalha com objetos, práticas semióticas e formas de vida. Sendo assim, temos no texto-enunciado o “contexto” como viés do princípio da imanência textual, ou seja, “nas condições pertinentes à semiótica-objeto analisada

e, mais precisamente, de uma inadequação entre o tipo de estruturação buscada e o nível de pertinência da questão” (FONTANILLE, 2008, p. 17).

Delineamos nossa pesquisa por meio do referencial teórico da semiótica greimasiana; da semiótica das culturas e dos estudos sobre as formas de vida em semiótica, encabeçado por Greimas e seus colaboradores. Focalizamos nossos estudos da semiotização dos conceitos de rotina, ruptura e acontecimento desenvolvidos recentemente pelos postulados na semiótica tensiva pelos semioticistas Claude Zilberberg e Jacques Fontanille. Observamos, também, os modos de existência e as práticas semióticas do cotidiano.

Com intuito de alcançar os objetivos propostos, nosso trabalho de pesquisa está estruturado em oito partes, sendo nota introdutória; o recorte metodológico e os critérios de seleção do *corpus*; a contextualização da canção no panorama brasileiro; a explanação da teoria semiótica desde as principais contribuições até o desenvolvimento teórico da semiótica tensiva e das culturas; o surgimento e o desenvolvimento do conceito formas de vida em semiótica; os modos de existência e as práticas semióticas do cotidiano; o desenvolvimento das análises das letras de canções brasileiras e as considerações finais.

Em “*Crítérios e recortes metodológicos: por que a canção?*”, buscamos estabelecer os critérios e os recortes da metodologia desta pesquisa e descrever a motivação que nos levou a trabalhar com textos de canções brasileiras. Discorremos acerca da escolha de cada canção e dissertamos porque cada uma delas são consideradas “sucessos”, atingindo o gosto popular. Ainda neste capítulo, tratamos das questões referentes à materialidade da canção, haja vista que a “canção” é resultado da escrita e da oralidade.

Em “*A canção: um panorama do Brasil ao pé das letras das canções populares*”, terceiro capítulo desta tese, descrevemos, sucintamente, o desenvolvimento da canção brasileira, desde seu surgimento com os lundus até à construção das canções contemporâneas. Destacamos, também, a importância cultural da canção popular brasileira, cujas letras nos possibilitaram elencar formas de vida da mulher brasileira e sua cotidianidade no universo feminino.

No quarto capítulo tratamos do arcabouço teórico. Apresentamos a proposta da teoria semiótica greimasiana e abordamos as principais contribuições de Saussure, Hjelmslev, Propp e Lévi-Straus. Conceituamos o percurso gerativo de sentido e elencamos as estruturas profundas, narrativas e discursivas. Expomos, também, a teoria da semiótica das paixões; a semiótica tensiva e a semiótica das culturas que estão presente em nossas análises.

No capítulo cinco, buscamos verificar o surgimento e o desenvolvimento do conceito “forma de vida” na perspectiva semiótica. A respeito da teoria sobre as formas de vida, partimos do conceito delineado em *Investigações filosóficas*, de Wittgenstein e dos postulados de Greimas em seu artigo *O belo gesto*, traduzido por Nascimento (2014, p. 13-33).

No capítulo seis, verificamos os conceitos de rotina, ruptura, acontecimento e as práticas semióticas do cotidiano a partir da obra *Da Imperfeição* (GREIMAS, 2002) e dos postulados mais recentes de Fontanille e Zilberberg.

Em “*Os modos de existência e as formas de vida da mulher figurativizadas nas letras de canções brasileiras*”, capítulo 7 deste trabalho, estão organizadas as análises das letras propriamente ditas. Diante das análises, depreendemos as práticas semióticas do cotidiano feminino e alinhavamos as formas de vida da mulher nesses textos elencando-as por meio de dois “grupos de referência”.

Nas *Considerações finais*, confirmamos por meio das análises das letras das canções, duas tipologias das formas de vida da mulher brasileira em seu cotidiano, cujos comportamentos nos levam a evidenciar qual seria, então, a mulher ideal diante da cultura e da sociedade em detrimento da época da composição da canção. A figura feminina analisada em cada canção depreende a construção de um simulacro de mulher “perfeita”, idealizada em cada época pela sociedade, sobretudo pelo homem.

As formas de vida, por sua vez, se configuram na medida em que são observadas pelo “outro” e moralizadas eufórica ou disforicamente, sejam pelos gostos próprios do sujeito mulher e por suas escolhas axiológicas; sejam pelos gostos alheios impostos pela sociedade.

2. CRITÉRIOS E RECORTES METODOLÓGICOS: POR QUE A CANÇÃO?

"A vida, ele percebeu, era muito parecida com a canção. No começo há mistério, e no final, confirmação, mas é no meio que reside a emoção [...]".

(SPARKS, 2010, p.264).

Antes de nos atermos à questão da “canção” propriamente dita, é primordial que explicitemos os critérios estabelecidos para o desenvolvimento desta tese, bem como os recortes metodológicos.

2.1 Os critérios e recortes metodológicos

De fato, por meio da linguagem oral **cotidiana**, veicula-se um conteúdo abstrato que depende da base acústica inscrita nos fonemas e nas entoações, **mas não há necessidade de preservação dessa sonoridade**. Por isso, selecionamos e organizamos as palavras da melhor forma possível e convocamos as melodias entoativas apenas para produzir ênfases aqui e ali no fluxo discursivo, sem outro tratamento especial que não o exigido **pelo texto verbal**. (TATIT, 2004, p.41-42). (grifos nossos).

O primeiro critério adotado para a seleção das letras que estão analisadas neste trabalho é a presença das práticas semióticas do cotidiano feminino das formas de vida configuradas nos textos verbais de canções brasileiras que nos permitiram observar e descrever a cotidianidade da mulher. O segundo, e não menos importante é a relevância e a expressividade popular que cada canção demonstrou, diante de nossas pesquisas, para cada época analisada.

As metodologias que utilizamos em nossa tese foram de cunho exploratório, investigativo, analítico e explicativo em que predomina o método de pesquisa qualitativa.

Essas metodologias estão alicerçadas na coleta e na seleção do *corpus*, bem como a organização e a sistematização do material de nossa pesquisa. Buscamos, também, levantar e explorar “documentos fontes” do objeto pesquisado que foram utilizados no desenvolvimento deste trabalho para constataremos nossas hipóteses expostas na introdução deste trabalho de pesquisa.

A princípio, vale ressaltar que seria impossível abarcar todas as canções que referendam a figura da mulher para esta tese⁴.

Nossa pesquisa pretende verificar as formas de vida da mulher em letras de canções brasileiras dos séculos XX e XXI que foram consideradas “sucessos” e que alcançaram grande expressividade popular. Diante do exposto, nos respaldamos em obras e estudos de pesquisadores da música popular brasileira, como o professor e pesquisador Luiz Tatit⁵; o jornalista, pesquisador e produtor musical Rodrigo Faour⁶; o produtor musical Jairo Severiano⁷, também historiador e pesquisador da música popular brasileira; a professora Nicole Jeandot⁸, formada em Pedagogia Musical pela Univesidade Católica de Paris e no Conservatório Nacional da França.

Faz-se importante destacar que utilizamos a obra *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, de autoria dos pesquisadores Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello⁹ para explanar sobre a relevância das letras das canções até os anos de 1985, parte do *corpus* da nossa pesquisa. Foi nessa obra que os autores

⁴ No que se referem os séculos XX e XXI.

⁵ Luiz Tatit é professor Titular do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, escritor e autor de diversos livros relacionados à canção brasileira, precursor da Teoria Semiótica da Canção na USP, músico e compositor.

⁶ Rodrigo Faour é jornalista formado pela PUC/RJ, pesquisador e produtor musical; repórter e crítico em música nacional; escritor de obras relacionadas à música brasileira. A obra que utilizamos de Faour nesta pesquisa foi considerada inédita, por Jairo Severiano, pois abarca as canções desde os lundus até o funk carioca. Esteve à frente do programa de rádio “Sexo MPB” ao longo de três anos (de 2009 a 2011); e no homônimo no Canal Brasil durante o ano de 2010. Ambos os programas tratavam de questões da sexualidade apresentadas na música.

⁷ Jairo Severiano, nascido em 1927, é considerado o mais respeitado historiador da música popular brasileira de nossos tempos. O que o torna uma figura importante dentro dos estudos da música no Brasil é sua profícua atividade como produtor musical que perpassa toda sua trajetória de vida dentro do cenário musical do século XX e início do XXI.

⁸ Nicole Jeandot é formada em Música Gregoriana pela Universidade Católica de Paris, assim como em harmonia superior e composição. Pesquisadora em música brasileira e foi chefe do Departamento da Faculdade de Música da Universidade São Judas Tadeu, em São Paulo.

⁹ Zuza Homem de Mello é “musicólogo. Jornalista. Radialista. Produtor musical. Em 1954, ingressou na Faculdade de Engenharia da PUC-SP, não chegando a completar o curso. Estudou na Juilliard School of Music de Nova York (musicologia), na School of Jazz de Tanglewood, Massachussets e na New York University (literatura inglesa), nos Estados Unidos, em 1957 e 1958”, disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/zuza-homem-de-mello/biografia>>, acesso em 01/06/2015).

debruçaram grande parte de suas vidas, como nos confirma Faour nos *Agradecimentos* de sua obra *História Sexual da MPB*, referindo-se ao seu mentor (2006, p. 10): “Ao meu mestre maior, Jairo Severiano, por sua generosidade e tantos ensinamentos adquiridos em seus 79 anos de trabalhos e incansável rigor na pesquisa de MPB [...]”

Na citação do início deste subcapítulo, Tatit trata da questão de que a canção é uma dimensão potencializada da fala. Contudo, destaca a análise apenas através das letras, sabido que uma canção é formada pela compatibilidade entre melodia e letra. Dessa forma, analisamos em nossa tese o texto no que tange ao seu plano de conteúdo e o seu plano de expressão verbal das letras das canções, diferentemente de Tatit que analisa o plano de expressão musical.

Há *sites* específicos que trabalham com a demonstração do grau de alcance popular das músicas, tanto no Brasil quanto em todo o mundo. Essa demonstração é feita por meio de *rankings*, sendo atualizados o tempo todo. A título de exemplo, o *site/revista da Billboard Brasil* é uma referência para pesquisadores que trabalham com canções:

Primeira publicação sobre música do mundo, BILLBOARD tem sido um serviço ao entretenimento e à música desde 1894. Iniciada como um artigo semanal, a revista e seus famosos rankings são a fonte primária de informação **sobre o que acontece de música no mundo, servindo a pesquisadores**, fãs, artistas, empresários, jornalistas, radialistas, advogados e muitos outros profissionais. O site de BILLBOARD dos Estados Unidos existe desde 1995 e possui 10 milhões de visitantes únicos por mês em mais de 100 países e **se tornou uma referência digital sobre música**. No Brasil, a revista chegou às bancas em outubro de 2009, com linguagem gráfica inovadora e, claro, os rankings que fizeram da publicação a Bíblia da música mundial. BILLBOARD tem sede em Nova York e filiais em Los Angeles e Miami. A unidade brasileira fica na cidade de São Paulo. (Disponível em <http://www.billboard.com.br/sobre/>). Acesso em 08. Jul. 2015, grifos nossos).

No entanto, mesmo contando com um canal de referência como a “*Billboard Brasil*”, não existe uma “lista específica” para tratar de canções que destacam e referendam a “mulher” como tema central. Dessa forma, elencamos e selecionamos as letras de canções que compõem nosso *corpus* de forma aleatória, mas utilizando-nos dos critérios e recortes metodológicos já esclarecidos anteriormente.

2.2 Motivação: por que a canção?

A canção é uma comunicação de massa que expõe, de certa forma, o cotidiano das pessoas. Ela é também um meio de expressão e de propagação do que se /quer/ dizer de forma a alcançar um número maior de pessoas, não somente pela leitura do texto escrito, mas pelo privilégio da difusão sonora que transmite, de algum modo, a mensagem para diversos povos, sobretudo o brasileiro:

Todos deviam cantar, porque todos tinham saudade; o português de seus lares, d'além mar, o índio de suas selvas, que ia perdendo, e o negro de suas palhoças, que nunca mais havia de ver. Cada um devia cantar as canções de seu país. De todas elas amalgamadas em um só molde – a língua portuguesa, a língua do vencedor – é que se formaram nos séculos seguintes os nossos cantos populares. (ROMERO, Silvio, in VASCONCELOS, A., 1926, p. 13).

A canção carrega em cada verso os inúmeros sentimentos inerentes ao homem. A dor da perda, da saudade; a vontade da luta e a sede de justiça. A canção também está encharcada da calma ou tempestuosidade de um amor, por tê-lo ou não. As lágrimas de ódio ou do choro silencioso causado pela nostalgia. A canção é um dos veículos que dá voz ao ser humano e que permite, ao mesmo tempo, expressar as diversas emoções que acometem um indivíduo.

Transitar no universo da canção é algo instigante. No Mestrado, trabalhamos com as letras de sete canções contemporâneas de Nando Reis. Abordamos a paixão da nostalgia e as formas como ela se manifesta diferentemente conforme o sujeito que a sente. Tentamos propor uma tipologia da paixão da nostalgia no universo das canções de Nando Reis por meio de análises do percurso gerativo de sentido de cada texto de canção. Nossas análises objetivaram colaborar para melhor caracterizar a paixão da nostalgia na teoria semiótica das paixões.

O desenvolvimento da canção no Brasil é, de acordo com Peter Dietrich (2008, p. 10), um dos veículos de discussões sobre diversos temas, sobretudo as questões culturais e sociais - como é o nosso caso: observar a (des) construção das formas de vida da mulher em textos de canções do século XX e XXI e suas práticas

semióticas do cotidiano. Dessa forma, verificar como tais questões configuram a mulher frente a cada época em que o texto foi composto/escrito. A demarcação do tempo cronológico se torna um aspecto importante na nossa pesquisa, pois é através dele, o tempo, que podemos traçar as possíveis mudanças (ou não) das formas de vida da mulher e de suas práticas semióticas cotidianas.

Ainda sobre a importância da canção como veículo que provoca discussões na sociedade de um modo geral, discorre Dietrich (2008, p. 10):

Desde as semi-eruditas modinhas imperiais até o surgimento de um rock-nacional, passando pelo tropicalismo e bossa-nova, a canção foi eleita lugar privilegiado para a manifestação das ideias e dos ideais da cultura brasileira. Ela foi a um só tempo o objeto e o veículo de discussões sobre questões sociais, culturais, econômicas e raciais. Polêmicas como as de Noel Rosa e Wilson Batista sobre a autenticidade do samba, a crítica a um americanismo infiltrado – e uma traição nacional – no surgimento da bossa-nova, sob a forma da “influência do jazz”, arte engajada vs. arte alienada, imperialismo cultural na adoção da guitarra elétrica rural vs. urbano, axé vs. rock: a canção é o nervo exposto da cultura brasileira. Não é à toa que ao longo da nossa história ela tem sido o centro de atenção não só de compositores e músicos, mas também de acadêmicos e estudiosos.

A canção traz consigo uma eficácia própria no que se refere ao longo alcance e a velocidade de propagação das ideias que se pretende transmitir quando comparada aos outros tipos de texto. Ela não é apenas compreendida por meio da leitura (texto escrito), mas também pela “escuta” de qualquer ouvinte que possa ser **letrado ou não-letrado; ou ainda ser portador de deficiência visual**¹⁰. Ainda assim, o receptor da mensagem terá acesso ao que está sendo (ex) posto pelo próprio texto.

O rádio, em épocas remotas, colaborava para essa propagação. Atualmente, temos inúmeros meios de veicular esses textos de canções, com ênfase à *internet*.

A canção é um texto que ao ser disseminado, tem um alcance mais rápido e maior no que se refere à quantidade de pessoas que os recebe, pois elas têm diversos meios de propagação.

¹⁰ Acerca dos termos utilizados “letrados ou não-letrados” e “deficientes visuais”: trata-se de uma questão não generalizada da compreensão do texto de canções. Dessa forma, sobreleva-se o porquê da canção ser considerada pelos estudiosos um texto privilegiado.

Em algumas canções, por exemplo, a mensagem que se pretendia discorrer era acerca de assuntos diversos, muitas vezes corriqueiros e cotidianos, como os relacionamentos amorosos, bem sucedidos ou frustrados. Outros assuntos, por exemplo, remetiam às questões mais sérias e contundentes, como a busca de igualdade de gêneros entre homens e mulheres. Diante dessas pretensões, **uma das** preocupações dos compositores era de que todos ou uma grande maioria da população tivessem o livre acesso a essas questões postas em pauta nas letras das canções e, ainda mais, acesso livre ao trabalho desses compositores.

Ressaltamos, mais uma vez, que nosso propósito é analisar as letras¹¹ das canções e não é nosso objetivo observar o plano de **expressão musical**¹² que é constitutivo desse gênero, pois teríamos outra pesquisa. Também não nos interessa os gêneros musicais, ou seja, os ritmos melódicos¹³ das canções analisadas neste trabalho – o que demonstra que não partimos do critério de escolha de quaisquer ritmos de canções, nem privilegiando uns, nem descartando outros.

Acreditamos que as análises das letras das canções, sob os conceitos da semiótica francesa, possam contribuir como um trabalho linguístico-reflexivo acerca do conceito de forma de vida, sobretudo ao observar a figura da mulher e suas práticas semióticas do cotidiano nesses textos compostos nos séculos XX e XXI.

Fundamentamo-nos nas contribuições de Luiz Tatit no que se refere a uma abordagem eficiente para o estudo da letra da canção. Tatit parte de concepções semióticas de cunho imanente, mas não exclui o contexto sócio-histórico em que a canção está alicerçada.

O autor destaca três modelos de análise que caracterizam o processo de composição de letras de canções: a figurativização, a tematização e a

¹¹ As letras das canções, como todo texto, possui plano de conteúdo e plano de expressão – o significado e o significante exposto por Saussure em Curso de Linguística geral (1989, p. 133-141).

¹² O plano de expressão musical consiste em ritmo, andamento, aceleração, desaceleração, extensão, tom e melodias, dentre outros aspectos musicais - de acordo com Luiz Tatit em Análise semiótica através das letras (2001).

¹³ O ritmo melódico são os estilos musicais, como por exemplo, o samba, o rock'n roll, as marchinhas de carnaval, o pop, o funk, o sertanejo, o forró, dentre tantos outros.

passionalização¹⁴. Essa metodologia da teoria semiótica, segundo SILVA (2009, p. 11) “[...] é aplicável a qualquer tipo de texto, e em nosso caso, a canção”.

2.3 A escolha das letras das canções brasileiras

Para justificar o critério de seleção da “popularidade” de cada canção, embasamo-nos nas obras dos seguintes autores: Chico Buarque (2006); no livro de Rodrigo Faour (2011); Edgard Piccoli (2008); Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, volume 1 (1997) e volume 2 (1999); Jairo Severiano (2009); Luiz Tatit (2004) e Ronaldo Conde Aguiar (2007;2010). Utilizamo-nos, também, de acessos a *sites* referentes à canção no Brasil¹⁵.

Nestes subcapítulos que seguem, elencamos todas as canções selecionadas e analisadas nesta pesquisa de forma a elucidar e ressaltar a expressividade popular e o alcance do sucesso de cada uma.

2.3.1 Zizinha

A Rádio Batuta¹⁶, vinculada ao Instituto Moreira Salles¹⁷, faz uma apresentação do panorama dos maiores sucessos musicais no Brasil, tendo como norte os dois volumes de *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, de autoria dos pesquisadores Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello. Este *site*, cujas obras literárias abarcam um levantamento minucioso da efetivação da MPB como pilastra da cultura nativa, traz a canção *Zizinha*, nosso primeiro texto analisado, composto em 1926, que aparece como um dos maiores sucessos da música brasileira e consagrada como canção que fixou a marchinha no Brasil, sob uma melodia simples, com ênfase na letra satírica e bem humorada, com pitadas de malícia.

¹⁴ Os conceitos de figurativização, tematização e passionalização estão abordados no capítulo 4: *O cenário semiótico e seus desdobramentos*.

¹⁵ Cada site consultado encontra-se vinculado/descrito a sua respectiva canção deste subcapítulo e disponíveis para acesso.

¹⁶ Disponível em <http://www.radiobatuta.com.br/>, acesso em 10.fev.2015.

¹⁷ O Instituto Moreira Salles é uma instituição singular na paisagem cultural brasileira. Tem importantes patrimônios em quatro áreas: Fotografia, em mais larga escala, Música, Literatura e Iconografia.

No capítulo 17, intitulado “*A marchinha invade o carnaval*”, na obra *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*, Severiano destaca (2008, p. 77):

Entre os sucessos que abriram o seu longo ciclo de permanência no carnaval, estão “O pé de anjo” (Sinhô) e a graciosa “Pois não” (Eduardo do Souto e Filomeno Ribeiro) [...]; e finalmente, **as atrevidas** “Eu vi Lili” (“Eu vi/ eu vi/ você bolinar Lili...”), “**Zizinha**” (“Minha santinha/ também quero tirar uma casquinha...”, **de 1926**) [...]” (grifos nossos).

Severiano (2008, p. 92) reafirma, ainda, que Zizinha foi “uma marcha consagrada no carnaval de 1926”.

2.3.2 Cabocla Tereza

“*Os caipiras chegam ao disco*” – nome dado ao capítulo 36 da obra de Severiano (2008, p. 243) destaca os compositores de *Cabocla Tereza* e a importância dessa composição.

A toada histórica *Cabocla Tereza*, da imortal dupla Raul Torres (1906 - 1970) e João Pacífico (1909 - 1998), após ser gravada em disco, foi muito tocada nas rádios. Segundo o site “Museu da Canção¹⁸”, que tem por objetivo visar ao resgate e à preservação dos maiores sucessos da MPB, a canção *Cabocla Tereza* alcançou um estrondoso sucesso. Dessa forma, o diretor da gravadora passou a encomendar mais canções com características da emissão dos sons da fala, mesclado ao ato de cantar: a popular toada histórica.

O próprio compositor, em entrevista ao “Museu da Canção” confirma o sucesso de *Cabocla Tereza* no seu jeito mais simples e desprovido de qualquer prepotência:

“O caboclo é muito simples nisso, ele gosta muito que uma música conte uma história, uma história com a qual ele se identifique. **Eu percebi isso quase que sem querer**, apenas sentindo a aceitação

¹⁸ Disponível em <http://museudacancao.blogspot.com.br/>. Acesso em 25.jan.2015.

do público pela minha música. [...] Olha, quase todas as duplas do país já gravaram músicas minhas e, ainda hoje, chega gente aqui em casa e fala: "Seu João, a gente queria gravar Cabocla Tereza", e eu respondo: mas a Cabocla Tereza já tá velha, já teve enfarte. Tem tanta coisa nova por aí, mas não, eles insistem e eu tenho que deixar." (disponível em <http://museudacancao.blogspot.com.br/2012/11/caboclatereza.html> de 21/11/2012. Acesso em 26.jan.2015, grifos nossos).

“Velha, enfartada ou não, o fato é que esta **música virou roteiro e depois filme**¹⁹.” (grifos nossos), afirma o escritor de o *Museu da Canção*.

2.3.3 Ai que saudade da Amélia

Ai que saudade da Amélia transformou-se num imenso sucesso, tornando-se um dos sambas mais conhecidos da história da música popular brasileira, desde a década de 1940 até os dias atuais. E não é à toa que se tornou um verbete de dicionário remetendo à figura da mulher servil e submissa.

De acordo com a obra *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, (SEVERIANO; MELLO, 1999, p.205-206), o ano de 1942 foi marcado pela música brasileira por vários sucessos. Dentre eles, se destacou “*Ai que saudade da Amélia*”, de Ataulfo Alves e Mário Lago:

Este primoroso poema popular, coloquial espontâneo, escrito por Mário Lago, recebeu de Ataulfo Alves uma de suas melhores melodias, que expressa musicalmente o espírito da letra. E o paradoxal é que não sendo carnavalesco, este samba fez estrondoso sucesso no carnaval. (SEVERIANO, MELLO, 1999, p. 205).

Como disse o jornalista Hugo Sukman, em entrevista ao *blog Eternas músicas: uma homenagem aos grandes mestres da música brasileira*²⁰ “Amélia” elevaria Ataulfo Alves à condição de um dos maiores artistas da cultura brasileira, um artista que mudou para sempre o sentido da palavra Amélia!”.

¹⁹ Disponível em <http://museudacancao.blogspot.com.br/2012/11/caboclatereza.html>, de 21/11/2012. Acesso em 26.jan.2015.

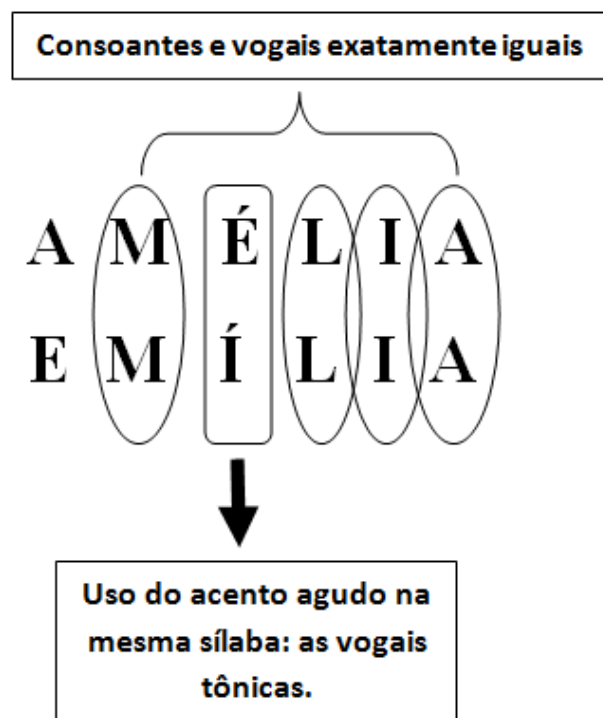
²⁰ Disponível em <http://www.eternasmusicas.com/2015/04/ai-que-saudades-da-amelia.html>. Acesso em 22 jan. de 2015.

2.3.4 Emília: o recurso sonoro como forma de alcançar o sucesso

Antes de falarmos do sucesso que foi a canção *Emília*, lançada após *Ai que saudade da Amélia*, no mesmo ano, faz-se necessário esclarecer o motivo pelo qual essa canção foi composta, com um título semelhante, na qual o autor faz uso das figuras de linguagem da aliteração e da assonância de modo proposital.

A aliteração é uma figura de efeito sonoro. Dessa forma, quando falamos da canção *Emília*, logo nos remetemos à canção *Amélia*:

Figura 1: As figuras de linguagem entre *Amélia* e *Emília*



A aliteração, segundo Norma Goldstein (1986, p. 50), “é a **repetição da mesma consoante** ao longo do poema. O leitor deve buscar seu efeito, em função da significação do texto.” Ainda, segundo a mesma autora, a “*Assonância* é o nome que se dá a **repetição da mesma vogal** no poema.” (1986, p.51, grifos nossos).

O tema é exatamente o mesmo, porém o compositor debocha da figura de *Amélia* quando se utiliza das seguintes palavras em um verso da canção: “Não desfazendo **das outras.**” (Grifos nossos).

Em *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, (MELLO; SEVERIANO, 1999) trazem a descrição de *Emília*, imaginada por Wilson Batista, que compôs a canção justamente para aclamar a mulher figurativizada por *Emília* e que, segundo a letra, era muito melhor que a dita “mulher de verdade” – a *Amélia*: “Não desfazendo das outras, mas Emília é mulher!”. Wilson, compositor de *Emília*, é um sambista conhecido por ser polêmico e por cultivar desavenças via canções com outros sambistas. Claro que toda essa polêmica não fora criada apenas para dizer que sua composição era melhor que a outra, mas havia um interesse financeiro por detrás desse acontecimento. Faour afirma em sua obra *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*, “Entretanto, não parava de aparecer mulheres mais exigentes que as Amélias e as Emílias, provocando nossos letristas, desafiando-os em **sua capacidade de ganhar dinheiro (...).**” (2006, p.113, grifos nossos).

Com toda essa disputa, tanto em questões financeiras, quanto de composição, *Emília* se destacou no ano de 1942 e se tornou um grande sucesso ao lado de *Ai que saudade da Amélia*, dentre tantas outras marchinhas carnavalescas.

2.3.5 Errei sim

A canção *Errei sim*, composta por Ataulfo Alves a pedido de Dalva de Oliveira, em 1951, “de certa forma, acabou com o fim da polêmica Herivelto Martins e Dalva de Oliveira. Ufa! A separação dos dois notáveis artistas valorizou, por tudo que produziu e foi cantado, a música popular brasileira.” (AGUIAR, 2007, p. 67).

Errei sim está na lista de “Sucessos” na obra *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, volume 1 (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 280) e na obra *Divas do rádio nacional* (2010, p. 147-148).

2.3.6 Garota de Ipanema

Garota de Ipanema é uma composição de Vinícius de Moraes e a canção é de Tom Jobim. Essa canção fez 50 anos em 2012 e foi considerada a segunda canção mais tocada da História. *Garota de Ipanema* se tornou o estandarte do gênero Bossa Nova, que ficou conhecido no Brasil e no mundo²¹.

Assim como outras mulheres tão cantadas por intérpretes brasileiros, a *Garota de Ipanema* estampou a capa do *Jornal Laboratório*²², de outubro/novembro de 2011 que traz diversas mulheres “cantadas” no repertório brasileiro, como a “Amélia”, a “Conceição”, as famosas mulheres de Chico Buarque, inclusive a “Geni”, dentre tantas outras:

Figura 2: Olha que coisas mais lindas!



²¹ Anexo A: Sucesso da Garota de Ipanema, pág. 223. Disponível em <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/2012-09-29/garota-de-ipanema-faz-50-anos-segunda-cancao-mais-tocada-da-historia.html>. Acesso em 01.fev.2015.

²² Em anexo B: As mulheres cantadas, pág. 228.

2.3.7 Com açúcar, com afeto

A música *Com Açúcar com Afeto* foi um grande sucesso de Chico Buarque na voz de Nara Leão na década de 1960. Essa canção foi feita sob encomenda pela própria cantora. Chico Buarque compõe, pela primeira vez, uma canção sob a ótica feminina. A mulher que se indigna com as atitudes de seu marido (“*Qual o quê!*”), porém, opta por permanecer no lar e aceita as atitudes da figura masculina, personificada pelo marido machista. Ela, enunciador do texto é um sujeito cognitivo, mas patemizada pelo amor e figurativizada pela mulher apaixonada.

Chico não se sentia à vontade para cantar suas músicas em que as vozes enunciativas eram de uma mulher. Na contracapa do álbum, ele escreve:

Insisti ainda em colocar no disco o ‘Com açúcar, com afeto’, que eu não poderia cantar por motivos óbvios. O problema foi solucionado com rara felicidade pela voz tristonha e afinadíssima de Nara Leão que enfeitou a ‘Noite dos mascarados’ [outra música do disco]”. (HOLLANDA, 2006, p. 100).

Segundo o *site*²³ que celebra as 70 músicas de Chico Buarque: uma homenagem aos 70 anos do compositor, foi a canção *Com açúcar, com afeto*, que inaugurou o sucesso de uma série de canções femininas, interpretadas pelo autor até hoje. Prova de que Chico abandonou o receio machista foi quando apresentou essa canção pela primeira vez na sua turnê de 1975, juntamente à Maria Bethânia, versão que ficou eternizada no famoso disco ao vivo que os dois gravaram juntos.

2.3.8 Abra a porta, Mariquinha (Resposta da Mariquinha)

Abra a porta, Mariquinha (Resposta Da Mariquinha), foi composta por Zé Batuta, em 1969. O compositor fez diversas parcerias com Moacir dos Santos, com Orlandinho e Téo Macedo, com o Capitão Furtado e com o ícone da música caipira, também conhecida como “sertanejo raiz”, Inezita Barroso. Junto a Inezita, apresentou programas tocando viola. Porém, segundo o *Dicionário Cravo Albin da*

²³ Disponível em <http://chico70anos.tumblr.com/>. Acesso em 28. Jan. 2015.

*Música Popular Brasileira*²⁴ “**Seu maior sucesso**, como compositor, foi *Abre a porta Mariquinha (Resposta Da Mariquinha)*, gravado por Zé do Rancho e Mariazinha.” (Grifos nossos).

Vale destacar que *Abra a porta, Mariquinha (Resposta Da Mariquinha)*, estourou como sucesso novamente, em uma regravação com a dupla infantil “Sandy e Júnior”, em 1996: netos de Zé do Rancho e Mariazinha.

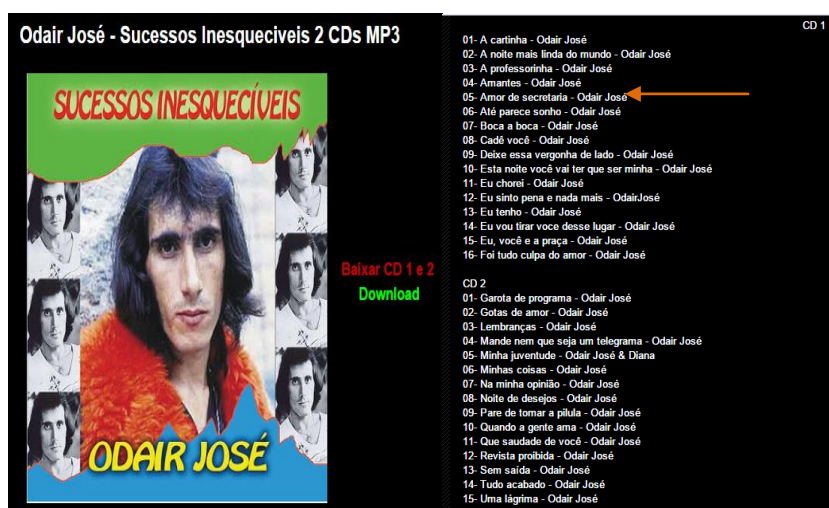
2.3.9 Os sucessos de Odair José: “Uma vida só (pare de tomar a pílula)” e “Amor de secretária”

“Em 72, despontou para o **sucesso** o cantor e compositor Odair José, o ‘galã das empregadas’” (FAOUR, 2011, p. 192, grifo nosso).

Odair José, segundo o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*²⁵, “Ficou conhecido nacionalmente como o cantor das empregadas”, pelo sucesso alcançado entre o público feminino das camadas populares.

Ambas as canções foram sucessos quando lançadas e foram regravadas diversas vezes, em álbuns de coletâneas de sucesso²⁶:

Figura 3: Coletânea de sucessos de Odair José²⁷



²⁴ Cf. <<http://www.dicionariompb.com.br/ze-batuta/dados-artisticos>>. Acesso em 07.fev.2015.

²⁵ Cf. em <<http://www.dicionariompb.com.br/odair-jose/dados-artisticos>>

²⁶ Ambas as canções foram regravadas inúmeras vezes em álbuns distintos, disponível em <<http://www.vagalume.com.br/odair-jose/discografia/>>. Acesso em 13.fev.2015.

²⁷ Disponível em <<http://recorderazcom.blogspot.com.br/2011/11/odair-jose-sucessos-inesqueciveis-2cd.html>>. Acesso em 13.fev.2015.

A sua consagração nacional veio em 1973 quando lançou em um compacto simples a música *Uma vida só – pare de tomar a pílula*.

Sob o título *A música brasileira e a censura da ditadura militar*, o Portal Vermelho²⁸, de 31 de julho de 2011, publica em seu caderno de cultura a matéria “O brega ou popularesco, nada escapa à censura”:

A **mais polêmica música** de Odair José foi “Pare de Tomar a Pílula”, onde ele pedia para a namorada deixar de usar anticoncepcionais para que pudesse engravidá-la. Vista à ótica do tempo, a canção chega a ser ingênua, de uma simplicidade quase grotesca, absolutamente inofensiva para um público atual, mas aviltante para as velhas senhoras que em 1964, saíram às ruas de rosários nas mãos, saudando, em nome da família brasileira, os golpistas militares. (Grifos nossos).

Em 2005, em um debate realizado pela *Revista de Domingo do Jornal do Brasil*²⁹, que averiguam os dez discos que emplacaram não um, mas diversos sucessos ao mesmo tempo, entre os mais variados estilos e épocas, o cantor classificou-se em nono lugar com *Uma vida só - Pare de tomar a pílula*, e com a canção *Amor de secretária*.

Odair José teve seus sucessos regravados por Roberto Carlos, pela banda Pato Fu, Los Hermanos e pelo compositor e intérprete Zeca Baleiro.

2.3.10 Ana de Amsterdam

Ana de Amsterdam foi composta para a peça/livro de Chico Buarque e Edu Lobo “*Calabar: elogio da traição*”. A canção enuncia as desventuras da figura Ana, por ela mesma - uma das grandes características de Chico Buarque, além de compor canções com a voz enunciativa feminina:

[...] são bons exemplos de suas canções femininas.
Nenhum letrista brasileiro o supera na arte de criar

²⁸ Cf. <<http://www.vermelho.org.br/noticia/159935-11>>. Acesso em 14.fev.2015.

²⁹ Cf. em <<http://www.dicionariompb.com.br/odair-jose/dados-artisticos>>. Acesso em 15.fev.2015.

canções para mulher, o que demonstra um extraordinário conhecimento da alma feminina. (SEVERIANO, 2009 p.368).

Contudo, segundo a obra *Chico Buarque: tantas palavras*, tanto a canção quanto a peça teatral foram censuradas durante o período da Ditadura Militar no Brasil, o que as tornaram sucessos, pois todos queriam assistir e/ou ouvir *Ana de Amsterdam*.

2.3.11 Geni e o Zepelim³⁰

No *Jornal Laboratório*³¹ (2011,p.09, grifos nossos), a jornalista Lorena Zarattini, descreve que “‘*Geni e o Zepelim*’ **estourou nas rádios** no final dos anos 70, se consagrando **umas das maiores músicas do álbum** lançado um ano após a peça”.

Chico Buarque se destacou por sua produção artística, principalmente nas décadas de 1960 e 1970, período em que produziu a grande maioria de suas obras, incluindo a canção *Geni e o Zepelim*, composta para integrar a famosa *Ópera do Malandro*:

[...] a feitura do texto e das canções da *Ópera do Malandro* (1978), encenada com grande elenco e dirigida por Luís Antônio Martinez Corrêa. [...] a peça transpõe para a Lapa carioca dos anos 30 uma movimentada história de personagens marginais, prostitutas, traficantes, empresários corruptos. (SEVERIANO, 2009, p.368)

2.3.12 Malandragem

³⁰ É importante destacar que a análise de *Geni e o Zepelim* se refere, apenas, à letra/texto da canção. Dessa forma, a análise apresentada no capítulo 7 não tem nenhuma relação com a peça *Ópera do Malandro*.

³¹ Jornal na íntegra em Anexo C, página 236.

O *Jornal Zero Hora*, em 27 de janeiro de 2015, no caderno de entretenimento, fala sobre o sucesso de *Malandragem* com a matéria³² sob o título “Documentário ‘Cássia Eller’ repassa vida, obra e polêmicas da artista”, assinado pelo editor Marcelo Perrone:

Cássia Eller gravou seu primeiro disco em 1990 e estourou com o terceiro, de 1994, que trazia *Malandragem*, composição inédita de Cazuza e Frejat. Protagonizou uma trajetória fulgurante, que chegou ao ápice e ao fim em 2001, após a apresentação consagrada no Rock in Rio 3 e o lançamento do *Acústico MTV*, **seu maior sucesso comercial, com mais de 1 milhão de cópias vendidas**. O superhit *Malandragem*, de seu terceiro disco (de 1994), foi composto por Cazuza e Frejat anos antes para Angela Rô Rô. Como esta não quis gravá-la, a faixa foi entregue a Cássia. (Grifos nossos).

A questão polêmica da música *Malandragem* relacionada à cantora Angela Rô-Rô e Cássia Eller também estampa a página 620 da obra *A História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*:

Figura 4: O sucesso da canção *Malandragem*



³² Matéria na íntegra disponível em <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/documentario-cassia-eller-repassa-vida-obra-e-polemicas-da-artista>>. Acesso em 25.fev.2015.

2.3.13 Pagu

A escolha da canção *Pagu* não se deu somente por se tratar de um grande sucesso, mas por nos remeter a figura de uma mulher que marcou a História do Brasil. *Pagu* é uma figura brasileira autêntica das lutas revolucionárias e ideológicas; guerreira e determinada pelas causas feministas.

Segundo Faour, *Pagu* foi uma canção de sucesso duas vezes:

Numa conjuntura dessas, a *Miss Brasil 2000* que Rita Lee idealizara nos anos 70 para ser a musa do novo milênio ficou superdatada, mas para falar desta nova mulher, a roqueira retomou o mesmo tema da canção de Gabriel, o Pensador em *Pagu* (parceria com Zélia Duncan), no mítico ano 2000. Inspirada na velha escritora libertária Patrícia Galvão (1910-62), **esta canção fez sucesso duas vezes**. Quando foi lançada e depois revista no primeiro CD de Maria Rita, em 2002, seu refrão é uma espécie de continuação de tudo que o rapper havia dito em sua canção *Nádegas a declarar*³³. (FAOUR, 2011, p. 175, grifos nossos).

2.3.14 Desconstruindo a Amélia

A canção *Desconstruindo a Amélia* foi selecionada como parte do *corpus* justamente por fazer referência à canção *Ai que saudade da Amélia*, da década de 1940. Trata-se de uma canção que demonstra a (des) construção da figura da mulher em séculos distintos.

Desconstruindo a Amélia foi composta em 2009 pela cantora e compositora Pitty (Priscila Leone) em parceria com Martin Mendonça. Em sua página na *internet*, ela relata que a música nasceu da curiosidade de investigar como seria a Amélia do século XXI³⁴. Em seu *twitter*, Pitty confirma que a inspiração para a composição dessa canção foi a leitura da obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir:

³³ A letra de *Nádegas a declarar*, do compositor e intérprete Gabriel, o Pensador encontra-se em Anexo C, página 240.

³⁴ Cf. em <https://twitter.com/pittyleone/status/555377975026544640>. Acesso em 02.abr. 2015.

Depois de queimar o sutiã, obter direito ao voto e passar a exercer cargos de comando em poderosas empresas, como sentem-se hoje as mulheres? Aliviadas por terem mais autonomia ou sobrecarregadas porque além dos afazeres domésticos acumulam a função de sustentar uma casa? Pesquisei, e não pude deixar de (re) **ler O Segundo Sexo de Simone de Beauvoir**; obra esta que me ajudou a clarear os pensamentos e a trazer para a música a seguinte frase: “Já não quer ser o Outro, hoje ela é Um também.” **A Amélia de Ataulfo e Mario Lago mudou.** Aquela que “era mulher de verdade e que não tinha a menor vaidade” hoje se desdobra entre a delicadeza de saber preparar uma refeição e a garra de acordar cedo pra ir trabalhar e tomar decisões. E, claro, se por acaso der pra fazer as unhas no intervalo do almoço, melhor ainda”³⁵.

Desconstruindo a Amélia fez grande sucesso no ano de seu lançamento como faz até hoje. Durante os shows da banda “Pitty”, no momento em que esta canção é executada, as mulheres da plateia ficam somente de sutiã³⁶, como nas imagens que seguem:

Imagem 1: Cenas do DVD - público feminino ficando de sutiã ao som de *Desconstruindo a Amélia*



³⁵ Disponível em: <http://poeticadepensee.wordpress.com/?s=dia+da+mulher&submit=Pesquisa>. Acesso em 07fev.2015. (Grifos nossos).

³⁶ Disponível em PITY. A trupe delirante no Circo Voador. [banda]. In: **Desconstruindo a Amélia**. Rio de Janeiro: Deck Disc, 18 de dezembro de 2010. 1 DVD (53 min.). Faixa 3 (4min05s).

Imagem 2: Cenas do DVD - público feminino ficando de sutiã ao som de *Desconstruindo a Amélia*



Na matéria da *Revista Rock em Geral*, de 25 de agosto de 2009, Pitty responde a uma pergunta acerca da canção *Desconstruindo a Amélia*:

REG: Fale sobre a música “Desconstruindo Amélia”, que até cita (*Honoré de Balzac, romancista francês*). Alguma referência pessoal ou musa inspiradora?

Pitty: As musas inspiradoras somos eu e minhas amigas que tantas vezes conversamos sobre isso, sempre comentando sobre como tem sido difícil conciliar as funções maternas, domiciliares, profissionais e pessoais. As mulheres cortam um dobrado hoje em dia para dar conta de todas essas coisas. Quando decidi escrever sobre o assunto pesquisei em alguns blogs, e me surpreendi com comentários de mulheres que diziam sentir falta dos moldes tradicionais. Que preferiam ser donas-de-casa bancadas pelo marido provedor e se preocupar apenas com o melhor jeito de se assar um bolo. Outras já diziam que apesar da sobrecarga sentiam-se satisfeitas em não depender financeiramente da boa vontade de um homem que algum dia poderia ir embora e as deixaria na mão. Nessa época li novamente “O Segundo Sexo” de (*Simone de*) Beauvoir, e é ótimo o jeito que ela investiga o papel feminino na sociedade, o conceito de o homem ser tido como Um e a mulher

como o Outro, o reflexo. O espelho, o ponto de partida é o Um, e a mulher aceitando isso se coloca na posição de ser o Outro. Daí veio a frase: “Já não quer ser o Outro, hoje ela é Um também”. No encarte não dá pra perceber bem o uso das maiúsculas, fundamentais para o entendimento. E Balzac apareceu ali como uma lembrança ao fato de que a ideia dele de mulher de 30 hoje é completamente defasada. **Não existem mais senhoras de 30, existem hoje umas quase pós-adolescentes. A ciência e as tecnologias cosméticas ajudaram a mudar essa perspectiva**³⁷. (Grifos nossos).

2.3.15 Solitária

A canção *Solitária* já configura o novo molde de se propagar e vender música no Brasil atualmente: por meio da *internet*. É o que Piccoli (2008, p. 208) chama de “Um novo jeito de divulgar”. Assim, a própria banda disponibiliza aos fãs os *downloads* em seu *site*, gratuitamente:

Qual será, então, o futuro da música jovem no Brasil? Outra realidade nasce por causa do desenvolvimento da internet. É por meio dela que uma nova geração de artistas aparece para balançar o pop rock. As bandas independentes, que não têm lá grande divulgação de seus trabalhos, principalmente na grande mídia, criam um forte esquema de comunicação de troca de arquivos em MP3 e de informações via blogs e sites. E têm conseguido consolidar seus nomes junto ao público. A internet facilitou muito o trabalho delas – hoje, com um computador, gravam CD, fazem capa, o site, a divulgação e a distribuição. (PICCOLI, 2008, p. 208-209).

A “*Banda mais bonita da cidade*” consagrou-se por meio do vídeo clipe da canção *Oração*, alcançando o número de 15.922.832³⁸ visualizações na *internet*.

Solitária teve seu clipe oficial lançado em 26 de setembro de 2012 e hoje já conta com quase meio milhão de acessos/visualizações. Não temos o número exato e atualizado, pois o vídeo oficial foi retirado do ar pelo canal *youtube* no início do mês de junho/2015 por questões desconhecidas. No entanto, o responsável pela

³⁷ (Disponível em <http://www.rockemgeral.com.br/2009/08/25/sai-pitty-entra-pitty/>). Acesso em 22.mar.2015).

³⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QW0i1U4u0KE>. Acesso em 29.mai.2015.

manutenção dos vídeos da banda, Vinícius Nisi, também integrante da banda, nos disponibilizou os dados abaixo:

Figura 5: O sucesso via *internet* de *Solitária*



A “*Banda mais bonita da cidade*” é o que Edgar Piccoli (2008, p. 208) intitula de “banda independente”.

2.4 A materialidade da canção

Como nosso objetivo neste subcapítulo é tratar dos aspectos da materialidade da canção, trazemos o conceito de gênero textual apenas como esclarecimento teórico-metodológico.

O gênero canção se localiza entre a **oralidade e a escrita**. Trata-se de um texto, parafraseando Costa (2007), que não se define apenas como texto verbal, nem tão pouco como uma simples peça melódica. É exatamente essa característica própria da “canção” que nos permite que esse tipo de texto que alcança uma quantidade maior de pessoas, pois além do que foi escrito, existe o áudio que é propagado de diversas formas levando o que se quer dizer a sociedade por meio de uma ideia central do texto da canção.

A canção é a união de duas materialidades: o texto verbal e o musical.

Para o produtor e diretor de rádio e TV, ator, criador de espetáculos, jornalista, autor de diversos livros, dentre eles *Na cadência do samba*, Haroldo Costa (2007, p. 108):

A canção é uma peça verbomelódica breve, de veiculação vocal. Essa veiculação deve se enquadrar nos cânones estabelecidos pela linguagem musical de determinada sociedade, isto é, deve obedecer a uma escala entonacional e a padrões rítmicos prévia e convencionalmente fixados.

A canção é composta na forma escrita (a letra), ou seja, o texto verbal que é o *corpus* do nosso trabalho e na forma composicional da melodia. Como se trata de um texto musicado, a canção pertence, também, ao campo da oralidade.

É a combinação entre letra e musicalidade (sons) que resulta o gênero textual canção. Segundo Costa (2007, p. 107):

A canção é um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é resultado da junção de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia). Defendemos que tais dimensões têm de ser pensadas juntas, sob pena de confundirmos a canção com outro gênero [...] Assim, a canção exige uma tripla competência: a verbal, a musical e a lítero-musical, sendo esta última a capacidade de articular as duas linguagens.

Nosso intento é lançar um olhar semiótico nas grandezas das letras das canções, sobretudo com uma análise do percurso gerativo de sentido nas questões axiológicas das formas de vida da mulher nos percursos actanciais, modais, espaciais, aspectuais, temporais e passionais. Dessa forma, tencionamos analisar os modos de existência desse sujeito mulher e suas práticas semióticas do cotidiano.

Podemos observar que o termo “canção” está diretamente ligado às questões de composição e de escrita. Já o termo “música” nos remete a produção de sons. Faz-se importante destacar a diferença entre os verbetes “canção” e “música”. No dicionário Aurélio, temos as seguintes definições:

Canção: s.f. **Pequena composição** musical de caráter popular, sentimental ou satírico, dividida em coplas e destinada a ser cantada. / Modinha. // Canção de gesta, poema épico medieval, feito para celebrar feitos históricos ou lendários. (DICIONÁRIO AURÉLIO online. São Paulo, 2014. Disponível em: < <http://www.dicionarioaurelio.com.br>>. Acesso em: 23 abr. 2014). (grifos nossos).

Música: s.f. **Arte de combinar os sons.** / Teoria dessa arte. / Realização prática dessa arte. // Música ligeira, alegre, fácil, sem pretensão. // Música militar, agrupamento de músicos vinculados a qualquer corpo das forças armadas. // Música eletroacústica, a que utiliza a técnica eletroacústica para produzir sons destinados à escuta direta (sintetizador) ou em gravação (registro em fita magnética): a música eletroacústica abrange a música concreta e a eletrônica. // Música pop, música popular de origem anglo-saxônica, derivada principalmente do rock and roll e enriquecida por influências diversas (jazz, música folclórica, música erudita, música eletrônica etc.). // Música Sacra. . (DICIONÁRIO AURÉLIO online. São Paulo, 2014. Disponível em: < <http://www.dicionarioaurelio.com.br>>. Acesso em: 23 abr. 2014). (grifos nossos).

Como uma manifestação artística e discursiva, a canção se vale das potencialidades da linguagem verbal e musical. Temos, portanto, um texto sincrético. Além disso, segundo Peter Dietrich (2008, p. 10), a canção pertence aos gêneros privilegiados³⁹, se assim pudermos intitular, por fazer parte da prática da escuta e, ao mesmo tempo, da leitura de textos que se inserem na esfera da comunicação.

Para Ramires e Oliveira (2010, p. 25-26):

[...] a canção em sua origem é toda poesia relacionada com a música e o canto. Inicialmente era composta por um número variado de estrofes, cada uma com versos oscilantes entre sete e vinte, e o tema poderia ser o amor, o sentimento patriótico, preceitos morais, sátira social, humorismo. Apesar das mudanças ocorridas através do tempo, entre elas sua métrica e números de versos que hoje podem ser livres, ainda percebemos que a canção vem caracterizar a declamação de um discurso musicalizado, ou seja, a junção da materialidade verbal com a materialidade musical.

³⁹ Entende-se por gêneros privilegiados àqueles que trazem em sua composição estrutural mais de uma maneira de ser exposto. Como a canção, por exemplo, que pode ser lida e ouvida. Como uma peça teatral que pode ser lida e vista (em cena).

De acordo com Tatit, “Um texto de canção é, quase necessariamente, um disciplinador de emoções. Deve ser enxuto, pode ser simples e até pobre em si. Não deve almejar dizer tudo. Não precisa dizer tudo.” (2002, p. 20). Nas letras das canções, as emoções emergem no percurso narrativo canônico, gerando as paixões que patemizam o(s) sujeito(s). Esse processo ocorre em todo tipo de texto, seja ele primoroso e detalhado ou de um texto simples, mas que não deixa de expor os sentimentos e as emoções de seu enunciador, enunciado ou de seu objeto-valor. Assim, verificamos um sujeito modalizado (sujeito do /fazer/) e patemizado (sujeito do /ser/) por diversas paixões que constroem uma forma de vida peculiar a ele mesmo (sujeito que sente).

3. A CANÇÃO: UM PANORAMA DO BRASIL AO PÉ DAS LETRAS DAS CANÇÕES POPULARES

Se o século XX tivesse proporcionado ao Brasil apenas a configuração de sua canção popular poderia talvez ser criticado por sovinice, mas nunca por mediocridade. Os cem anos foram suficientes para a criação, consolidação e disseminação de uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra.

(TATIT, L. 2004, p.11).

Neste capítulo, discorreremos sobre o desenvolvimento da canção no Brasil, desde seu surgimento com os lundus até o novo molde de se fabricar, de vender e de propagar as canções por meio da internet: as chamadas bandas independentes.

Tatit (2004, p.19) traz à tona as questões de que a sonoridade brasileira era mais o resultado de simulacros construídos por historiadores do que a própria sonoridade em si, pois as primeiras produções de sons se deram nos rituais religiosos com a fusão de práticas nativas com o doutrinação jesuíta e com o indígena. Em contrapartida, a dita “música de encantamento” que nada mais era do que os batuques de rituais de magias para propiciar a comunicação com os espíritos, com os defuntos e com os trabalhos espirituais coletivos. Essas questões de rituais de magia, Mário de Andrade confirma em *Pequena história das músicas* (1976, p.20).

A canção popular brasileira levou muito tempo para surgir como gênero musical e ser reconhecido no Brasil. “Um dos primeiros compositores de canção popular de quem temos notícia foi Domingos Caldas Barbosa, que em meados do século XVIII, cantava maliciosamente ‘*A minha laiá.*’” (JEANDOT, 1997, p. 124).

As raízes da canção em meados do século XVIII até o início do século XX se fixaram por meio dos batuques africanos, com a participação de mestiços e brancos

das classes consideradas inferiores nas rodas musicais que ocorriam na época. Dessa forma, o gênero lundu foi sendo cada vez mais difundido no Brasil. Tatit (2004, p. 26) destaca a figura de Domingos Caldas Barbosa, que inaugurou a canção brasileira:

De influência de um artista brasileiro em setores da sociedade portuguesa também foi verificado no contexto popular. **Domingos Caldas Barbosa**, autor e intérprete de lundus e modinhas, bem como de entremezes, nos quais empregava saborosas expressões do universo mulato brasileiro, conheceu um sucesso apreciável em Lisboa a partir de 1775. O etnomusicólogo Gerard Béhague descobriu em 1968, na Biblioteca da Ajuda, em Portugal, um caderno intitulado *Modinhas do Brasil*, do final do século XVIII, que incluem canções da lavra de Domingos Caldas Barbosa. Trata-se de partituras escritas para dois sopranos e com algumas notações simbólicas que trazem informações preciosas – talvez as únicas – sobre o ritmo popular desses primeiros lundus. (Grifos nossos).

Faz-se importante destacar que o gênero musical “modinha” é de origem brasileira como bem afirma Tatit (2004, p.26): “Em primeiro lugar, a comprovação de que **a modinha foi do Brasil para a Europa e não o contrário** como chegou a afirmar Mário de Andrade em conhecido trabalho”⁴⁰ (grifos nossos).

Em *Uma História da música popular brasileira: das origens à modernidade*, Severiano (2008, p. 13) reitera com veemência o que Tatit já havia afirmado sobre o primeiro compositor brasileiro: “O primeiro nome a entrar para a história de nossa música popular é o do poeta, compositor e cantor Domingos Caldas Barbosa, no final do século XVIII”.

Ainda sobre o precursor da canção no Brasil no século XX, Domingos Caldas Barbosa, Tatit (2004, p. 27) destaca a importância de suas composições que atingiram a maioria da sociedade da época:

Por fim, há que se considerar que a música de Domingos Caldas Barbosa representou a configuração do tripé sobre o qual veríamos erigir, no século XX, a canção popular que invadiu todas as faixas sociais pelos meios de comunicação de massa e que se projetou a

⁴⁰ Mário de Andrade faz essa afirmação na nota introdutória em *Modinhas Imperiais*. Cf. ANDRADE, M. São Paulo: Martins, 1964.

uma escala internacional a partir da década de 1960. Suas peças baseavam-se num aparato rítmico oriundo dos batuques, suas melodias deixavam entrever gestos e meneios da fala cotidiana, o que lhe permitia “dizer” o texto com graça e com força persuasiva, e, finalmente, suas inflexões românticas, expandindo o campo da tessitura das canções, introduziam um certo grau de abstração sublime (distante do chão), mas, mesmo assim, não se desprendiam do corpo do intérprete (considerado como o sujeito que sente). Tais características, consubstanciadas nos lundus e nas modinhas de Caldas Barbosa, anunciavam a consolidação de um gênero que vinha se formando desde o encontro alegre⁴¹ dos portugueses com os índios de Pindorama, mas, principalmente, desde a chegada trágica do povo africano ao país, em meados do período quinhentista.

Posteriormente ao gênero lundu – já estabelecido no Brasil –, as obras eruditas começaram a ultrapassar as fronteiras da Igreja e da Corte, saindo do campo da sociedade privilegiada para o alcance da burguesia ascendente. Assim, as produções não eruditas, ganham o gosto popular, pois anunciam o início do estilo brasileiro de compor até o surgimento da era do disco e do rádio no Brasil.

Antes de tratarmos das variadas vertentes e estilos musicais existentes no Brasil, desde o lundu⁴² – já citado –, até o forró-eletrônico atual, o gênero intitulado pela indústria fonográfica de “tecno-brega⁴³”, vale destacar a figura feminina que inaugurou um espaço de grande destaque não só enquanto mulher, mas como compositora. Logo no final do século XIX e início do século XX, surge Chiquinha Gonzaga, a figura feminina que representa com furor a canção no Brasil. Destaca-se por suas marchinhas e pelos maxixes. Em 1910, Chiquinha compõe juntamente com o célebre Ernesto Nazareth, o tão famoso chorinho *Odeon*, que é regravado até hoje.

Entre o período das marchinhas e dos maxixes, Ernesto Nazareth ocupava uma posição singular no cenário musical brasileiro, pois tocava piano no cinema Odeon e era admirado por possuir uma concepção musical refinada. Ele fez muito sucesso, principalmente com o choro “*Apanhei-te cavaquinho*”, composto em 1915.

⁴¹ O “encontro alegre” refere-se ao célebre registro de Pero Vaz de Caminha que escreve o contato entre os membros da esquadra de Cabral com os índios. Cf. TINHORÃO, J.R., *História Social da Música Popular Brasileira*, Petrópolis, Vozes, 1975, p. 34.

⁴² Início do século XX.

⁴³ Início do século XXI.

Quando se pesquisa a canção, sobretudo no Brasil, nada ou, quase nada, se encontra referentes às duas primeiras décadas do século XX. Essa dificuldade se dá porque nessas duas primeiras décadas ainda não haviam criado/inventado os meios mais profícuos em produção musical: o rádio; a gravação elétrica do som e o cinema falado. Não fossem essas três invenções, a história musical teria sido outra:

No caso da música popular brasileira, a evolução da radiofonia, da indústria fonográfica e, um pouco depois, da produção de filmes musicais carnavalescos, foi primordial não só para o aproveitamento das novas gerações, como também para que nossos músicos, cantores e compositores adquirissem uma consciência profissional e aprendessem a se valorizar(...)dependendo quase exclusivamente do teatro de revista para se sustentarem, eles eram, na maioria, pouco mais que amadores ingênuos e mal remunerados.(SEVERIANO, 2009, p.103).

Foi assim, inspirada por um maior sucesso que poderia ser alcançado através das grandes novidades que surgiram no início do século XX (e foram difundidas no Brasil), que a música e sua produção atingiram a sua Época de Ouro.

O primeiro samba registrado e gravado no Brasil foi *Pelo telefone*, de Donga, em 1917:

[...] a partir da gravação do samba amaxiado “Pelo telefone” em 1917, deram voz aos frequentadores dos fundos das casas das tias, fundavam ali uma tradição própria, desprovida de projetos ou de intenções outras que não a imediata aceitação do público. Seus autores (nem sempre bem identificados) eram dotados de uma competência que já vinha se manifestando na criação dos lundus, polcas e modinhas do século anterior, mas que permanecia até então atrelada aos recursos e à boa vontade dos representantes da elite política e cultural⁴⁴. (TATIT, 2004, p. 39),

Ao final do século XIX, surgiram os primeiros indícios do “samba”: “Nos últimos anos do século XIX, ainda marginalizada⁴⁵, a população negra pobre se refugiava nos morros, onde exercitava seus batuques e rodas de capoeira, fazendo surgir um dos gêneros mais representativos da canção popular brasileira: o samba.”

⁴⁴ “Dependiam de autorização para apresentar seus trabalhos, dependiam de anuência de chefes políticos para obter patrocínios e dependiam até do interesse de maestros para que as obras fossem registradas em partituras”, in *O século da canção*, 2004, p. 39.

⁴⁵ Vide crítica sob o olhar de Monteiro Lobato acerca do samba no Anexo D, pág. 243.

(JEANDOT, 1997, p. 125). Severiano (2008, p. 69) acrescenta acerca do advento do samba:

O samba não existiria se antes não tivesse existido o maxixe, o lundu e as múltiplas formas de samba folclórico, praticadas nas rodas de batuque. A síntese de todas essas influências deu o samba urbano carioca, gênero musical binário, sincopado, fixado por compositores populares.

O samba, no Brasil, na alvorada do século XX, era um meio de reflexão entre os artistas e pensadores do país. Eles frequentavam o terreiro da Tia Ciata e de tantas outras tias descendentes de escravos que, aos poucos, propagavam o samba de cultura e costumes de Salvador para o Rio de Janeiro. Nas palavras de Tatit (2004, p. 31) “De qualquer modo, os sons produzidos nesses terreiros ressoavam os velhos batuques que haviam inaugurado a sonoridade do país”.

Tatit (2004, p. 31) ainda revela como foi reconstituída a casa da Tia Ciata:

Só que a Tia Ciata foi sendo reconstituída a partir de depoimentos de seus frequentadores mais longevos como Donga e Pixinguinha, mas também a partir de reconstruções metafóricas que, independentemente da fidelidade factual, retratam com eficácia até didática o sincretismo espontâneo que agregava – com tênues separações – as classes sociais e as manifestações culturais do período. Além do terreiro já comentado, a moradia dispunha de outros cômodos de fundo, nos quais se executavam os sambas de diversão talhados para passos de dança, mas já contendo versos improvisados – espécie de versão profana dos antigos cantos responsoriais – que aos poucos iam se fixando.

Alguns compositores de samba se concentravam nos fundos da casa da Tia Ciata e utilizavam esse lugar como a integração tensa das particularidades socioculturais e, assim, reforçavam os valores ideológicos.

A casa da Tia Ciata foi considerada um “biombo cultural”, porém foi devassada, assim como os outros terreiros em que aconteciam as composições e rodas de samba na década de 1920. Mas as ideias culturais permaneceram, pois esse período foi consolidado como um fenômeno cultural.

De acordo com Jairo Severiano (2008, p. 70) “[...] as casas das Tias Ciata, Bebiana e Gracinda [...] a roda de samba no morro, só se fosse para fugir dos perseguidores do samba...”. Vale lembrar que o samba⁴⁶, por muito tempo, foi considerado um gênero musical marginalizado já que possui suas raízes na cultura dos negros escravizados.

“Assim, não foi por acaso que nesse território nasceu o samba como canção urbana, da mesma forma que antes já haviam nascido o maxixe e os ranchos carnavalescos” (SEVERIANO, 2008, p. 70).

“Finalmente, estreante em gravações ainda menino, entra em ação também nessa época (1911) Alfredo da Rocha Viana, o Pixinguinha, futura glória de nossa música popular”. – afirma Severiano (2008, p. 64). Um dos lugares que Pixinguinha tocava seus choros era na sala da casa da Tia Ciata e, os sambas, ele costumava tocar no quintal do terreiro.

A figura de Pixinguinha ganha um capítulo na obra *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*, pois foi e ainda é considerada uma das figuras que melhor representou sua época em relação à musicalidade. Nascido no Rio de Janeiro, em 23 de abril de 1897, desde criança tocava com seus familiares, mas só foi considerado músico profissional aos catorze anos quando começou a tocar nas noites, fazer amizades, beber cerveja e fumar. Não muito adiante, abandonou os estudos para tocar todas as noites em um bar carioca, na Lapa. Pixinguinha não só gravou e ostentou um currículo de vários discos, como tocou por muito tempo em diversas orquestras.

“Os Oito Batutas”, seu grupo de samba, foi contratado e seguiu em turnê para Paris. Ao retornar para o Brasil, foi destaque para festejar o centenário da Independência:

Na manhã de 14 de agosto de 1922, Os Batutas desembarcaram do navio Lutetia no porto do Rio de Janeiro. Na bagagem, como novidade, três instrumentos: um banjo-violão e um banjo-cavaquinho adquiridos para aumentar a sonoridade do conjunto e uma saxofone em dó, presente de Arnaldo Guinle a Pixinguinha, instrumento que anos depois ele iria adotar em substituição à flauta. Prestigiados pela

⁴⁶ Cf. em Anexo D: “O olhar de Monteiro Lobato sobre o samba”, pág. 243.

atuação no exterior, Os Batutas se reintegraram imediatamente ao meio musical carioca, destacando-se em suas atividades uma participação nos festejos do Centenário da Independência, com apresentações diárias no pavilhão da General Motors. (SEVERIANO, 2008, p. 84-85).

Aos 32 anos, Pixinguinha regia a Orquestra Victor Brasileira ; compunha e fazia os arranjos. Foi ele o responsável que deu novos rumos à história da flauta no Brasil e do choro. Renovou e consolidou, dessa forma, a nossa música popular brasileira.

Pixinguinha morreu em 17 de fevereiro de 1973, durante um batizado, na Igreja de Nossa Senhora da Paz, em Ipanema. Foi enterrado no Cemitério de Inhaúma.

A geração de 1930, conhecida como a Época do Ouro, teve além de uma renovação musical no gênero do samba a das marchinhas, o destaque de diversos compositores:

[...] Ary Barroso (1903-1964), que entrou para o meio musical tocando piano em cinemas e orquestras. Um extraordinário compositor, escolheu o **samba** como principal meio de expressão, dando-lhe novas formas em um processo de sofisticação que culminou em obras-primas como “Aquarela do Brasil” e “Na Baixa do Sapateiro”[...]. Outro personagem notável da Época de Ouro é o letrista e compositor Noel Rosa (1910-1937), que revolucionou a poética de nossa música popular. Nascido e criado no bairro carioca de Vila Isabel, ali iniciou em 1929 sua carreira, participando de um conjunto vocal, o Bando de Tangarás, tendo no ano seguinte gravado suas primeiras canções. A partir de então, até sua morte prematura, lançaria mais de 250 composições [...]. Também integrante do Bando de Tangarás e como Noel, iniciando sua carreira em 1929, o carioca, braguinha (Carlos Alberto Ferreira Braga), (1907- 2006), o João de Barro é um dos nossos compositores, mais talentosos e prolíficos, especialmente na área carnavalesca.(SEVERIANO, 2008, p.107, grifos nossos).

Assim, essa foi a geração que desencadeou a Época de Ouro e que se encerrou com os nomes de bons músicos pertencentes à geração de 1930, como: o Acordeonista Antenógenes Silva (1906-2001), e o ilustre baterista Luciano Perroni

(1908-2001). Dentre tantos nomes, destacamos Dalva de Oliveira e Herivelto Martins:

Impossível falar de Dalva de Oliveira e não mencionar o nome de Herivelto Martins. E não apenas porque os dois protagonizaram um inesquecível barraco, mas porque, tirando a voz e o canto, tudo o mais foi ele quem ensinou a ela. Herivelto ensinou-a se vestir, mostrou-lhe como devia postar-se no palco, como olhar e dirigir-se à plateia – e, sobretudo, deu-lhe um repertório tão vasto como fabuloso, que incluía pérolas como “Ave-Maria no morro” e “Segredos”. Sim, Herivelto Martins, mais que um marido, modelou Dalva de Oliveira, dando-lhe um figurino que a elevou à condição de grande diva da música brasileira – a Estrela Dalva do Brasil. (AGUIAR, 2010, p. 140).

Durante as três primeiras décadas do século XX, temos no Brasil bem como na América Latina, uma enxurrada de “americanismos”. Tal enxurrada fazia parte da política externa adotada pelos EUA de profusão por meio de sua influência nos países do continente americano, tanto pela intervenção cultural, quanto pela defluência política-financeira (BANDEIRA, 1989). Essa política de expansão cultural se deu concomitantemente ao surgimento do rádio, que foi um instrumento difusor tanto da música brasileira, quanto das músicas advindas dos Estados Unidos. A musicalização norte-americana estava evidenciada principalmente pelo *jazz*. Portanto, temos no início do século XX, ao mesmo tempo, o surgimento do samba e a influência externa do jazz, que perdurou até meados do século e que muito influenciou no surgimento da “Bossa Nova” (TATIT, 2004, p.49-60).

Em 1941, Luiz Gonzaga se destacou ao participar do programa de rádio comandado por Ary Barroso. Gonzaga popularizou o baião por meio da sanfona, do triângulo e da zabumba. Foi o surgimento e o destaque dos regionalismos e a influência que eles têm principalmente do nordeste, na cultura brasileira, sobretudo na música. Em seguida, surgem as notórias figuras de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Dorival Caymmi, Carmem Miranda e Chico Buarque.

Em 1950, temos como destaque Adoniram Barbosa, criador de uma vertente do samba que foge à linha tradicional, caracterizado, ora pelo humor, ora pelas tragédias que atingem as camadas menos favorecidas da sociedade – o que faz do compositor e cantor uma referência nacional. Adoniran é considerado o “pai” do

samba paulistano. Suas canções carregam as peculiaridades do bairro que o autor mais se identificava, o Bexiga.

A Bossa-Nova se desenvolveu na década de 1960, com Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto:

A retirada das balizas típicas do samba desestimula uma coreografia plena, mas sugere que o corpo complete com movimentos os ataques: a batida da bossa nova contém a dança, mas não é música para dançar. Pela primeira, no universo da canção e por herança do jazz, o acompanhamento instrumental foi pensado como progressão harmônica, servindo-se de naipes que evoluem com coerência própria e, ao mesmo tempo, sustentam a linha principal do canto. Pela primeira vez também a canção fez convergir para si figuras consagradas da elite artística brasileira, o de daí em diante se tornou fato habitual. (TATIT, 2004, p. 51).

Após a bossa nova alcançar sucesso internacional, o movimento ganhou força para se expressar contra a resistência dos oprimidos à nova ordem. Destacaram-se diversos nomes que representaram com grande significância: Nara Leão, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Zé Kéti, Ruy Guerra, Gilberto Gil, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Sidney Miller, Elis Regina, Jair Rodrigues, Erasmo Carlos, Elizeth Cardoso, Agnaldo Rayol, Chico Buarque, Milton Nascimento, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Tom Zé e outros que vieram para ficar,⁴⁷ como Roberto Carlos que comandava um programa intitulado “Jovem Guarda” voltado à apresentação de músicos e novos talentos que surgiam nessa época. Iniciam-se, assim, os grandes festivais televisivos que apresentavam grandes talentos da música brasileira:

⁴⁷ Cf. em TATIT, O século da canção, 2004, p. 49-56.

Imagem 3: O festival musical da Record nas décadas de 1950/1960⁴⁸



“A TV Record de São Paulo promovia em seus teatros tanto os rapazes da Jovem Guarda como os artistas privilegiados do Fino Bossa Nova” (TATIT, L. 2004, p. 53). Assim, a Record se tornou o terreiro da Tia Ciata na era televisiva em que os festivais representaram uma tendência de propagação das canções populares. Porém, com o surgimento das telenovelas, aos poucos os festivais foram perdendo seu espaço na televisão.

Ainda durante essa década, o “*pop-internacional*” e o *rock’n roll* influenciaram diretamente no panorama da canção brasileira. E, em 1964, destaca-se a Jovem Guarda, com Roberto Carlos e Erasmo Carlos, considerada por muitos como a década da popularização do rock nacional, que utilizavam-se de guitarras elétricas e sob forte influência de bandas consagradas internacionalmente, como *The Beatles*.

Paralelamente ao surgimento da Jovem Guarda, temos o advento do Tropicalismo.

O Tropicalismo foi um movimento muito forte e marcante no final dos anos de 1960:

⁴⁸ Disponível em <https://beatlescollege.wordpress.com/2011/09/26/o-rock-das-decadas-de-50-e-60-influenciando-as-geracoes/>. Acesso em 06 jul. 2015.

Irrompem, nesse contexto, os primeiros sinais de presença do vírus tropicalista que, aos poucos, contaminaria as diversas tendências musicais da “casa” Record e provocaria o devassamento progressivo de seus cômodos, até ser expelido do ambiente por ação de “anticorpus” administrativo⁴⁹. (VELOSO, 1997, p. 239).

As canções se destacaram pelas letras e pela linguagem simples, que enunciavam fatos cotidianos, atreladas às músicas de protesto e contestação. O movimento Tropicália, como também ficou conhecido o Tropicalismo, muito contribuiu para a modernização da música brasileira, pois inseriu a guitarra elétrica. Para os músicos da época, a utilização da guitarra elétrica significava sucumbir a arte do pop-rock estadunidense - o que carregava a música popular brasileira de uma influência negativa. Fato é que o tropicalismo foi de grande importância no cenário musical nacional e internacional, fazendo de seus principais expoentes, responsáveis pela divulgação da numerosa e profícua produção artística do Brasil, tal como Caetano Veloso, Gilberto Gil, os Mutantes.

Nos anos de 1970, a *Black Music* se apresentou ao Brasil por meio da voz de Tim Maia. Assim como a grande maioria dos artistas nacionais, Tim Maia emigrou para os Estados Unidos e quando retornou ao Brasil, trouxe consigo características peculiares relacionadas à música e introduziu na MPB, o *Soul*. Desse modo, tornou-se a maior referência deste gênero no Brasil. Tim Maia foi considerado internacionalmente como o maior representante da música brasileira de todos os tempos. Trata-se de uma figura singular dentro do cenário musical brasileiro, considerado como o primeiro “artista independente” do ramo da música, pois gravava e lançava as suas canções pela própria gravadora, a Vitória Régia Discos.

Nos anos de 1980, o “*Rock*” brasileiro se desenvolveu e tivemos, portanto, o surgimento de inúmeras bandas/grupos que se apresentaram nos festivais⁵⁰, como meio difusor de suas gravações. Por meio destes festivais, inúmeras bandas dos anos 80 atingiram o grande público e conseguiram perdurar atuentes até os dias de hoje.

⁴⁹ Essa provocação se deu, de acordo com o próprio Caetano Veloso que se indispôs com os donos da Record, pois a produção da emissora havia desrespeitado Gal Costa. Diante do fato, Caetano se desligou, de fato, do elenco da TV Record.

⁵⁰ Esses festivais, diferentes dos festivais televisivos da Record nas décadas de 1950/1960, são caracterizados por shows com grande estrutura e participação de público ao vivo. Exemplo disso é o Rock’n Rio que ocorre até nos dias de hoje.

No Brasil, num âmbito geral, surgiram vários gêneros musicais que se destacaram e ainda se sobressaem: a música raiz (a moda de viola); o sertanejo; o rap; o hip-hop; a canção pop; o axé, o pagode; o soul music; a música eletrônica; o funk, a música brega e, ainda, foi evidenciado o surgimento de novos grupos musicais que fazem releituras de gêneros já consagrados na música popular brasileira, assim como buscam por meio da síntese desses inúmeros gêneros solidificar algo novo. Contudo, esses novos grupos vêm sem muita preocupação com o mercado musical que atinge a população como um todo. Eles buscam a realização do trabalho e o reconhecimento do público pela difusão alcançada com o surgimento das novas tecnologias, tais como a *internet*. São essas bandas que hoje levam a alcunha de “bandas independentes”.

Procuramos apresentar, sumariamente, os aspectos mais relevantes da historicidade da canção no Brasil, desde o século XX até os dias de hoje para destacarmos o quão importante foram essas composições no que se refere o cenário brasileiro da nossa cultura – características que afetam diretamente a forma de vida nos textos das canções analisadas, já que uma forma de vida é necessariamente composta por valores culturais, sociais e todas as peculiaridades descritas em cada canção.

A canção brasileira é a manifestação estética que traduz nossas múltiplas identidades culturais e que preserva, de certa forma, a memória coletiva como um espaço social privilegiado para as leituras e interpretações do Brasil. E dos brasileiros. Por que não?

A importância em descrever a historicidade da canção brasileira neste capítulo justifica-se, sobretudo, pelo ímpeto de resgatar algumas canções, nomes relevantes e períodos históricos do Brasil e da nossa cultura para delinear as formas de vida da mulher brasileira. Trata-se de letras de canções que nos possibilitaram analisar dezesseis textos para que chegássemos “as formas de vida da mulher brasileira nos séculos XX e XXI, sob as práticas semióticas do cotidiano”.

A História da canção no Brasil é o retrato de um imaginário social e cultural povoado de versos, **narrativas cotidianas** e personagens que embalam desde casos de amor e adultérios, até reivindicações sociais. Dentre essas reivindicações, **a busca pela igualdade de gênero entre homens e mulheres**.

4. O CENÁRIO SEMIÓTICO E SEUS DESDOBRAMENTOS

[...] porque a forma semiótica é exatamente o sentido do sentido.

(GREIMAS, 1975, p. 17).

Este capítulo aborda, de modo sumário, os conceitos da teoria semiótica, de Algirdas Julien Greimas que é o arcabouço conceitual de nossa pesquisa. “A teoria semiótica deve apresentar-se inicialmente como o que ela é, ou seja, uma **teoria da significação**” (Greimas e Courtés, 2008, p. 455: grifos dos autores). Além de estabelecermos as bases linguísticas da semiótica de Greimas, apresentamos aqui, um panorama teórico e os seus desdobramentos no tocante à integração dos estudos sobre a enunciação, principalmente no que se refere à sintaxe discursiva e sobre o /ser/ sensível – os estados de alma.

Greimas, “o pai da teoria semiótica”, imbuído da necessidade de escrever uma disciplina científica embasada nas teorias de Saussure, Hjelmslev, Propp e Lévi-Strauss, publica em 1966, em Paris, sua primeira obra intitulada de *Semântica Estrutural: pesquisa e método*. O semioticista lituano tinha por objetivo propor um novo modelo para desenvolver os estudos acerca da construção do sentido nos textos e nos levar a refletir “acerca das condições pelas quais seria possível um estudo científico da significação” (GREIMAS, 1973, p. 14).

Como nos mostra em *Semântica Estrutural: pesquisa e método* (GREIMAS, 1973, p. 11), o mundo humano só se define como humano na medida em que “significa alguma coisa”. Partindo do princípio de que a teoria semiótica busca explicar a organização do processo de significação de um texto, Greimas propõe o percurso gerativo de sentido. Esse percurso visa o estudo da significação do texto. Diante dessa preocupação de depreender a significação por meio do próprio texto em busca do sentido, surge a célebre frase do escritor francês: “Fora do texto não há salvação⁵¹” (Greimas, 1976, p. 22).

⁵¹ Greimas cita sua célebre frase “Fora do texto não há salvação!” na obra *Sémiotique et sciences* numa apropriação da máxima da Igreja Católica “Hors de l’église, pont de salut!” (“Fora da Igreja, não há salvação!”), em 1974, reimpresso em 1976.

Para compreender o que é a significação, precisamos, inicialmente, entender o sentido. Fontanille (1999, p. 21) afirma que o sentido designa um efeito de direção ou tensão, mais ou menos identificável, produzido por um objeto, uma prática ou uma situação qualquer. Já a **significação**, em oposição ao **sentido**, é sempre articulada. Para Fontanille (1999), a significação é articulada porque o sujeito sofre percepções e é sensibilizado por um conteúdo ou por um conhecimento. Qualquer texto que também apresente uma materialidade (auditiva, tátil, gustativa, olfativa ou visual) irá ativar os sentidos dos sujeitos ou objetos da enunciação e, assim, apontar para um conteúdo.

De acordo com Tatit (1997), a visão de Greimas é considerada uma das teorias que melhor se debruçou sobre o estudo do texto e do discurso efetivamente comprometida com os postulados de Saussure e Hjelmslev:

Na realidade, apenas uma das diversas teorias que hoje se dedicam à abordagem do discurso e do texto pode ser considerada inteiramente comprometida com os princípios do pensamento saussuriano, trata-se da semiótica, que [...] jamais deixou de reconhecer sua dívida principal com o projeto científico globalizado de L. Hjelmslev, erigido, por sua vez, sob a metodologia linguística de Saussure. (1997, p.73).

Em *Semiótica das paixões: dos estados de coisa ao estado de alma* (1993), Greimas e Fontanille nos explicam que o local exato para o exercício semiótico é o da significação, onde o signo nasce, se articula e atravessa esse sentido para a construção de novos sentidos.

De acordo com Bertrand (2003, p. 15): “O objeto da semiótica é explicitar as estruturas significantes que modelam o discurso social e o discurso individual.” Greimas retoma conceitos saussureanos em *Semântica estrutural* e afirma “A língua não é um sistema de signos, mas uma reunião de estruturas **de significação**.” (1973, p. 30, grifos nossos).

4.1 Um breve panorama das principais contribuições

A.J. Greimas construiu sua teoria a partir das contribuições de Ferdinand Saussure, Louis Hjelmslev, Vladimir Propp e Claude Lévi-Strauss. Para que possamos compreender a proposta de Greimas, retomaremos estes quatro estudiosos para apresentarmos, sucintamente, suas teorias.

Saussure desenvolveu a linguística enquanto ciência e desencadeou o surgimento do Estruturalismo – questão de maior interesse para a teoria semiótica. A principal obra de Saussure foi editada três anos após a sua morte – o *Curso de linguística geral* – escrito por alunos que participaram de seus cursos ministrados em 1907, 1908 e 1910. A obra foi elaborada a partir de anotações feitas por seus alunos desenvolvidas nesses três cursos. O que constitui o cerne da contribuição de Saussure para a semiótica é, além do modelo de signo, o projeto de uma teoria geral de sistemas de signos denominada por ele de Semiologia. Saussure já dizia no *Curso de Linguística Geral* (1989, pág. 24-25) que nunca se deve começar um trabalho considerando os termo-objetos, mas, antes de tudo, considerar as relações que os unem dentro do sistema.

A semiótica, segundo Nascimento (2000, p.231), “tem como ponto de partida a concepção de signo do mestre genebrino que, ao postular o signo como uma unidade de duas faces, elimina a falácia do objeto”.

Hjelmslev (1899-1965), linguista dinamarquês e seguidor de Saussure, fundou uma escola de linguística estruturalista conhecida por “Glossemática” ou “Escola de Copenhague”. O modelo sógnico e linguístico de Hjelmslev e seus conceitos de estrutura, texto e sistema tiveram forte influência no desenvolvimento de semiótica geral. Para Hjelmslev, o signo se conceitua diferentemente de Saussure. De acordo com Nascimento (2000, p.231-232):

Ampliando a noção de signo de Saussure, Hjelmslev descreve-o como compostos de figuras, ou seja, uma entidade não fixa que produz signos. Para Hjelmslev, o signo é então uma unidade de configuração e a língua, um sistema de figuras, não-signos, que ao se combinarem, produzem signos. Na concepção hjelmsleviana, o significado se impõe não como uma unidade fechada, pré-construída, estática e a língua não é considerada como um sistema de signos, como podemos supor na concepção saussureana.

Para Hjelmslev, o signo é a união de duas formas: a do conteúdo e a da expressão. O objetivo de Hjelmslev (que contribuiu com o conceito de signo linguístico já postulado por Saussure), a partir dessa fórmula, era garantir um caráter mais científico para os estudos da linguagem.

A teoria de Saussure, quando reforçada por Hjelmslev, nos dizeres de Nascimento (2000, p.233), “possibilitou a teoria semiótica a inscrever em suas preocupações, não o problema da verdade, mas o do dizer verdadeiro, da verificação e das condições de produção de verdade”.

Acadêmico estruturalista russo, Vladimir Propp analisou os componentes básicos do enredo dos contos populares russos, objetivando identificar os seus elementos narrativos mais simples indivisíveis.

De acordo com Anne Hénault (2006, p. 98), ao contrário de Saussure e de Hjelmslev, Propp não se apresentou como um teórico abstrato da linguística ou da semiologia. Foi apenas por meio da leitura de sua obra, trinta anos depois, por alguns teóricos (Lévi-Strauss, R. Barthes ou A. J. Greimas) que Propp se tornou e foi reconhecido como um dos precursores da semiótica.

Propp sugeriu que, apesar da extrema diversidade do conjunto de contos submetidos à análise, um certo número de ações figurava em todos os contos e, além do mais, a sucessão dessas ações seguia o mesmo esquema – as trinta e uma funções do conto popular maravilhoso de Propp. É de suma importância sabermos que todas as funções de Propp descrevem, na ordem em que aparecem, as ações que desenvolvem a fábula de qualquer dos cem contos de magia analisados. Ele afirmou ser pertinente esse esquema funcional sintagmático apenas para os contos. Para Lopes (1997, p.259), a morfologia dos contos assumiu para a elaboração dos métodos de análise estrutural da narrativa a importância comparável à que o *Cours*, de Saussure, teve para a constituição da semiolinguística estrutural.

Claude Lévi-Strauss foi aclamado como o pai do Estruturalismo, porém, deve-se lembrar que Lévi-Strauss derivou princípios de seu estruturalismo da linguística de Jakobson e se convenceu de que a linguística estrutural deveria ser o *patron general* das ciências humanas. Lévi-Strauss acreditava que o erro da antropologia tradicional, como o da linguística tradicional, era o de considerar os

termos e não as relações entre esses termos. Ele aplica os princípios analíticos da linguística estrutural a inúmeros fenômenos antropológicos: totens, ritos, costumes, regras matrimoniais e padrões de parentesco. Um tema muito presente em seus estudos é a analogia estrutural entre linguagem e cultura.

4.2 Em busca da significação: a (re) construção do sentido

É importante destacar que, por muito tempo, a teoria linguística não ia além da dimensão frasal. Essa preocupação em perpassar o nível da frase, segundo Barros (1990, p.6), forçou os linguístas a romperem com as barreiras estabelecidas entre a frase e o texto; entre o enunciado e a enunciação. Sem derrubar essas barreiras, não seria possível realizar um estudo coeso acerca da construção do sentido do texto.

Para Greimas, em *Semântica Estrutural*, a base da teoria semiótica francesa encontra-se no estudo do sentido dos textos que vê a verdade como uma construção significativa. Assim, todo sentido deve ser buscado no próprio texto. A partir dessas premissas, temos o objeto de estudo da teoria semiótica: a significação e a construção do sentido.

As análises dos seus níveis vão além da palavra e da frase. Sua dimensão analítica encontra-se no discurso.

A semiótica, segundo Bertrand (2003, p.11), “se interessa pelo parecer do sentido, que se apreende por meio das formas da linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável e partilhável, ainda que parcialmente”.

Para explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, Greimas e seus seguidores elaboraram o percurso gerativo de sentido, cujo objetivo é descrever como se constrói a significação dentro de um texto.

O percurso gerativo de sentido é assim chamado porque propõe, de nível em nível, um enriquecimento de significação dos textos. Ele concebe o processo de

produção de um texto desde o nível mais simples e abstrato – o nível fundamental – até o mais complexo e concreto – o nível discursivo.

Composto por três níveis de análise, o percurso gerativo de sentido ou da significação, apresenta o nível fundamental (das oposições semânticas); o narrativo (nível do esquema narrativo canônico) e o nível discursivo (o mais concreto, portanto o mais complexo).

De acordo com Bertrand (2003, p. 50):

Esse percurso é uma construção teórica ideal, independente das linguagens, das línguas ou dos textos que a investem, ao se manifestar. Ele não constitui uma grade metodológica aplicável tal e qual, mas permite localizar os espaços de formação de um sentido comunicável e partilhável.

O percurso gerativo do sentido⁵² pode ser assim compreendido:

Tabela 2: Percurso gerativo de sentido

Estruturas discursivas	Isotopias figurativas (espaço, tempo, atores); Isotopias temáticas.
Estruturas semionarrativas	Esquema narrativo (contrato, competência, ação, sanção, sintaxe actancial (sujeito, objeto, destinador, anti-sujeito; programas narrativos; percursos narrativos) Estruturas modais (querer, dever, saber, poder fazer ou ser e suas negações).
Estruturas profundas	Semântica e sintaxe elementares (quadrado semiótico).

Mais conhecido como o nível das oposições semânticas, o nível fundamental é determinado pelas relações que sustentam os conceitos contraditórios. Para representar essa relação, ou seja, essa estrutura elementar foi formulada o modelo lógico chamado “quadrado semiótico”. Nesse nível de análise, encontram-se as

⁵² Esse quadro simplificado do percurso gerativo de sentido foi retirado de *Caminhos da semiótica literária*, de Denis Bertrand, 2003, p. 47.

categorias mais abstratas de um texto. Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 387) “as estruturas profundas são habitualmente opostas, em semiótica, às estruturas de superfície (ou superficiais)”. Greimas e Courtés (2008, p. 474-475) discorrem acerca do nível fundamental:

A sintaxe fundamental constitui, com a semântica fundamental, o nível profundo da gramática semiótica e narrativa. [...] o termo ‘contradição’ designa, ao mesmo tempo, uma relação entre dois termos e a negação de um termo que provoca o aparecimento do outro [...]. A sintaxe fundamental assim concebida é puramente relacional, simultaneamente conceitual e lógica: os termos-símbolos de sua taxiomania se definem como intersecções de relações, ao passo que as operações são apenas atos que estabelecem relações. Ela, é, por conseguinte, logicamente anterior à sintaxe narrativa de superfície, que é formulada em termos de actantes e de funções.

Greimas e Courtés afirmam (2008, p.400): “Compreende-se por quadrado semiótico a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer”.

Os termos opostos de uma categoria semântica mantêm relação de contrariedade (de oposição) se aplicamos uma operação de negação a cada um dos contraditórios no quadrado semiótico.

Tatit, em *Introdução a linguística I – objetos teóricos* (FIORIN, 2003, p. 198-199), diz que o quadrado semiótico traz algumas características que conseguem apreender em seus termos, desde que bem escolhidos, não só os estados narrativos, mas especialmente suas transformações. Assim, as categorias escolhidas pelo analista mostram um “resumo” do que vem a ser no nível narrativo.

Com a operação de negação, o analista instaura os termos contraditórios, chamados de termos de passagem, e com a operação de asserção, instauram-se os termos contraditórios que articulam a principal oposição semântica dentro de um texto.

É importante saber, de acordo com Tatit (FIORIN, 2003, p. 199) que na “lógica do quadrado semiótico, a passagem de um pólo a outro da categoria jamais se dá diretamente: um termo precisa ser negado para que o outro seja afirmado”.

O nível narrativo pode ser entendido como o nível das transformações, na qual as operações da etapa fundamental devem ser examinadas como modificações operadas por sujeitos actanciais.

No *Dicionário de semiótica* (2008, p. 488), temos a definição de sujeito:

No âmbito do enunciado elementar, **o sujeito** surge, assim, como **um actante** cuja natureza depende da função na qual se inscreve. O surgimento da linguística discursiva obriga-nos, entretanto, a postular a existência, ao lado desse sujeito frasal, de um sujeito discursivo que, mesmo sendo capaz de ocupar, no interior dos enunciados-frases, posições actanciais diversas (vale dizer, mesmo as de não-sujeito), consegue manter, graças sobretudo aos procedimentos de anaforização, sua identidade ao longo do discurso (ou de uma sequência discursiva). Essa inadequação entre sujeitos frasais e discursivos (e, de um modo mais geral, entre os actantes das duas espécies) é uma das razões, entre outras, que leva o semioticista a construir uma representação lógico-semântica do funcionamento do discurso, capaz de explicar - sob forma de enunciados elementares canônicos - fenômenos ao mesmo tempo frasais e discursivos. Aos dois tipos de enunciados elementares - enunciado de estado e enunciado de fazer - correspondem, por conseguinte, duas espécies de sujeitos: sujeitos de estado, caracterizados pela relação de junção com os objetos "-valor[...]. (Grifos nossos).

É no nível narrativo que encontramos os enunciados que estabelecem uma relação de posse ou de privação do sujeito e um objeto (relação de junção ou contraditórios); e os enunciados de ação que indicam a passagem de um enunciado de estado para o outro (relação de transformação).

Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 328) “apoando-se nas distinções propostas por Benveniste e Genette, adotamos uma organização relativamente próxima: o nível discursivo é para nós, do domínio da enunciação, enquanto o nível narrativo corresponde ao que se pode denominar enunciado”. Mas, afinal, como se constrói um enunciado? No intuito de esclarecermos, recorreremos ao *Dicionário de semiótica* (2008, p. 168-169):

No sentido geral "daquilo que é enunciado", entende-se por enunciado toda grandeza dotada de sentido, pertencente à cadeia falada ou ao texto escrito, anteriormente a qualquer análise

linguística ou lógica. Por oposição à enunciação, entendida como ato de linguagem, o enunciado é o estado dela resultante, independentemente de suas dimensões sintagmáticas (frase ou discurso). Definido dessa forma, o enunciado comporta frequentemente elementos que remetem à instância da enunciação: de um lado estão os pronomes pessoais e possessivos, os adjetivos e advérbios apreciativos, os dêiticos espaciais e temporais, etc. (cuja eliminação permite obter um texto enuncivo, considerado como desprovido das marcas da enunciação), e, de outro lado, os verbos performativos (que são elementos descritivos da enunciação, enunciados, trazidos para o enunciado, e que podem ser igualmente considerados como marcas que ajudam a conceber e a construir a instância da enunciação).

O enunciador e o enunciatário são respectivamente o destinador e o destinatário de uma enunciação que não devem, portanto, ser confundidos com narrador e com narratário:

Enunciador/Enunciatário s. m. A estrutura da enunciação, considerada como quadro implícito e logicamente pressuposto pela existência do enunciado, comporta duas instâncias: a do enunciador e a do enunciatário. Denomina-se enunciador o destinador implícito da enunciação (ou da "comunicação"), distinguindo-o assim do narrador" - como o "eu", por exemplo - que é um actante" obtido pelo procedimento de debragem ", e instalado explicitamente no discurso. Paralelamente, o enunciatário corresponderá ao destinatário implícito da enunciação, diferenciando-se, portanto, do narratário (por exemplo: "o leitor compreenderá que ... "), reconhecível como tal no interior do enunciado. Assim compreendido, o enunciatário não é apenas destinatário da comunicação, mas também sujeito produtor do discurso, por ser a "leitura" um ato de linguagem (um ato de significar) da mesma maneira que a produção do discurso propriamente dito. O termo "sujeito da enunciação", empregado frequentemente como sinônimo de enunciador, cobre de fato as duas posições actanciais de enunciador e de enunciatário. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.171).

O nível narrativo é composto por duas instâncias: a sintaxe narrativa e a semântica narrativa.

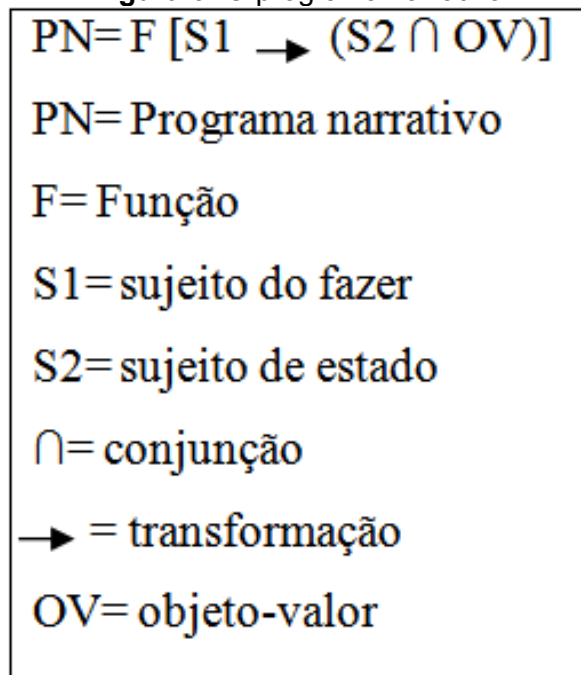
Para Greimas e Courtés (2008, p.475) a sintaxe narrativa "é uma instância do percurso gerativo obtida, com o auxílio de um conjunto de procedimentos (formuláveis em regra), a partir da sintaxe fundamental". De acordo com Barros (1990, p. 16), "a sintaxe narrativa é o espetáculo que simula o fazer do homem que

transforma o mundo”. Para compreendermos toda a organização da narrativa do texto temos de descrever esse espetáculo, ou seja, tratar do esquema narrativo bem como o contrato, a competência, a ação e a sanção da narrativa. A sintaxe actancial, também deve ser descrita: o sujeito, o objeto, o destinador e o anti-sujeito (se houver).

Na sintaxe narrativa há dois tipos de junção: a conjunção que é a união do sujeito com o objeto-valor; e a disjunção, a desunião ou a perda pelo sujeito do seu objeto-valor.

O enunciado de /fazer/ ligado ao enunciado de estado define o programa narrativo que é a unidade operativa elementar. Em semiótica, temos um modelo do programa narrativo que Bertrand em *Caminhos da semiótica literária* (2003, p.291) chama de fórmula estenográfica do programa narrativo:

Figura 6: O programa narrativo



Greimas postulou o programa narrativo a fim de esclarecer que as ações narrativas têm um sentido que estão recobertas de intencionalidades dos sujeitos da enunciação. O esquema narrativo canônico que Greimas sugere em sua teoria, se

organiza em manipulação e contrato; competência; *performance* (a ação do sujeito da enunciação) e, por fim, a sanção que pode ser eufórica e/ou disfórica.

De acordo com Bertrand (2003, p.293), “O termo ‘esquema’ tomado de Hjelmslev, é essencial na concepção semiótica da linguagem. Designa, de maneira geral, a representação de um objeto semiótico reduzido às suas prioridades essenciais”.

O esquema narrativo canônico pressupõe logicamente a sanção, que pressupõe a ação, que pressupõe uma competência. Essa competência pressupõe um contrato fiduciário de um destinador, explícito ou não. Esse contrato se dará por meio da manipulação. É o que Bertrand (2003, p. 41-42) chama de sequências /tipo:

1. A sequência da manipulação e do contrato primeiramente, em que o Destinador leva um sujeito a crer, ou não crer, nos valores inscritos nos objetos: ele é uma garantia desses valores e em seu nome ele investe o sujeito de um mandato para realizar a ação e se realizar por meio dela.

2. A sequência da competência em que o sujeito adquire o desejo, a convicção, o dever, o saber e o poder necessários para agir, em conformidade ou em ruptura com os valores.

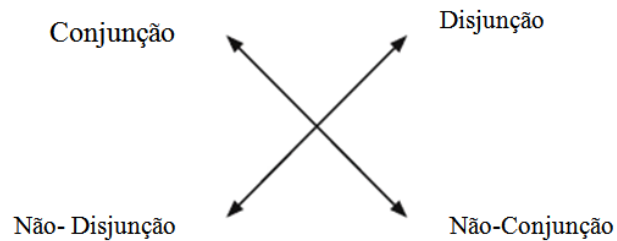
3. A sequência da ação propriamente dita, a da *performance*, em que o sujeito realiza, ou não realiza, ou realiza ao contrário, a ação tendo em vista os valores de referência.

4. A sequência, por fim, da sanção, a do retorno do Destinador, em que este reconhece, avalia, recompensa ou pune o autor das ações realizadas.

No plano narrativo, a função do sujeito é a busca pela conjunção com seu objeto-valor. O objeto, na enunciação, recebe investimentos e determinações do sujeito. Os investimentos fazem do objeto um objeto-valor. De acordo com Greimas e Courtés (2008, p. 90):

Conjunção [...] Em semiótica narrativa, convém reservar o nome de conjunção para designar, paradigmaticamente, um dos dois termos (juntamente com a disjunção) da categoria da junção, que se apresenta, no plano sintagmático, como função" (relação entre o sujeito e o objeto) constitutiva dos enunciados de estado". Se,

paradigmaticamente falando, conjunção e disjunção são contraditórios", o mesmo não acontece no plano sintagmático, em que, de acordo com a distribuição do quadrado semiótico,



a não-disjunção ("conservar alguma coisa") entre um sujeito e um objeto-valor deve ser distinguida da conjunção ("ter alguma coisa").

A relação entre o sujeito e o objeto é o núcleo de toda a narratividade de um texto. Quando há ausência do objeto, põe-se em xeque a conjunção. Temos, assim, uma disjunção. Segundo o *Dicionário de semiótica* (2008, p. 149):

Em semiótica narrativa, reserva-se o nome de disjunção para designar, paradigmaticamente, um dos dois termos (o outro é conjunção) da categoria junção (que se define, no plano sintagmático, como a relação entre o sujeito e o objeto, isto é, como a função constitutiva dos enunciados de estado).

Para Greimas e Courtés (2008, p. 438) a semântica narrativa “deve ser considerada como a instância de atualização dos valores”. No percurso gerativo de sentido, a semântica narrativa é o momento em que os elementos semânticos são selecionados e relacionados com os sujeitos. Todas as ações do sujeito podem ser resumidas e entendidas por um único verbo: o /fazer/. A semiótica greimasiana entende a ação como o /fazer/ do sujeito da enunciação por meio de diferentes combinações: o /querer/, o /dever/, o /poder/ e o /saber/ – os chamados verbos modais.

Para que se inicie um percurso, o sujeito precisa /querer/ ou /dever-fazer/. Ele deve buscar seu objeto, por desejo ou por obrigação. Para realizar a *performance*, o sujeito necessita de competências que seriam um /saber/ ou um /poder-fazer/.

4.2.1 Modalidades veridictórias: o ser e o parecer

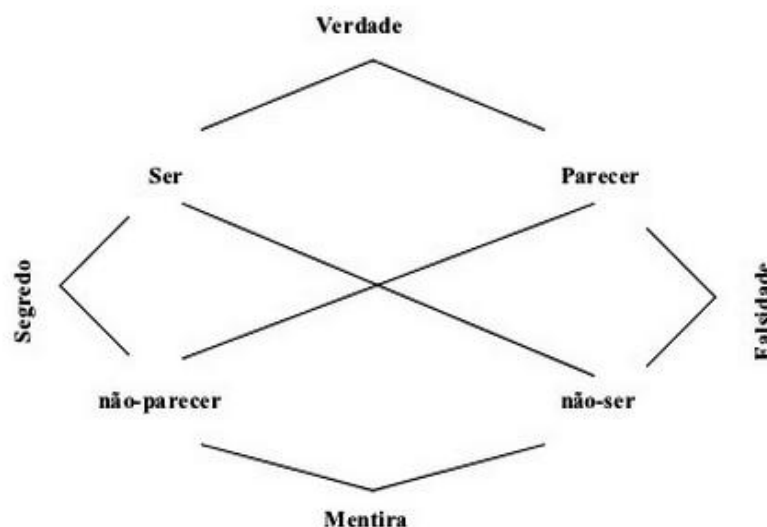
Todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio de sentido. Somente o parecer, enquanto o que pode ser - possibilidade -, é, vivível.

(GREIMAS, 2002, p. 19).

A modalização do /ser/ atribui a existência modal ao sujeito de estado. Duas vertentes devem ser observadas no que tange à modalização do /ser/: a modalidade veridictória (relação do sujeito com o objeto) determinando-a em verdadeira/falsa; mentirosa/secrética; e a modalização pelo /querer/, /poder/, /dever/ e /saber/ - que são os valores investidos no objeto.

As modalidades do ser e do parecer são denominadas veridictórias, pois seus sujeitos, suas ações e seus valores podem ser verdadeiros: parecem e são. Falsos quando não parecem e não são. Os valores mentirosos parecem e não são e, por fim, os secretos, não parecem e são. O esquema a seguir demonstra as modalidades veridictórias:

Figura 7: Modalidades veridictórias⁵³



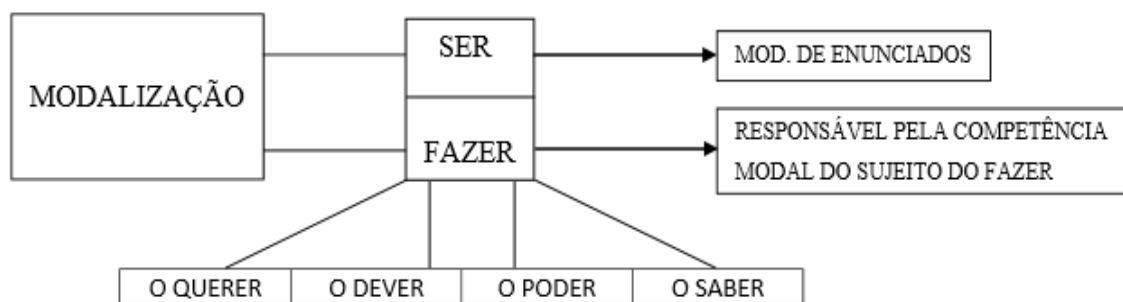
⁵³ BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*, São Paulo: Ática, 1997, p. 45.

A modalização do enunciado do /fazer/ é responsável pela competência modal do sujeito do /fazer/, por sua qualificação para a ação, conforme se verifica no programa narrativo de competência e de manipulação.

A semiótica prevê, tanto para a modalização do ser e parecer, quanto à modalização do /fazer/, essencialmente quatro modalidades: o /querer/, o /fazer/, o /pode/r e o /saber/.

Quando esquematizamos a semântica narrativa, temos:

Figura 8: Semântica narrativa



Ademais, vale ressaltar que os efeitos de sentido de tais modalidades geram paixões e, assim, o sujeito do /fazer/ passa a /ser/ sujeito de estado.

Sintaticamente, o nível discursivo tem sua estrutura mais enriquecida do que as estruturas narrativas e fundamentais. É exatamente por isso que são estruturas mais complexas e concretas.

Quando as estruturas narrativas são assumidas pelo sujeito da enunciação, as mesmas se convertem em estruturas discursivas, pois o discurso nada mais é do que a narrativa enriquecida.

O objeto da sintaxe narrativa é explicar as relações do sujeito da enunciação com o discurso – enunciado e também as relações que se estabelecem entre o enunciador e o enunciatário.

É nesse nível do discurso que se cria a ilusão/impressão de realidade; por isso é caracterizado como o nível mais concreto.

O processo de debreagem é um mecanismo que torna o texto mais real. Há dois efeitos para convencer o enunciatário da veridicção do texto. A debreagem enunciativa, que causa o efeito de proximidade actorial, espacial e temporal, ou seja, o “eu – aqui – agora”, no qual o discurso vem em primeira pessoa; num espaço de proximidade e no tempo do presente. Dessa maneira, o discurso se torna subjetivo. E a debreagem enunciva, que causa o efeito de distanciamento actorial, espacial, temporal, ou seja, o “ele, lá, então”, pois o discurso vem em terceira pessoa, num espaço distante e num tempo longínquo, passado. Temos, assim, um discurso objetivo.

Os próprios discursos constroem sua (s) verdade (s), ou seja, o enunciador não produz discursos verdadeiros ou falsos, mas constrói discursos que criam efeitos de verdade e/ou mentira ao utilizar as modalidades do ser e do parecer.

4.2.2 Temas e figuras: a construção do sentido

Existem dois procedimentos na semântica do discurso: a tematização e a figurativização.

Tematizar um discurso é formular valores de modo abstrato e organizá-los de maneira a construir um percurso por meio de recorrência de traços semânticos abstratos, mas que são coerentes. A tematização nos leva a uma leitura noológica do discurso, ou seja, uma leitura que está entre a lógica e a psicologia. Trata-se de uma leitura abstrata, mítica.

De acordo com Greimas e Courtés (2008, p. 495),

[...] o tema pode ser reconhecido sob a forma de um percurso temático, que é uma distribuição sintagmática de investimentos temáticos parciais que se referem aos diferentes actantes e circunstâncias desse percurso (cujas dimensões correspondem às dos programas narrativos): a tematização operada pode concentrar-se seja nos sujeitos, seja nos objetos, seja nas funções, ou repartir-

se mais ou menos, igualmente entre os elementos da estrutura narrativa.

O nível temático é denominado por Bertrand (2003, p.40) de “mais geral e mais abstrato [...] porque confere ao sentido uma meta e está aberto a um maior número de potencialidades semânticas”.

As figuras, ao contrário dos temas, são palavras ou expressões “reais”, que remetem ao real, como mundo natural, concreto.

De acordo com Bertrand (2003, p. 37):

[...] a significação que se forma e se atualiza na passagem de uma figura a outra, e não em cada uma delas tomada individualmente, pertence precisamente ao que a semiótica chama de nível figurativo da leitura. Uma impressão de realidade se depreende como se se tratasse de um quadro pintado.

A figurativização é o procedimento da semântica discursiva pelo qual os conteúdos dos textos se tornam mais concretos e recobrem, assim, os percursos temáticos que são mais abstratos. A leitura de um texto figurativo é o que chamamos de leitura cosmológica, ou seja, uma leitura física, voltada para a realidade das “coisas” e dos fatos.

Os temas espalham-se no texto e são recobertos pelas figuras. Não há textos puramente figurativos ou somente temáticos, normalmente o texto apresenta os dois procedimentos – ora sendo predominantemente figurativo; ora, predominantemente temático.

A repetição de temas e a recorrência de figuras denominam-se isotopias:

A. J. Greimas tomou ao domínio da físico-química o termo **isotopia** e o transferiu para a análise semântica, conferindo-lhe uma significação específica, levando em consideração seu novo campo de aplicação. De caráter operatório, o conceito de isotopia designou inicialmente a iteratividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade. Segundo essa acepção, é evidente que sintagma que reúne ao menos duas figuras sêmicas pode ser considerado como o contexto mínimo que permite estabelecer uma isotopia.

Assim acontece com a categoria sêmica que subsume os dois termos contrários: levando-se em consideração os percursos aos quais podem dar origem, os quatro termos do quadrado semiótico serão denominados **isotópicos**. (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 275-276, grifos dos autores).

Em *Semântica Estrutural*, Greimas afirma: “[...] o sintagma que reúne, aos menos, duas figuras sêmicas pode ser considerado como o contexto mínimo que permite estabelecer uma isotopia” (1973, p. 97). A primeira definição para o termo isotopia em *Semântica Estrutural* foi assim formulada:

É necessário entender por isotopia de um texto [...] a permanência de uma base classemática hierarquizada que permite, graças à abertura dos paradgmas que são as categorias classemáticas, as variações das unidades de manifestação, variações que em vez de destruir a isotopia, ao contrário, a confirmam (1973, p. 128).

As isotopias podem ser figurativas com a redundância de traços figurativos e imagens organizadas. E podem ser temáticas, ou seja, com a repetição de unidades semânticas abstratas. É nesse nível de análise que se encontra a coerência argumentativa e a coerência das isotopias.

As isotopias figurativas abarcam os atores, o espaço e o tempo de uma narrativa. Elas ancoram as figurações no discurso. Já as isotopias temáticas estão no nível mais profundo e abstrato do discurso e, assim, conseguimos identificá-las porque elas se estabelecem na superfície figurativa.

Como demonstra Barros (2001, p. 125-129), é por meio das isotopias temáticas e figurativas (ou, pelo menos, de uma isotopia temática) que se pode garantir a coerência da construção do sentido de um texto.

É a isotopia, em última análise, que cria a homogeneidade e a coerência semântica do texto, tornando-o uma “unidade de sentido”.

4.3 A semiótica das paixões: as emoções emergem no discurso

“É a paixão e não a razão que nos leva a pesquisar”.
(HUME, 2009, p. 359)

A semiótica das paixões é originada diretamente das hipóteses teóricas e dos procedimentos metodológicos da semiótica geral que preenche a dimensão dos sentimentos, das emoções e das paixões propriamente ditas que ocupam um lugar essencial nos discursos, literários ou não. Nas letras das canções que analisamos, os sentimentos do sujeito das enunciações em relação ao seu objeto-valor são fundamentais, pois são os sentimentos passionais que geram as paixões. A subjetividade nas paixões nos convida a acompanhar o comportamento do sujeito da enunciação enquanto construção de uma semântica da dimensão passional nos discursos, ou seja, da paixão como efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem.

Para Fontanille e Greimas (1993, p. 291) a semiótica das paixões “em diversos níveis do percurso gerativo de sentido [...] permite compreender, entre outras coisas, um conceito lógico e uma atitude passional”.

Neste subcapítulo, buscamos ressaltar o sujeito do sentir. O sujeito que de alguma forma é modalizado pelo /querer/, /dever/, /saber/, /poder/ e que se configura como um sujeito patemizado pelas inúmeras paixões.

Acreditamos que o sujeito da enunciação quando é patemizado por uma determinada paixão, ocorre uma transformação de estado no plano narrativo e, dessa forma, esse sujeito configura uma forma de vida:

[...] uma espécie de transe do sujeito que o transporta a um alhures imprevisível, que o transforma, gostaríamos de dizer, em um sujeito outro. É aí que a paixão aparece em sua nudez, com a negação do racional e do cognitivo, e que o “sentir” transborda o “perceber” (FONTANILLE; GREIMAS, 1993, p.18).

Temos, portanto, o desdobramento do sujeito em “sujeito-que-percebe” e do “sujeito-que-sente”.

A semiótica das paixões, oriunda da semiótica geral, investiga de perto os modos de existência do sujeito da enunciação e focaliza o próprio /ser/ desse sujeito.

Os semioticistas sempre se interessaram pelos efeitos de sentido passionais no discurso, porém, a modalização do ser só foi investigada mais profundamente a partir dos anos 1980. Fontanille e Greimas, em *Semiótica das paixões* (1993, p. 22) abordam sobre esse distanciamento que os incomodava em relação ao sujeito cognitivo e o sujeito do sentir:

Poder falar de paixão é, portanto, tentar reduzir esse hiato entre o “conhecer” e o “sentir”. Se a semiótica dedicou-se, num primeiro momento, a evidenciar o papel das articulações modais moleculares, é bom que ela procure dar conta agora dos **perfumes passionais** que suas ordenações produzem. (Grifos nossos).

O sujeito passional que buscamos na semiótica das paixões é o que sofre o efeito de ações que, de algum modo, mobilizam o /ser/ pateticamente, na mesma medida em que o estimulam do ponto de vista sensível e afetivo.

O termo paixão, em semiótica, refere-se a um efeito de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito de estado, ou seja, a relação do sujeito com os chamados valores modais: o /querer/, o /poder/, o /dever/ e o /saber/.

Em *Semiótica do discurso* (2007, p.204), Jacques Fontanille diz que a paixão transforma a racionalidade e explica o porquê do nascimento da semiótica das paixões:

A semiótica das paixões nasceu da necessidade de resolver heterogeneidades próprias à semiótica narrativa, na qual – ao lado dos enunciados de junção e de suas transformações, assim como das modalidades da competência – surgem ‘excedentes’ inexplicáveis, de tipo intensivo, quantitativo e, de uma forma geral, afetivos.

Os estudos das paixões sempre envolvem a análise do percurso canônico, os quais determinam o que o sujeito /quer/ ou /não-quer-ser/.

É possível investigar qualquer tipo de texto por meio da semiótica das paixões. Análises anteriores à semiótica das paixões só investigavam a ação e punham de lado o /ser/ do sujeito – o seu estado de alma.

O objetivo de Greimas era buscar, nos textos, estruturas invariantes das paixões humanas que se manifestam diferentemente em cada cultura e em cada época. Bertrand (2003, p.357) lembra que as paixões podem ser analisadas a partir dos sentimentos do sujeito da enunciação e que elas “ocupam um lugar essencial nos discursos”.

Além dessas duas abordagens, há também, a distinção entre as paixões simples e as paixões complexas. De acordo com Barros (1990, p.47):

Distinguem-se as paixões simples das complexas pelo critério da complexidade sintática do percurso. As paixões simples resultam de um único arranjo modal, que modifica a relação entre o sujeito e o objeto-valor; enquanto as paixões complexas são efeitos de uma configuração de modalidades, que se desenvolvem em vários percursos passionais.

As paixões do sujeito da enunciação geram paixões simples, como a ambição, o medo, a curiosidade. Já as paixões complexas, chamadas paixões de confiança, apresentam-se desenvolvidas na forma de vários percursos, como a nostalgia - que pressupõe um estado de espera, de falta do objeto-valor. O estado do percurso das paixões complexas é denominado estado de espera. Essa espera é operada pelo sujeito que deseja determinado objeto-valor.

Segundo Bertrand (2003), a paixão opõe-se ao entendimento, à cognição, ou, mais correntemente, à razão. Ela é compreendida como uma modulação dos estados do sujeito, provocados pelas modalidades investidas no objeto (desejável, detestável, temível etc.), que o definem, comovendo o /ser/ do sujeito.

4.3.1 A aspectualização: o ator, o espaço e o tempo

O vocábulo aspectualidade é derivado da palavra *aspecto*. De acordo com o *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (CUNHA, 2007, p.75), esse termo se originou assim e traz estes significados: “‘aparência exterior’, ‘lado, face, ângulo’/XVI, PEITO XIV/. Do lat. *Aspectus-us* ‘ato de olhar’, ‘aspecto’//*aspectu*”.

Em toda narrativa em processo aparece a aspectualidade independente do âmbito da enunciação. Historicamente, de acordo com Greimas e Courtés (2008, p. 39), o aspecto actorial, temporal ou espacial foi introduzido na linguística como o “ponto de vista” do sujeito enunciador sobre a ação da enunciação. No *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 39-40) o verbete “aspectualização” traz a seguinte definição:

No quadro do percurso gerativo, compreender-se-á por aspectualização a disposição, no momento da discursivização, de um dispositivo de categorias aspectuais mediante as quais se revela a presença implícita de um actante observador. Esse procedimento parece ser geral e caracterizar os três componentes, que são a actorialização, a espacialização e a temporalização, constitutivos dos mecanismos de debreagem.

A aspectualização caracteriza três componentes que constituem os mecanismos de debreagem. São eles: a actorialização (eu/ele), a espacialização (aqui, lá) e a temporalização (agora, então). Sob o ponto de vista da aspectualização, segundo Greimas e Courtés (2008, p.39), há uma dupla debreagem no enunciado:

[...] um enunciado (frase, sequência ou discurso) corresponde a uma dupla debreagem: o enunciador que se delega no discurso, por um lado num actante sujeito do fazer e, por outro, num sujeito cognitivo que observa e decompõe esse fazer, transformando-o em processo caracterizado então pelos semas duratividade ou puntualidade, perfectividade ou imperfectividade (acabado/inacabado), incoatividade ou terminatividade).

No universo passional, um dos traços mais evidentes é a aspectualização temporal das definições das diferentes paixões. Para Bertrand (2003,p. 416) “as paixões são fenômenos fortemente aspectualizados”.

Sobre aspectualidade, Greimas e Fontanille afirmam (1993. p.72):

[...] a aspectualidade projetada sobre o dispositivo modal resulta, como já foi sugerido, da convocação das modulações do devir; a aspectualidade como ‘forma’ só pode manifestar-se depois de ter informado quer o tempo, quer o espaço, quer o ator; é, em suma, a forma primeira do discurso, seu ritmo, sua dinâmica e, enquanto tal, encarna em discurso as tensões que se delineiam no horizonte ôntico [...]

A aspectualidade profunda foi assim definida por Tatit (2001, p.49):

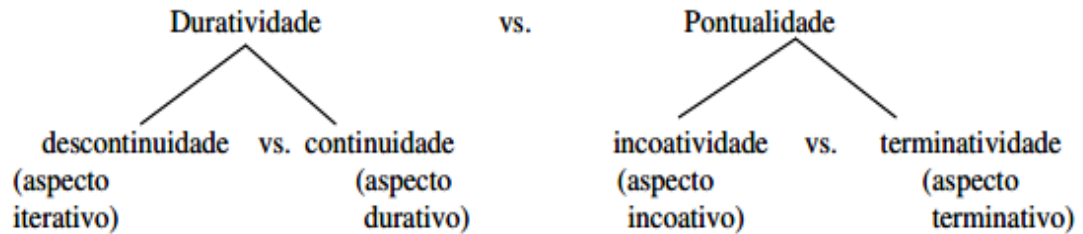
Os teóricos da semiótica tensiva tendem a estabelecer uma aspectualidade anterior, do ponto de vista lógico, à etapa de modalização. Essa aspectualidade profunda conteria apenas valores demarcatórios, ou de ‘limite’ (saliências) e valores segmentais ou de ‘gradação’ (passâncias), os primeiros gerando, em discurso, incoatividade e terminatividade e os outros gerando a duratividade [...]

A aspectualidade temporal, cujos recursos enunciativos se misturam entre o passado (debreagem enunciativa) e presente (debreagem enunciativa) e nos permite categorizar diversas paixões nos sujeitos das enunciações.

O aspecto foi então definido pelos linguistas como o “ponto de vista sobre a ação”. Dessa forma, a teoria semiótica introduziu um actante observador: o que tem o “ponto de vista” e que avaliará o processo. Segundo Greimas e Courtés (1983, p. 314, grifos nossos), “as categorias aspectuais só se explicam pela presença do observador, que se pronuncia implicitamente sobre o fazer do sujeito no momento de sua conversão **em processo**”. Esse processo é caracterizado pela duratividade ou pontualidade, perfectividade ou imperfectividade, incoatividade ou terminatividade.

Em *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*, Barros (2001, p.91), esquematiza a “duratividade” vs. “pontualidade”:

Figura 09: O esquema da duratividade vs. pontualidade



A aspectualidade durativa encontra-se no eixo sintagmático e pode ser entendida como um espaço temporal ou um intervalo de tempo, caracterizando uma duratividade contínua ou descontínua.

A aspectualidade pontual é incoativa, ou seja, marca o início e assinala o término de um processo. É a terminatividade que concretiza a realização de um /fazer/ do sujeito.

4.4. O sensível em primeiro plano: A abordagem tensiva

No Brasil, podemos considerar o marco inicial da semiótica tensiva quando Luiz Tatit publica *Semiótica da Canção: melodia e letra*⁵⁴, em junho 1994, sendo a sua tese em Concurso de Livre-docência, realizado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo. A tese de Tatit elucida as questões referentes à extensão, grau de proximidade entre sujeito e objeto, aceleração/desaceleração, andamento e foria. Luiz Tatit afirma que (1999, p. 14, grifos nossos): “Os fundamentos silábicos dessa proposta são elaborados a partir da conjugação dos principais modelos que deram continuidade à reflexão pioneira de Saussure sobre a silabação: o modelo de Hjelmslev e o modelo recente de Zilberberg”. Acrescenta: “Zilberberg traduz todas essas conquistas, atreladas ao pensamento estrutural, em princípios temporais cujas leis principais podem ser

⁵⁴ Utilizamos a segunda edição de *Semiótica da canção: melodia e letra*, publicada em 1999.

resumidas pela expansão rítmica de Saussure e pela determinação sintática de Hjelmslev”. (1999, p. 14).

Evidente que Tatit trabalha com a vertente voltada para o campo da semiótica da canção, porém é importante ressaltar que o semioticista brasileiro traz à luz conceitos tão novos para a teoria semiótica, em 1994, já pensados por Claude Zilberberg. O autor elucida sobre a apreensão do sentido, a concepção do nível fórico (tensivo) e descreve o nível missivo, instaurados pelo próprio sujeito da enunciação. Descreve, a partir da interrupção (a fratura), o processo de continuidade e de descontinuidade em formas de valores dominante e recessivos. Para Tatit (1999, p. 15, grifos nossos) “**o nível missivo pode ser considerado o lugar por excelência** em que o sujeito de enunciação opera com valores abstratos antes de se submeter às leis de um sistema de significação específico”. O professor Luiz Tatit assevera com veemência:

Claude Zilberberg, por fim, realiza no momento uma operação impensável há cerca de duas décadas, quando os teóricos e pensadores mais expressivos abandonaram a rota estruturalista em busca de um enfoque crítico menos esquemático, menos fixista e com possibilidades de transcender as limitações do formalismo. Ao considerar que o projeto teórico do linguista Louis Hjelmslev apresenta aquisições epistemológicas e metodológicas de valor incomparável entre as ciências humanas do nosso século, **Zilberberg ultrapassa as insuficiências do estruturalismo alterando o tradicional itinerário Genebra-Praga-Paris com uma decisa escala em Copenhague (Hjelmslev e Brondal), de onde, segundo o autor, emana toda a fecundidade que vem impulsionando por anos a fio a semiótica de Algirdas Julien Greimas.** Dessa revisão radical da semiótica e dos princípios formais da teoria brotam agora **os termos dinamizadores** que sempre impregnaram **a tensividade e temporalidade** os modelos estruturais sem que pudessem vir à tona em função das condições epistêmicas de época⁵⁵. (Grifos nossos).

Tatit, no prefácio da tradução brasileira de *Razão e Poética do Sentido* (ZILBERBERG, 2006) afirma que a grande questão que se colocava era qual a

⁵⁵ Acerca das condições epistêmicas da época, Tatit se refere à obra *L'essor Du poème – information rythmique*. Saint-Maurdes-Fossés, Phoriques, 1985, p. 365, em que Zilberberg afirma: “... o divórcio entre a estrutura e o tempo, divórcio comparável ao da matéria e da energia nas ciências físicas e que desapareceu”. (Tradução livre do autor).

forma exata ou a mais coerente, de abordar os conteúdos sensíveis concomitantemente aos conteúdos inteligíveis. Na medida em que o “inteligível” estava calcado em análises do discreto e binário, com os olhos voltados para a narratividade do /fazer/, a abordagem tensiva considerava, em primeiro plano - o contínuo, o dinâmico e o gradual. A partir daí, centrou suas atenções na primazia do /ser/, que possibilitou o estudo de fenômenos discursivos e da significação que antes não podiam ser analisados.

Em *Razão e Poética do Sentido* (ZILBERBERG, 2006), Tatit, na orelha do livro, nos apresenta a questão de como abordar os conteúdos sensíveis e os inteligíveis. Para Tatit, a semiótica tensiva é o que podemos chamar de “o novo modo de analisar a construção do sentido” e que nasceu por conta da necessidade de preencher uma “lacuna”, “um vazio” existente no modelo semiótico estrutural. O enfoque se volta, agora, para a temporalização do modelo que, antes, considerava apenas o tempo no nível discursivo.

O modelo desenvolvido pela semiótica francesa nos anos de 1960 e 1970 não previa incursões no universo do sensível e não considerava os fenômenos contínuos, além de não terem desenvolvido satisfatoriamente um modelo para estudo do plano da expressão. Surge, então, a semiótica tensiva.

É importante destacar, de acordo com Fontanille e Zilberberg (2001, p. 9) que a ótica tensiva trouxe uma configuração mais dinâmica para o modelo semiótico, agregando valores do sujeito do /ser/ ao sujeito do /fazer/ por meio do desenvolvimento de “[...] uma outra maneira de fazer semiótica que se desenha, mais do que um outro ‘paradigma’”. Assim, o conceito de tensividade caminha ao lado das questões voltadas às paixões, ao sensível.

Ao se referirem ao programa tensivo em *Tensão & Significação* (2001, p.9), Jacques Fontanille e Claude Zilberberg afirmam que um ponto de vista compreende:

[...] a possibilidade de se pôr em perspectiva entre os outros pontos de vista e as outras coerências possíveis, **então é uma outra maneira de fazer semiótica que se desenha, mais do que um outro ‘paradigma’** (grifos nossos).

Na mesma obra, os autores elucidam que a semiótica dos anos de 1990 não é nem a mesma, nem completamente outra quando comparamos à dos anos de 1970. Assim, as ideias que norteiam essa nova investigação assumem uma retórica de continuidade com a tradição que a precede.

A necessidade dos estudos da semiótica tensiva não se deu do dia para a noite, de forma repentina. Trata-se de um longo caminho que foi trilhado até que sua consolidação fosse concretizada. A obra *Essais sur les modalités tensives* (ZILBERBERG, 1981) pode ser considerada a pioneira nessa vertente, mesmo porque Zilberberg dá continuidade em suas pesquisas sobre a semiótica tensiva: em 1988 o autor publica *Razão e poética do sentido* e, em co-autoria com Jacques Fontanille, publica *Tensão & Significação*, em 2001. Em 2006, Zilberberg publica *Éléments de grammaire tensive*, com a sistematização de vários postulados no que se refere à semiótica tensiva.

Esboçamos no quadro abaixo, a partir dos teóricos da semiótica, o sujeito do /fazer/ na semiótica geral e o sujeito do /sentir/, na semiótica tensiva:

Tabela 3: O /fazer/ e o /ser/ em semiótica

Semiótica greimasiana “tradicional”	Semiótica tensiva
NÍVEL NARRATIVO	NÍVEL PROFUNDO
Sujeito do /fazer/ [ênfase ao agir]	Sujeito do /ser/ [ênfase ao sentir e perceber]
O CONSEGUIR [Há a programação; a antecipação] Lógica da implicação	O SOBREVIR [irrupção inesperada, o acontecimento] Lógica da concessão

O *Dicionário de semiótica* (2008, p. 500), traz o conceito de “tensividade” atrelado diretamente ao conceito de “aspectualização”:

Tensividade é a relação que o sema durativo de um processo contrai com sema terminativo: isso produz o efeito de sentido “tensão”, “progressão” (por exemplo: o advérbio “quase” ou a expressão aspectual “a ponto de”). Essa relação aspectual sobredetermina a

configuração aspectual e a dinamiza de algum modo. Paradigmaticamente, tensividade opõe-se a distensividade.

Conforme o conceito de tensividade, a semiótica tensiva se pauta no contínuo, no dinâmico e no gradual no que se refere o estudo do /ser/.

Na obra *Elementos de semiótica tensiva* (2011, p. 227), Zilberberg , considera a significação da labialidade (ou a instabilidade) fundamental do sujeito sensível, “Pois é próprio desse sujeito ficar à mercê dos acontecimentos [...]”. Para o autor, o acontecimento⁵⁶ “transforma, sem aviso prévio, o sujeito tranquilo em sujeito *éperdu* [transtornado]”. É esse sujeito que Zilberberg chama de “transtornado” que é penetrado no campo de presença pelo sobrevir (o inesperado) potencializando um acontecimento.

No nível missivo os valores remissivos e emissivos articulam-se sintática e ritmicamente gerando, assim, a aspectualidade das discontinuidades e da continuidade que estruturam textos verbais e não-verbais.

É na semiótica tensiva que nos voltamos para os conceitos de “foria”, que segundo Zilberberg, (2006b, p.131), “a foria predica, conota os conteúdos, contrasta as dêixis e acusa os valores”.

Zilberberg transfere esse valor sintático não apenas às categorias modais que regem a narrativa no modelo de Greimas – e, de fato, o modo já estava previsto como força verbalizante em Hjelmslev – mas também à **foria considerada como força primordial do sentido**. (TATIT, 1999, p. 21, grifos nossos).

O semioticista combina sua diretividade da foria – articulada em tensão/relaxamento – com a diferença aspectual entre o extenso e o intenso. Dessa forma, a foria pode ser articulada por elementos intensos e extensos:

Os elementos intensos correspondem à saliência, já que são compactos, “implosivos”, transitivos; seu campo de ação é local; trata-se, grosso modo, de elementos nominais, nominalizantes e

⁵⁶ Sobre o conceito de “acontecimento”, em semiótica, trataremos no capítulo 5. “Os modos de existência e as práticas semióticas do cotidiano: da fratura ao deslumbramento”.

nominalizados. Os elementos extensos, por sua vez, correspondem à “passância”, já que são desdobrados, “explosivos” reabsorventes; nesse sentido, eles tecem a cadeia; trata-se, sempre sumariamente, de elementos verbais, verbalizantes ou verbalizados (Zilberberg, 2006, p.132).

Para Tatit, “A foria deve ser concebida como um fluxo temporal que só se desagrega a partir da primeira interrupção.” (1997, p. 14). Para o autor, o sentido do “ser” se estabelece no espaço da junção (1997, p. 14):

A aproximação do conceito de “corpo” ao conceito de “foria”, com suas oscilações tensivas, sugere outra interessante aproximação conceitual – sempre no plano dos simulacros – dessa vez entre espaço e tempo. Ao promover uma verdadeira intersecção da protensividade, que define a função de sujeito, com o poder de atratividade, que define o actante objeto, a noção de corpo circunscreve um espaço teórico de junção, de onde emana o sentido de unidade do ser.

É o estado fórico que irrompe com a concessão do sujeito subitamente. Para Zilberberg,(2011), o sujeito do /ser/ que vê um acontecimento como uma eclosão virtualizante.

A tensão entre o sobrevir e o pervir, entre acontecimento e curso pode ser definida como funções aspectuais e, assim, associá-las diretamente ao andamento da enunciação.

Segundo Zilberberg (2011, p. 231, grifo nosso),

[...] **o sobrevir**, bem como o acontecimento que dele se origina, penetram no campo da presença e aí se inserem. A potencialização do acontecimento pode ser assimilada a um sincretismo que se deixa resolver em uma anterioridade fundadora e uma longevidade crescente (em princípio) dessa inserção.

“Quanto ao mundo do **pervir**, ele é simétrico e inverso: existe na expectativa, mas caso as competências do **fazer** sejam adquiridas e a vontade do sujeito seja inteiramente boa [...]” (ZILBERBERG, 2011, p. 231, grifo nosso).

Vê-se, portanto, que os estudos e trabalhos da semiótica tensiva têm se mostrado muito fecundos no que diz respeito a um modelo que colabora, no sentido de somar com a semiótica greimasiana para trazer à luz uma nova direção de análise semiótica de um *corpus* qualquer, considerando tanto o /fazer/, quanto o /ser/, como já propunham Greimas e Fontanille em *Semiótica das paixões*. Nas palavras de Tatit (1997, p. 27), “Não foi por acaso que Greimas dedicou seus últimos anos à estética e à paixão e inseriu suas novas descrições no quadro de uma vasta reformulação da teoria geral”.

4.5 A semiótica das culturas: apontamentos

“[...] a semiótica das culturas se torna, na frase sagaz de Minton Singer, **‘uma verdadeira conversa de culturas’** (Singer, 1984), mas, ao mesmo tempo, é uma conversa conduzida pela busca de outras culturas”.

(MACHADO, 2007, p. 129, grifos nossos).

A Semiótica das culturas foi desenvolvida por um grupo de pesquisadores da antiga União Soviética, chamado *Escola de Tártu-Moscou/ETM* que abrange discussões referentes aos aspectos sociais e filosóficos que, de alguma forma, têm forte influência sobre a produção da significação de determinada cultura e da comunicação de um determinado grupo social.

No intuito de propor reflexões acerca dos mais diferentes tipos de produção cultural, a semiótica das culturas compreende o processo de comunicação e de organização da informação no ambiente da cultura que abarcam os aspectos da vida cotidiana.

Irene Machado, em sua obra *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura* (2003), nos alerta que ao falar em semiótica russa, existe um vasto referencial de autores dos anos de 1960 que vem à tona, como por exemplo, Roman Jakobson e Mikhail Bakhtin. Para ela, o processo de formação cultural é “um gerador magnificamente organizado de linguagens que prestam à

humanidade um serviço insubstituível ao organizar os aspectos complexos e ainda não esclarecidos ao conhecimento humano” (2003, p. 13).

Em *Forme de vie et formes de vie : vers une sémiotique des cultures* (2012, p. 23), Colas-Blaise afirma que a cultura deve ser pensada como um conjunto de comportamentos que os indivíduos adquirem na sociedade, sendo ela uma arquiforma da própria vida. É a cultura que move as transformações nos sujeitos (as rupturas) e que os levam ao acontecimento.

Para Nascimento “[...] o acontecimento articula-se com a estética; solidificando em usos, ele se incorpora **à cultura**”. (2014, p. 41, grifo nosso).

Nas palavras de Greimas, em seu artigo *O belo gesto*, o acontecimento é um bom exemplo do que é este belo gesto, pois rompe com o que está posto diante de determinados comportamentos aspectualizantes ligados a uma determinada cultura:

[...] o belo gesto, enquanto operação aspectualizante, faz emergir na cadeia dos comportamentos sociais um programa narrativo identificável, reconstituído, remodelado (é a “beleza” do esquema narrativo reencontrado, “boa forma” **cultural** extraída do rebotalho das **condutas cotidianas**). (GREIMAS, 1993, p.32, grifos nossos).

Na obra *Semiótica da cultura e Semioesfera*, Machado nos explica:

[...] **a semiótica da cultura** surge como um desdobramento teórico da semiótica da comunicação (...). Uma proposta que atende à necessidade crescente de reconhecer as linguagens produzidas pelos **diferentes sistemas culturais** e como elas produzem significações. Ainda que as linguagens da comunicação e da arte sirvam-se de códigos específicos e, consequentemente, desenvolvem diferentes mediações, a dinâmica do processo de significação é **fruto das interações** entre sistemas de signos nos espaços culturais, capazes de criar um *continuum* semiótico, como entendeu Lótman ao defender a noção de cultura como texto. (2007. p. 19, grifos nossos).

Nesse sentido, a semiótica das culturas está diretamente ligada ao conceito das formas de vida e na semiótica das interações com o “outro”. Assim, as práticas semióticas do cotidiano da mulher brasileira estão inseridas na cotidianidade de seus

modos de existência, de seu comportamento e de suas escolhas axiológicas diante das questões culturais.

5 OS MODOS DE EXISTÊNCIA E AS PRÁTICAS SEMIÓTICAS DO COTIDIANO: DA FRATURA AO DESLUMBRAMENTO

*O domínio do **belo** não cessa desde então de se estender: junto ao culto do artista e de sua missão, o espectador afirma seus direitos aos sentimentos estéticos. A arte, cuja essência parecia estar encerrada nos objetos criados, penetra na vida que se torna o lugar de **encontros e acontecimentos** [...].*

(GREIMAS, 2002, p. 69, grifos nossos)

*Mas não existe, senão em linguística, uma distinção sem a qual não se compreende os fatos em grau algum [...]. Tal é a linguística entre o **estado e o acontecimento**; pode-se perguntar, até mesmo, se essa distinção, uma vez bem reconhecida e compreendida, permite, ainda, a unidade da linguística.*

(SAUSSURE, 2004, p. 200, grifos nossos)

Abordamos, neste capítulo, a teoria dos modos de existência e as práticas semióticas do cotidiano. Salientamos também, quando um dado comportamento cotidiano/rotineiro deixa de existir por meio de uma fratura/ruptura, gerando um novo acontecimento. Para essa abordagem, verificamos, inicialmente, as práticas semióticas do cotidiano e seus desdobramentos – a fratura (a ruptura) e o deslumbramento (o acontecimento) descritos e postulados por Greimas em sua obra *Da Imperfeição*.

O semioticista lituano nos apresenta tais conceitos de forma genuína, pois a faz por meio de análises de parábolas, contos e poemas. Nas palavras de Paolo Fabbri, que escreveu a tradução da introdução *Da Imperfeição* do francês para o italiano (2002, p. 109):

***Da Imperfeição**, fala por parábolas e fragmenta a exposição. Os interstícios valem tanto quanto as localizações, a atenção ao significante indica uma preponderância do inexprimível: não do indizível, mas de quanto resta para dizer. (Grifo do autor).*

Em sua obra *Da Imperfeição*, Greimas faz reflexões acerca das concepções da experiência estética de forma proposital e efêmera, contrapondo a ideia de um sentido estésico dos objetos, por meio de processos graduais em que o sujeito interage com o “outro” compondo, dessa forma, o ambiente da vida cotidiana. Nessas reflexões, Greimas trata da dimensão da cotidianidade quando abarca a incoatividade, dando início à ruptura. O semioticista utiliza-se do termo “fratura” para esboçar o “acidente” entre o sujeito e o objeto-valor. Temos, portanto, o imprevisível que rompe com o “inesperado”, inscrito na ordem do cotidiano.

Podemos dizer, então, que os modos de existência da prática semiótica cotidiana estão sob o regime total da imprevisibilidade quando se instaura uma “fratura” diante do inesperado. Dessa forma, um acidente gera um acontecimento, configurando uma nova forma de vida: “[...] **uma descontinuidade** no discurso e de uma ruptura na **vida representada**” (GREIMAS, 2002, p. 26, grifos nossos).

Greimas (2002, p.30) descreveu a ruptura do cotidiano ao retomar logo na primeira parte da obra *Da Imperfeição*, *A fratura*, o texto de Michel Tournier intitulado de *O deslumbramento*:

A inserção na **cotidianidade**, a espera, **a ruptura** de isotopia, que é uma **fratura**, a oscilação do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unicidade da experiência, a esperança de uma total conjunção por advir, esses são os poucos elementos constitutivos da apreensão estética que o texto de Michel Tournier revelou. (Grifos nossos).

No elemento da apreensão estética, temos a modalidade do /querer/ diretamente atrelada ao sujeito do /fazer/ e ao sujeito do /ser/ da enunciação. Assim, o sujeito configura-se na dimensão sintagmática do texto, na qual busca a conjunção ou a não-disjunção com o seu objeto-valor:

Assim, a própria apreensão é concebida como uma relação particular estabelecida, no quadro actancial, entre um **sujeito** e um **objeto de valor**. Essa relação não é “natural”; sua condição primeira é a parada do tempo, marcada figurativamente pelo que bruscamente sucede ao tempo **cotidiano** [...] (GREIMAS, 2002, p. 25, grifos nossos).

Para Greimas (2002, p. 26), *O deslumbramento*, no texto de Michel Tournier, é a figurativização do novo modo de existência do sujeito diante de uma nova estética no discurso da cotidianidade:

A passagem a esse novo “estado de coisas” se manifesta como a ação de uma força que vem do exterior: o deslumbramento é, de fato, segundo os dicionários, o “estado da vista golpeada pelo clarão demasiado brutal da luz”. [...] O deslumbramento atinge o sujeito **e transforma** sua visão: encontramos-nos diante de uma estética do sujeito. [...] Poder-se-ia esperar que o advento estético, que não é senão um “relâmpago passageiro”, **se inserisse no discurso da cotidianidade**: um amplo exame dos minuciosos programas da jornada precedente segue-se o desaparecimento progressivo da coisa extraordinária que lhe **aconteceu** [...] (Grifos nossos).

Greimas continua exaltando o cotidiano em *O Guizzo* (2002, p. 31), utilizando-se do texto *Palomar*⁵⁷, de Ítalo Calvino, publicado no Brasil em 1994, com a tradução de Ivo Barroso⁵⁸.

Palomar, personagem de *O guizzo*, não é somente o nome da última obra de Calvino publicada em vida. Trata-se de uma intencional ironia, pois é também o nome do protagonista destes pequenos textos que compõem a obra, voltados para o tema da vida cotidiana. Greimas se utilizou da tradução francesa (1983) em *Da Imperfeição*, na qual consta em *O guizzo*, a seguinte colocação acerca do personagem do texto *Palomar*: “Como bom filósofo da **vida cotidiana**” (2002, p. 31, grifos nossos), diferentemente da tradução portuguesa, lançada em 1994. Todavia, o que nos interessa destacar aqui é a observação da vida cotidiana que Greimas reitera em sua leitura semiótica do texto *Palomar*:

Esta breve passagem “estética” [...] Palomar “torna a voltar sobre seus passos” “para depois retomar seu curso” -, mas ainda como um englobamento da visão pelo referente contextual, [...] da praia – o que devolve **à cotidianidade das coisas e dos homens**. (2002, p. 33, grifos nossos).

⁵⁷ Texto na íntegra em <https://estudanteuma.files.wordpress.com/2013/04/italo-calvino-palomar-rev-cc3b3pia-cc3b3pia.pdf> Acesso em 20abr.2015.

⁵⁸ Cf. CALVINO, Ítalo. **Palomar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 12-14.

Palomar é um texto que tematiza a cotidianidade da observação de um sujeito masculino em relação aos passos de uma mulher (objeto-valor) que anda pela praia. Novamente, Greimas retoma a questão do cotidiano para explicar e fazer uma analogia com *O deslumbramento* acerca da ruptura:

Que significa isso, senão que a apreensão estética aparece como um querer recíproco de conjugação, como um encontro, no meio do caminho, entre o sujeito e o objeto, no qual um tende rumo ao outro? Basta pensar na maneira como Michel Tournier trata um fenômeno comparável [...]. Dotado da função sintática do sujeito, construído no meio do campo perceptivo pela protensividade do olhar, o objeto estético não se constitui definitivamente a não ser produzindo a descontinuidade sobre o contínuo [...] como uma verdadeira fratura que Calvino manifesta por um triplicação: a “**descontinuidade**” é interpretada como um “**desvio**” que separa o peito nu do resto do mundo, mas é o “**relâmpago**” – ou melhor, o *guizzo* – que representa figurativamente e consagra a superação de fronteira. (2002, p. 34, grifos nossos).

Nas palavras de Greimas, temos uma enunciação em *O guizzo* na qual o sujeito-observador tem seu percurso marcado pela descontinuidade, pois sofre um “desvio” por meio de um “relâmpago” – o *guizzo* – que figurativiza “a ruptura da isotopia estética e o retorno à ‘realidade’” [...] (GREIMAS, 2002, p. 38, grifo nosso).

Em *O odor do jasmim*, quarta parte *Da imperfeição*, Greimas discorre, novamente, a respeito do tema do cotidiano utilizando-se de um poema composto em 1949, chamado *Übung am Klavier*, de Rainer Maria Rilke e do poema *Etude au piano*⁵⁹, de 1972. Como nos diz o próprio Greimas (2002, p. 41-43):

⁵⁹**Exercícios ao piano** (Rainer Maria Rilke)

O calor cola. A tarde arde e arqueja.
Ela arfa, sem **querer**, nas leves vestes
e num é tudo enérgico despeja
a impaciência por algo que está prestes

a acontecer: hoje, amanhã, quem sabe
agora mesmo, oculto, do seu lado;
da janela, onde um mundo inteiro cabe,
ela percebe o parque arrebitado.

Desiste, enfim, **o olhar** distante; cruza
as mãos; desejaria um livro; sente
o aroma dos jasmims, mas o recusa

O início que é a instalação da **isotopia da vida cotidiana**, serve aqui para englobar a experiência estética: se a primeira frase “*Der Sommer summt*”(O verão zumba) apresenta a atmosfera calma e pesada de uma jornada de verão, a tarde, ao mesmo tempo **sujeito de estado e sujeito de fazer**, “*macht müde*”, faz adormecer e languir. [...] Isso explica que **o poema, posto em seguida** (...). Assim, dois argumentos estéticos nos são ofertados: no plano do enunciado, a experiência da jovem diante do “parque”; no plano da enunciação (enunciada), a apreensão, pelo recurso do devaneio, das formas organizadas de nosso imaginário. A música, no entanto, é somente um elemento de contraste, e o “estudo laborioso” que a jovem executa escrupulosamente é o *representamen* **do diligente e do cotidiano** [...] (Grifos nossos).

As análises semióticas desses dois poemas, feitas pelo próprio Greimas em *Da Imperfeição*, esclarecem as implicações do que é, então, o acontecimento em semiótica. De acordo com Greimas, a experiência da espera vivida, de fato, pela impaciente estudante de piano se revela no devaneio por meio da isotopia visual de um parque (uma realidade oculta). A menina vai de encontro com o sujeito até a janela que, para ela, “um mundo inteiro cabe”. A isotopia olfativa do aroma dos jasmims exala em toda a sala e leva, com ele, todo o parque. Temos, então, a fratura, ou seja, a ruptura do sentido real do mundo a partir de uma subversão, o devaneio, na ordem estabelecida e vivida pela menina. Os acontecimentos e comportamentos cotidianos são assim assinalados por Greimas (2002, p. 80):

O uso, esta utilização funcional dos **dias de nossa vida**, parece, à primeira vista, uma excelente coisa. Nossos **comportamentos cotidianos**, convenientemente programados e otimizados, perdem pouco a pouco seus significados, de tal modo que inumeráveis programas de uso não têm mais necessidade de ser controlados um a um: **nossos gestos** se convertem em gesticulações; nossos pensamentos em clichês. (Grifos nossos).

Após tal acontecimento, a menina é despertada de seu devaneio “num gesto brusco/Acha que a faz doente”. A sanção para a menina foi disfórica, haja vista que ela não teve a competência de /poder/ entrar e permanecer em conjunção com seu

num gesto brusco. Acha que a faz doente.
Cf. em (GREIMAS, 2002, p. 40-41. Grifos nossos).

objeto-valor: ela desiste. No universo poético há uma imersão simbólica do universo vivido – nesse caso, pela menina.

Greimas, com sua maestria semiótica, nos trouxe conceitos e reflexões substanciais na consagrada obra *Da Imperfeição* sobre o cotidiano e sua rotina, a fratura elucidada pela ruptura e o acontecimento por meio do deslumbramento nos textos que compõem essa obra-prima.

Essas reflexões e conceituações de Greimas permitiu o avanço dos estudiosos da teoria semiótica. Jacques Fontanille e Claude Zilberberg, renomados semioticistas, debruçaram-se na teoria da práxis enunciativa no tocante à rotina, à ruptura, ao acontecimento e aos modos de existência.

Em 1992, Landowski esboça, ainda de maneira tímida, acerca da **semiótica do cotidiano**, na qual a construção dos sujeitos ou de simulacros são resultantes das condições da interação com o “outro”. Em sua obra *Sociedade refletida* (1992), o autor destaca a semiótica do cotidiano e a intersemioticidade da interação. No capítulo VI, intitulado de “*Uma semiótica do cotidiano*”, o autor traça considerações utilizando-se do cotidiano do discurso do jornal para abarcar essa semiótica do dia a dia. Landowski trata o “jornal” como um sujeito semiótico que tem seu próprio estilo e seu perfil, esboçado por meio de uma figura social capaz de cristalizar atitudes, sejam elas de atração ou de repulsão. De acordo com os dizeres de Landowski, o cotidiano exige a repetição que favorece o **hábito ou a rotina** (uma certa constância). O autor lança a pergunta “Que há de novo hoje no mundo?” (1992, p. 120). O novo se valoriza na medida em que sofre a irrupção do esperado, ou seja, do cotidiano e como resultado, temos o acontecimento. Acrescenta ainda, que no discurso social do cotidiano o “novo” só pode ser recebível quando se apoia no já recebido, ainda que venha a subvertê-lo.

Em *Tensão e significação*, publicado em 2001, os autores evocam a investigação das práticas como o “exercício da língua”, a “colocação em funcionamento” das atividades semióticas verbais ou não-verbais e salientam que as “formas”, quando convertidas em “operações”, desenham, então, o campo de exercício da práxis enunciativa.

Para Fontanille e Zilberberg (2001, p. 173) já era tempo de se considerar os modos de existência como operações inerentes ao discurso:

Tal “modo de existência” peculiar serviu não raro de pretexto para se desistir do estudo da “enunciação propriamente dita” – ou seja, das operações inerentes ao ato de discurso –, e para se considerar que só a enunciação enunciada era semioticamente reconhecível. Já é tempo de enfrentar o desafio.

Para os autores de *Tensão e significação* (2001, p. 173-174), a reflexão sobre a recente semiótica levou os semioticistas a buscarem novas alternativas por meio da práxis enunciativa. Temos, então, “o momento da evolução de uma cultura e dos discursos que a constituem, em todo ponto de sua difusão [...]”. De acordo com Fontanille e Zilberberg (2001), é importante observarmos que os modos de existência são as modulações existenciais: o virtualizado, o atualizado, o potencializado e o realizado. Quando essas modulações se convertem, elas projetam distensões modais. De acordo com o quadro que segue, de uma forma preliminar, assim podem se projetar a distribuição das modalizações existenciais:

Figura 10: A distribuição das modalizações existenciais⁶⁰

1 – As formas semionarrativas (o sistema) constituem a competência virtual. 2 – A primeira operação da práxis é a convocação dessas formas em discurso, isto é, uma primeira ativação-seleção no percurso gerativo, que as atualiza. 3 – Os produtos dessa convocação são de duas ordens: por um lado, ocorrências, que realizam em discurso; por outro, <i>praxemas</i> (os tipos, particularmente), os quais são potencializados pelo uso. 4 – Os produtos potenciais ou são postos em memória (em disponibilidade, de algum modo), ou são realizados por uma nova convocação em discurso. 5 – Estes experimentarão, então, dois devires diferentes: ou são convocados para serem virtualizados, isto é, “denunciados” em prol de uma reabertura da combinatória virtual; ou, ao contrário, por sua vez realizados em ocorrências, desde que o discurso explore diretamente as formas canônicas disponíveis.
--

⁶⁰ Esse quadro foi elaborado a partir dos conceitos descritos por Fontanille e Zilberberg em *Tensão e significação*, 2001 p. 174-175.

Ao observarmos o quadro acima, podemos dizer que os modos virtualizados e potencializados são correspondentes a um estado latente das formas disponíveis. Já os modos atualizados e realizados correspondem, sequencialmente, ao estado da linguagem em ato (ou processo).

Nessa distribuição, podemos considerar “o foco” como “o aberto” e a “apreensão” como o “fechado”. Fontanille e Zilberberg (2001, p. 176) ilustram bem essa conceituação:

Figura 11: modalidades da práxis

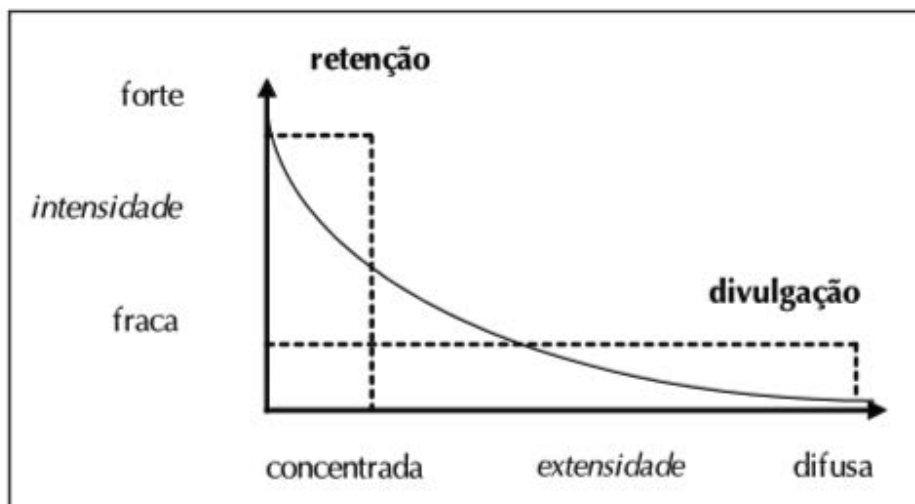
	Sistema (em potência)	Processo (em ato)
foco	virtualizado	atualizado
apreensão	potencializado	realizado

Nas palavras de Fontanille e Zilberberg (2001) os modos de existência constituirão, no mínimo, o emparelhamento de duas modalizações e do sujeitos/objeto. É nesse emparelhamento comunicacional que podemos observar o valor do ato como gerador de sentido, ou seja, o ato de presentificação. A cotidianidade é tecida por infinitudes de discursos sociais e de estratificações das práticas singulares. Quando essas práticas se entrelaçam, ora o sentido constrói, ora se dissipa.

No ano de 2007, em seu Dossiê *Louvando o acontecimento*, Zilberberg discorre mais profundamente a respeito da rotina e do acontecimento. O autor inicia seu artigo esboçando a eficiência das modalidades veridictórias e por meio da exemplificação de uma frase “Dizer alguma coisa a alguém”, nos apresenta na direção da estrutura tensiva canônica a intensividade e a extensividade, com o intuito de deixar mais clara a questão do que é intenso e do que é extenso, em semiótica. Exemplo disso, Zilberberg traz a seguinte explicação: se “esse alguém” retém o que é para ser “dito”, conserva-se a intensidade do que se pode chamar de

“segredo” (o não dito) e temos a dispersão (ou desperdício) da divulgação deste “dizer”. Zilberberg demonstra, por meio de uma figura⁶¹, como é a divulgação negadora e de extensidade pessoal:

Figura 12: A intensidade e a extensidade da retenção



Contudo, se esse “dizer algo a alguém” é disperso e compartilhado, temos a inversão do valor, pois a divulgação é da intensividade divisível e da extensidade pública:

Figura 13: A intensidade e a extensidade da divulgação

<i>determinados → determinantes</i> ↓	retenção ↓	divulgação ↓
intensidade →	indivisibilidade tendencial	divisibilidade
extensidade →	pessoal	pública

E se pararmos para pensar e nos indagarmos como surgiu o termo “modo” e “os modos de existência” em semiótica? Zilberberg nos responde:

⁶¹ Cf. ZILBERBERG, C. Louvando o acontecimento. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 14, jun. 2007

[...] na semiótica, com a problemática dos modos de existência foi inaugurada por Saussure e ampliada por Greimas. A definição de “modo de...”, no dicionário escolar francês Micro-Robert, como “forma particular sob a qual se apresenta um fato, se completa uma ação”, reúne ou confunde os dois aspectos. Logo trata-se de responder a questão: do ponto de vista semiótico, de que um fato é feito? (2007, p. 15-16).

A partir da questão “de que um fato é feito?”, Zilberberg norteia sua reflexão tomando o fato como o resultado do enfraquecimento das valências paroxísticas do tempo e que o acontecimento é marcado pela tonicidade. A transição que liga um fato a um acontecimento apresenta uma divisão mínima, uma linha tênue. O autor ainda destaca a importância do acontecimento, exemplificando como o mundo seria “tedioso” se os fatos e os acontecimentos desaparecessem.

O conceito de “modo” deve ser distinguido em três espécies: os modos de eficiência, os modos de existência e os modos de junção.

Os modos de eficiência é o modo em que os objetos entram no campo da presença do sujeito. É nesse campo que se concentra o conseguir, de forma mais lenta (o andamento) - o que possibilita ao sujeito a antecipação do que vai acontecer. Ao contrário do sobrevir que adentra rapidamente o campo de presença por meio do que é inesperado, gerando a apreensão do sujeito.

Os modos de existência é uma categoria da aquisição da linguística e da semiótica, que nos apresenta uma dualidade entre as relações paradigmáticas e as sintagmáticas, afirmada por Saussure, no Curso de linguística geral. Essa dualidade se apresenta sob o virtual vs. real.

Na práxis enunciativa entendemos a dualidade “virtual vs. real” na medida em que observarmos o termo “atualizado” que caracteriza a junção e a disjunção entre sujeito e objeto-valor, no plano figurativo. A virtualidade se remete ao **sistema** (as formas semionarrativas), a **atualização** e a **realização** do processo. A partir da obra *Semiótica das paixões* (1993), acrescentaram-se mais duas operações à virtualidade: a **virtualização** e a **potencialização**. Porém, a compreensão entre virtualidade e virtualização demorou muito tempo, pois ambos os lexemas carregam o mesmo radical, embora tenham significações distintas. O virtual é “puro pressuposto sistêmico do discurso” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 175).

Ainda de acordo com os autores de *Tensão e significação*, o virtualizado é “obtido por desprendimento de um praxema; do ponto de vista da análise discursiva”.

De acordo com Greimas, no Dicionário de semiótica (2008, p.167):

[...] o espaço das virtualidades semióticas, cuja atualização cabe à enunciação, é o lugar de residência das estruturas sêmionarrativas, **formas** que, ao se atualizarem como operações, constituem a competência semiótica do sujeito da enunciação. (Grifo nosso).

Essas formas que atualizam as operações e que atribuem a competência ao sujeito da enunciação nos remetem ao próprio exercício da práxis enunciativa, diferentemente da enunciação enunciada. Nas palavras de Greimas e Courtés (2008, p. 168):

Frequentemente insistimos numa confusão lamentável entre a enunciação propriamente dita, cujo modo de existência é ser o pressuposto lógico do enunciado, a **enunciação enunciada** (ou narrada) que é apenas o simulacro que imita, dentro do discurso, o fazer enunciativo: o "eu", o "aqui" ou o "agora", encontrados no discurso enunciado, não representam de maneira nenhuma o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação. A enunciação enunciada deve ser considerada como constituindo uma subclasse de enunciados que se fazem passar como sendo a metalinguagem descritiva (mas não científica) da enunciação. (Grifos dos autores).

O jogo dos modos de existência é a própria experiência do vivido. Como afirma Cassirer (1986, p. 91-92):

Toda experiência vivida de expressão não é, à primeira vista, senão uma **prova sofrida**, é um ser apreendido muito mais do que um apreender, e essa ‘receptividade’ contrasta nitidamente com a ‘espontaneidade’, sobre a qual se fundamenta toda a consciência de si enquanto tal. (Grifos do autor).

Há uma distinção entre os modos diretores e os modos associados. O primeiro é formado pela alternância que se dá entre a focalização e a apreensão que

é subentendido como o modo de eficiência do conseguir. A focalização é a mediação entre a atualização e a realização.

A apreensão se assemelha muito com a focalização já que designa o estado do sujeito que, inicialmente, é impressionado pela ruptura e em seguida marcado pelo acontecimento.

Zilberberg (2007, p. 22) nos apresenta o alinhamento dos modos de existência:

Tabela 4: Os modos de existência: apreensão e focalização

modo de existência →	focalização ↓	apreensão ↓
<i>Diátese</i> →	voz ativa → agir	voz passiva → suportar
modalidade do sujeito →	sujeito operador	sujeito de estado

Os modos de junção, de acordo com Zilberberg (2007, p. 23) “refere-se à condição de coesão pela qual um dado, sistemático ou não, é afirmado”. É no modo de junção que observamos as categorias do modo implicativo, na qual o direito e o fato combinam entre si, de forma a se respaldarem mutuamente. Já a categoria do modo concessivo, temos o direito e o fato em completa discordância um com o outro, sendo da esfera da causalidade inoperante. Para o autor (2007, p. 23-24), “A concessão é duplamente ligada à noção de limite. Do ponto de vista da extensão, ela marca o limite, mas, ao mesmo tempo, deve se limitar a si mesma, senão recriaria, a sua revelia, uma regularidade que ela vem abalar”.

Diante do que já foi exposto aqui, faz-se importante abarcar as três espécies de modos em semiótica: o sobrevir para o modo de eficiência; a apreensão para o modo de existência; a concessão para o modo de junção. É nesse sincretismo da intersecção dos três modos que temos o acontecimento, pois ele é a integração desses modos. Zilberberg (2007, p. 25) acrescenta, de forma intuitiva, o termo

“exercício” – àquele que implica, que necessita, que está sob o domínio do esperado e dotado de extensidade, pois implica o foco e o conseguir. Utiliza-se deste termo por estar mais próximo da ação (do agir). Já o acontecimento, para o autor, é contrário ao exercício. O acontecimento é dotado de intensidade diante do inesperado, sendo seus determinantes o sobrevir, a apreensão e a concessão. Dito isso, apresenta o “exercício” e o “acontecimento” como integrantes concordantes das três espécies de modo: da eficiência, da existência e da junção, claramente explanado na figura que segue:

Tabela 5: Os modos de eficiência, de existência e de junção em semiótica

<i>determinados → determinantes</i> ↓	o exercício ↓	o acontecimento ↓
modo de eficiência →	conseguir	sobrevir
modo de existência →	focalização	apreensão
modo de junção →	implicação	concessão

A respeito do exercício e do acontecimento, Zilberberg (2007, p. 25-26, grifos nossos) nos apresenta uma conceituação de forma clara e muito pertinente:

A essas duas integrações categoriais, **o exercício** e **o acontecimento**, correspondem duas grandes orientações discursivas: o discurso do exercício e o discurso do acontecimento. Apenas por comodidade de nossa explanação, associamos o discurso histórico ao discurso do exercício, tal como é corrente na tradição dita ocidental, e o discurso dito mítico ao discurso do acontecimento.

O acontecimento, então, é o resultado do imprevisto instaurado pela ruptura, que emerge uma tensão no sujeito modalizado pelo sobrevir, pela apreensão ou ainda pela concessão interferindo, diretamente, na atribuição do sentido.

De acordo com Nascimento (2014, p. 47) “O acontecimento funda-se na admiração, a primeira de todas as paixões, segundo Descartes⁶²”.

A semioticista afirma em *Formas de vida: rotina e acontecimento* (2014) “que a ‘pregnância sobrevinda’ é tão antiga quanto o mundo, Zilberberg cita Cassirer que explica que num grande número de sociedades o divino é inseparável de um aparecimento e de uma epifania”:

Conta-se, em especial, que a expressão *manitou* é empregada sempre que a representação e a imaginação são excitadas por alguma coisa de novo, de extraordinário. Se durante a pesca, alguém pegar uma espécie de peixe ainda desconhecida, esse fato faz surgir, imediatamente, a expressão *manitou*. (CASSIRER, *apud* ZILBERBERG, 2007, p. 18).

Nascimento (2014) explica que essa epifania do acontecimento citado no exemplo de Cassirer é uma manifestação da modalidade do sobrevir.

De acordo com Zilberberg (2007, p. 18-19), o acontecimento é:

[...] essa grandeza estranha, por assim dizer, extraparadigmática, ou melhor, essa grandeza se manifesta a princípio no plano sintagmático por uma antecipação e, desse mesmo fato, espera sua identidade paradigmática. A fórmula do acontecimento comporta assim uma antecipação sintagmática e um retardamento paradigmático. **O acontecimento rompe** o ajuste sintomático comum do sintagmático e do paradigmático. (Grifos nossos).

É a aspectualidade do sobrevir que propicia o modo de existência da potencialização, ou seja, do inesperado.

O dicionário traz a definição do termo “sobrevir” intrinsecamente ligado ao termo “acontecimento”:

⁶² Cf. ZILBERBERG, 2007, p.18.

Sobrevir:so.bre.vir (*lat supervenire*) Vir sobre outra coisa ou logo depois dela; **acontecer** depois: *Sobreveio-me uma nova preocupação. O cansaço muscular logo sobrevém. 2 Acontecer* ou chegar de imprevisto: *Uma grave moléstia lhe sobreveio. Um furacão sobrevém ali às vezes.* (Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/> sobrevir. Acesso em 02. Jul. 2015).

Nas palavras de Nascimento (2014, p. 45) existe uma confrontação entre o esperado e o inesperado:

A confrontação dos modos de existência esperado e inesperado configuram dois estilos semióticos: o do **conseguir** e o do **sobrevir**. A espera preserva o que é de direito, a doxa, enquanto o **acontecimento** projeta o fato, o impacto acima do direito. Há uma tensão entre implicação e concessão, entre regra e acontecimento. (Grifos nossos).

Por fim, o acontecimento é a fratura que Greimas descreve em *Da Imperfeição*, capaz de romper com o esperado (a rotina/ a cotidianidade) e tornar o esperado em um verdadeiro deslumbramento. Como bem coloca Nascimento (2014, p. 52):

Na semiótica tensiva zilberberguiana, a descrição dos modos de existência ou formas de vida implicação e concessão que se manifestam como rotina e acontecimento permitem flagrar o surgimento do sentido como a articulação do inteligível e do sensível, como a articulação de uma moral coletiva e individual.

São as práticas semióticas do cotidiano que favorecem, todavia, o acontecimento. A cada rotina fraturada, surge um novo acontecimento. Assim, “O belo gesto’ é postulado por Greimas como um acontecimento e, como qualquer acontecimento, produz uma ruptura na rotina e altera as normas que regem uma forma de vida em uma cultura”. (NASCIMENTO, 2014, p. 41).

6. A ORIGEM E O DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO “FORMA DE VIDA” EM SEMIÓTICA

Apresentamos aqui, o conceito “forma de vida” apresentado pelo semioticista A. J. Greimas no seu último Seminário de Semântica Geral realizado de 1991 a 1992, na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris. O tema abordado neste Seminário foi “Estética da Ética: moral e sensibilidade”.

Em *Formes de l’alterité et formes de vie* (1993, p.15), Jacques Fontanille destaca com veemência que a proposta de Greimas era substituir o termo “estilo de vida” por “formas de vida” para demarcar sua preocupação em distinguir os estudos de domínio psicossociológico do domínio da própria teoria semiótica.

Diante do exposto acima, para entendermos melhor o conceito forma de vida postulada por Greimas, retomaremos o filósofo Wittgenstein que foi o precursor na utilização da denominação “forma de vida”.

O termo “forma de vida” surgiu em *Investigações filosóficas*, de Ludwig Wittgenstein, em 1953. Para o filósofo vienense, o conceito “forma de vida” perpassa o âmbito cultural, o natural e ele descreve em sua obra que o significado desse conceito só pode ser entendido uma vez observado o interior do contexto cultural, já que a linguagem emerge da cultura.

Grosso modo, Wittgenstein afirma que todas e quaisquer regras linguísticas que surgem em determinada comunidade nada mais são do que a própria expressão de suas formas de vida, ou seja, tanto oriundas de sua cultura, quanto de sua natureza. Dessa forma, “[...] representar uma linguagem significa representar-se uma forma de vida” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 32).

Para o autor, a forma de vida é a essência de algo uno e fixo que a linguagem visa a expressar por meio da cultura de um indivíduo ou grupo. As características mais marcantes no que diz respeito à cultura são a multiplicidade e a mutabilidade. Essa última característica, remete à exatidão da linguagem que Wittgenstein diz ser inexistente, inalcançável e desnecessária.

De acordo com o filósofo, a linguagem é claramente ligada à cultura e à natureza, pois ambas são constitutivas de formas de vida.

A relação da linguagem com a natureza, tanto nas questões fisiológicas do homem, quanto nas relações com o meio em que vive, é tão importante quanto à cultura, pois são as características naturais dos homens, os seus comportamentos e suas regularidades que determinam as regras linguísticas criadas para que a comunicação seja eficaz.

Podemos dizer, dessa forma, que a linguagem é adequada à forma de vida de um determinado grupo social; de uma comunidade. Não obstante, não é esse grupo que determina a criação das regras dos jogos de linguagem. Para o autor, a forma de vida não é um fator determinante para a criação das regras linguísticas, pois ela é apenas a sua base. Os homens, em suas convenções, são quem criam os jogos de linguagem e suas regras.

Acerca dos jogos de linguagem, Wittgenstein diz ser a representação de regras estabelecidas por um grupo de falantes, já que a mesma não se dissocia do meio cultural da qual emerge. Assim, não existe uma única linguagem, mas diferentes jogos de linguagem. Cada jogo, segundo Wittgenstein, pode pertencer até ao mesmo grupo de falantes visto que cada um possui uma finalidade. Para ele, qualquer grupo de falantes pode criar um jogo diferente de linguagem e se comunicar por meio de regras linguísticas. Cada grupo tem suas finalidades que se norteiam por sua forma de vida, pelos seus gostos e pelos seus estilos.

A ideia de “jogos de linguagem” é descrita pelo filósofo que afirma estar ligada a uma atividade do indivíduo ou do grupo ou, ainda, a uma forma de vida:

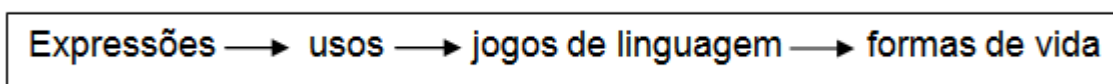
Quantas espécies de frases existem? Afirmação, pergunta e comando, talvez? – Há inúmeras de tais espécies: inúmeras espécies diferentes de emprego daquilo que chamamos de ‘signo’, ‘palavras’, ‘frases’. E essa pluralidade não é nada fixo, um dado para sempre; mas novos tipos de linguagem, **novos jogos de linguagem**, como poderíamos dizer, nascem e outros envelhecem e são esquecidos. O termo ‘jogo de linguagem’ deve aqui salientar que **o falar da linguagem é uma parte de uma atividade ou de uma forma de vida**. (WITTGENSTEIN, 1999, p. 35, grifos nossos).

É importante percebermos que tais jogos de linguagem são criados conforme as necessidades práticas. Se cada indivíduo compreende as regras de acordo com o que necessita, ele também pode mudar essas regras durante o jogo. É exatamente por isso que Wittgenstein afirma em *Investigações filosóficas* que existem casos não previstos pelas regras de um jogo de linguagem e, por isso, tais conceitos são “abertos”, pois admitem mudar, incrementar conceitos ou substituí-los conforme seu uso.

Wittgenstein ainda reitera acerca das escolhas de um indivíduo quando relata sobre a opinião dos conceitos de “correção” e “falsidade”: “Assim, pois, você diz que o acordo entre os homens decide o que é correto e o que é falso?” – Correto e falso é o que os homens dizem; e na linguagem os homens estão de acordo; Não é um acordo sobre as opiniões, mas sobre o modo de vida.” (WITTGENSTEIN 1999, p. 98).

Fontanille e Zilberberg, em *Tensão e Significação* (2001, p.203), constroem um esquema para propor a noção de “forma de vida a partir do conceito de Wittgenstein”:

Figura 14: O esquema do conceito forma de vida



A noção de forma de vida aparece nas investigações filosóficas de Wittgenstein, que a utiliza para generalizar os “jogos de linguagem”: a significação de uma expressão não se pode estabelecer senão em seu “uso”, que por sua vez pertence a um “jogo de linguagem”, o qual por sua vez pertence a uma “forma de vida”. (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p.203)

Dessa forma, o termo “forma de vida” foi utilizado para afirmar que a significação de uma expressão se estabelece em seu uso e em sua prática. Para Wittgenstein, a significação pertence a um jogo de linguagem, a uma forma de vida, à língua em uso, ou seja, aos discursos.

Na obra *Significação e visualidade: exercícios práticos* (2005), Fontanille aborda as formas de vida e afirma ser o último passo que nos permite ilustrar não

somente a pertinência de seu último nível, o discursivo, mas também aquele do conjunto da hierarquia das instâncias modais, actoriais, espaciais e passionais. Podemos entender, então, que as formas de vida dão concretude ao nível discursivo do esquema canônico por meio das figuras, dos temas, das paixões e das categorias isotopantes propriamente ditas.

Para Fontanille e Zilberberg, as formas de vida permitem apreender a globalidade de uma prática significativa ligada às escolhas axiológicas próprias a um indivíduo ou de uma cultura inteira. (2001, p.225). As estratégias adotadas para marcar uma forma de vida são caracterizadas pelas isotopias modais e passionais: o /querer-fazer/; o /saber-fazer/ e o /dever-fazer/ em razão dos traços rítmicos e estilísticos. Uma forma de vida compreende, também, figuras, objetos e práticas específicas do sujeito da enunciação.

Greimas, no seu artigo *Le beau geste* (1993) postula, ancorado nas concepções de Wittgenstein, o conceito forma de vida. Para o semioticista, uma forma de vida está diretamente atrelada a um comportamento esquematizado que representa não o estilo individual, mas uma filosofia de vida de um determinado grupo.

Ao consideramos que o conceito forma de vida para a semiótica está diretamente atrelada a um comportamento esquemático profundo, devemos também notar que tal conceito semiótico leva, em sua gênese, a dependência da práxis enunciativa, posto que só temos o alcance de tal práxis quando se possui instâncias enunciativas, sejam elas individuais ou coletivas e que possuam uma estetização da ética, com a finalidade de atribuir sentido à vida seguindo os critérios sensíveis e estéticos.

Para Greimas, em seu artigo *Le Beau Geste* originalmente publicado na revista *Recherches Sémiotiques, Semiotic Inquiry*, o belo gesto é a sequenciação de um comportamento particular que é a conclusão de algo e o início de outro. É um momento de ruptura imbuído de moral, de ética e de estética. Caracteriza-se por ser breve e cheio de sentido para quem o observa. Este momento de ruptura cria algo novo, diferente do já existente em uma carga pessoal, visto que o belo gesto é algo particular e uma busca de afirmação do indivíduo frente ao coletivo. Assim, temos o belo gesto como:

De fato, desde que se procura abordar o belo gesto, na sua forma e nos seus efeitos, como um objeto de análise autônoma, encontra-se muito rapidamente a questão dos limites e da pertinência: entre ostentação e derrisão, entre cinismo e generosidade, entre glória e revolta, o belo gesto, ao participar de muitas atitudes ou estilos de vida opostos, é em todos os casos um operador de transformação ética, e é assim que nós tentaremos apreendê-lo. Então, a escolha do tema não deve ser interpretada como a escolha de um objeto de análise como tal, que focalizaria exclusivamente um comportamento moral particular. (GREIMAS, in NASCIMENTO, 2014, p.13-14)

O belo gesto para Greimas é a afirmação do indivíduo perante a um determinado grupo. É a asseveração individual no que se refere o coletivo. A sua concepção de moral e ética frente ao coletivo causa uma determinada estranheza. E essa afirmação enquanto indivíduo está, então, incutida de preceitos moralizantes escolhidos e desenhados por esse grupo, na qual o sujeito se torna capaz de se mostrar apto a um julgamento moral positivo perante os demais indivíduos do grupo.

Quando o desempenho do indivíduo é negativo, ele é avaliado/moralizado pelos demais correspondentes desse grupo como desempenho disfórico. Assim, observamos que o belo gesto, na sua essência moral-social, é um articulador dos dispositivos modais. Nas palavras de Greimas:

Como uma de nossas hipóteses é que o belo gesto inaugura ou lembra uma moralidade pessoal, ao referi-la ou opô-la a uma moralidade social, parece-nos um método melhor que o de prestar atenção na maneira pela qual a primeira pode ser engendrada a partir da segunda. O essencial da moralidade social repousa sobre julgamentos de “saber fazer” ou de “não saber fazer”, de “saber não fazer” ou de “não saber não fazer”. (GREIMAS, 1993, p.23)

O “bom uso” é, então, concebido por meio da utilização dos códigos “saber-viver” e do “bem dizer”. Contudo, as regras normativas moralizam a modalidade do /saber-fazer/, tanto nos aspectos linguísticos, como nos aspectos comportamentais. Dessa forma, o termo “falta” pode não estar ligado apenas à ausência da gramática. Para Greimas, pode estar relacionado à falta de gosto ou a uma vergonha.

A moral social equivale a uma competência sintagmática, ou seja, o /saber-fazer/. Assim, a incompetência remete diretamente a um julgamento moral negativo.

As qualidades necessárias que um indivíduo precisa para pertencer a um determinado grupo se torna, dessa maneira, um julgamento positivo. O /saber-fazer/, assim sendo, pode se tornar em /saber-ser/. Entendemos que o /saber-fazer/ implica o sujeito cognitivo da enunciação e o /saber-ser/ é o sujeito já modalizado e patemizado, pois “o ser” encontra-se na sintaxe narrativa, mais precisamente nos domínios da manifestação da semiótica do sensível.

Greimas estabelece em seu texto que o belo gesto é um ato transitório. Para o autor, o ato ou a ação do belo gesto se definem por uma tomada de atitude, sem levar em consideração os resultados advindos desse ato. O conceito de gesto deve ser considerado por todo o percurso do processo, em sua totalidade, desde seu início até o seu desfecho de seu ato.

O “belo gesto” é, portanto, o gesto moralizado por um observador ou por um círculo social que funciona de acordo com os preceitos morais e coletivos.

A moral individual que constitui o belo gesto é o resultado da forma como o indivíduo se confronta com determinada cena enunciativa. É a consequência da conduta individual, das emoções manifestadas pelo indivíduo e de suas reações diante de tal cena da enunciação.

Então, **por que o gesto é belo?** É belo no sentido da sua transformação de um simples gesto, na qual se encontra a ruptura do cotidiano e/ou rotina ante a forma de vida pressuposta. O belo gesto é, portanto, o surgimento de uma nova forma de vida a partir do acontecimento.

Na obra *Tensão e Significação*, Fontanille e Zilberberg (1998), concebem no capítulo 8 a definição de formas de vida. Buscamos nestes autores a complementação teórica dessa definição. Para ambos, a conceituação do termo forma de vida passa pelo processo de controle das expressões, na qual se busca chegar às concepções gerais de forma de vida a partir de um sujeito. Em outras palavras, busca-se entender o todo pela parte.

Segundo a obra supracitada (1998, p. 207), “o conceito de forma de vida pertence ao paradigma das esquematizações semióticas”. Para os autores, o conceito “forma de vida” perpassa pelo processo de integrar as esquematizações existentes que já foram amplamente teorizadas: o esquema discursivo, narrativo,

tensivo e modal, assim como um esquema em que sejam analisadas as estruturas básicas da significação. Assim, temos:

A interrogação própria às formas de vida deve agora ser precisada: qual o conteúdo categorial investido numa forma de vida reconhecida? Esse conteúdo é *esquemático*, se se convencionar definir o esquema pela seleção, discursivização e valorização de um dos regimes de uma categoria reconhecida como dominante em dado discurso. Tais *regimes* podem corresponder, por exemplo, às dêixis positiva e negativa do quadrado semiótico, mas, como nem todas as “categorias” são construídas de acordo com esse modelo, essa equivalência só pode ser parcial. (FONTANILLE E ZILBERBERG, 1998, p. 206).

É importante salientar que uma determinada forma de vida só pode existir quando há um acontecimento. É a ruptura que irá marcar a mudança entre o “antes” e o “depois”, sem que necessariamente o depois se sobreponha ao antes, pois a memória discursiva permanece.

Desse modo, “uma forma de vida constituiria, pois, um ‘esquema de esquemas’ responsável pela coerência e significação de todos os esquemas imanentes a um conjunto discursivo vinculado a uma enunciação” (FONTANILLE E ZILBERBERG, 1998, p. 209), mostrando-nos, assim, que a forma de vida é a responsável por acrescentar um ponto de vista diferente e complementar a forma como a qual a semiótica traça suas análises.

Para a semiótica, a forma de vida pode ser caracterizada por um período de equilíbrio ou desequilíbrio e que pode, dessa forma, ser analisada de acordo com os papéis modais, actanciais, passionais e pelos regimes de interação, dando a ideia de individualização da forma de vida em relação ao coletivo.

Assim, as formas de vida são vistas como definições passageiras, perecíveis, condicionada ao uso cotidiano e rotineiro e fadadas ao desaparecimento. Contudo, não desaparecem totalmente posto que a estética da forma de vida extinta ainda permanece sob a nostalgia, caracterizada desta maneira a “uma forma de vida que se apresenta sempre em discurso como coerência nascente elevada contra a incoerência estabelecida.” (FONTANILLE E ZILBERBERG, 1998, p.226). O

surgimento de uma nova forma de vida se dá em contraponto a uma forma de vida que já se tornou retrógrada.

Elucidamos aqui, o conceito de “estilo de vida” de Landowski **apenas a título de esclarecimento**⁶³ da diferença entre “estilo” X “forma” de vida. Landowski (2002, p. 36) também discorre sobre “estilos de vida” em *Presenças do outro*:

[...] estratégias identitárias postas em prática entre grupos em luta para a definição de seus estatutos recíprocos, eles não põem diretamente em jogo nem a sua identidade nem a sua sobrevivência das **coletividades** humanas enquanto tais, mas se apresentam, antes, como a tradução de estratégias individuais, e definem, desse ponto de vista, o que podemos chamar de **estilos de vida**. (grifos do autor).

Para Landowski é a escolha de um determinado estilo de vida que contribui para situar o sujeito no plano de comunidades políticas, sociais ou religiosas.

Em *Presenças do outro* temos, logo no primeiro capítulo, a afirmação do autor de que a existência semiótica do sujeito só se constrói pelas diferenças. Assim, se faz necessária a presença de um “outro” para que o sujeito tenha sua própria identidade. Para Landowski, o sentido se dá por meio das diferenças e não das igualdades. Ainda no início do capítulo *Busca de identidade, crises de alteridade*, o autor discorre sobre a vivência do sujeito no cotidiano e dos seus modos de vida. Logo em seguida, fala sobre “grupo de referência” e dos “estilos de vida”: “[...] ‘estilo de vida’ – concebíveis em vista da assunção ou da transformação da própria identidade cultural?” (LANDOWSKI, 2002, p. 05).

A essa pergunta, Landowski responde mais adiante quando se refere ao conjunto de comportamentos em termos de níveis e de modo de vida: a assimilação, a exclusão, a segregação e a admissão:

Claro, nenhum dos termos usados – ‘segregação’, ‘assimilação’, ‘exclusão’, nem mesmo ‘admissão’ – é inocente. Cada um deles tem sua própria história, cada um deles é marcado pelos empregos que deles foram feitos nos discursos sociais, políticos, filosóficos ou

⁶³ Citamos Landowski apenas a título de esclarecimento entre os termos “estilo” e “forma”, pois não utilizamos sua teoria em nossas análises.

outros, que fixam seu valor, e não podemos pretender abstrair totalmente as cargas semânticas que disso resultam. (LANDOWSKI, 2002, p. 15).

Em *Régimes de sens et styles de vie* (2012), Landowski faz uma reflexão sobre o “sentido” e a “vida” já tratada, de acordo com o autor, por Greimas em *Semântica Estrutural*, em *Sobre o sentido* e em *Da imperfeição*.

O artigo tem como base esclarecer os termos “forma de vida” e “estilo de vida”. Segundo Landowski, semanticamente as duas expressões são iguais. Trata-se, portanto, de questões estratégicas, isso é, *a priori*, uma questão de gosto ou, ainda, que depende do contexto em que tais termos são utilizados.

O autor elucida que ambos os termos existem para evitar repetições lexicais. Porém, as palavras “forma” e “estilo” não são neutras. A forma é a palavra-chave e eficaz para esclarecimentos semióticos, principalmente no que se refere à semiótica tensiva. Em contrapartida, “estilo de vida” é uma expressão utilizada pelo mundo inteiro; que pode ser usada para “tudo”, de forma estática.

A escolha entre esses dois termos “forma” e “estilo” é uma meta-escolha entre duas atitudes. É escolher existencialmente o próprio estilo de vida (semiótico) e construir, assim, o sentido de cada indivíduo dentro de sua própria cultura.

Para Landowski (2012), o significado a propósito da semiótica tende a dar significação não somente ao mundo, mas também para seu próprio “ser” no mundo. Dessa forma, o sentido da vida obedece a um princípio geral de regularidade e que é resultado das interações espaciais programadas/programáveis ou que surgem por meio de acidentes.

Estas diferentes formas de ver, entender e sentir é que fazem surgir maneiras distintas de /ser/ e de /fazer/. Portanto, atitudes comportamentais podem ser chamadas, em aspectos semióticos, de “forma de vida” no sentido de experiências dos estilos e comportamentos do indivíduo e/ou grupo. Desse modo, a forma de vida compreende e se incorpora às práticas sociais significantes, estabelecendo, assim, no nível de pertinência, as maneiras de pensar, sentir e interagir no mundo em relação ao “outro”. Todavia, uma forma de vida, observada como uma identidade subjetiva estará sempre à mercê da avaliação/moralização de

outro sujeito, de forma eufórica ou disfórica, de acordo com as posições axiológicas de uma determinada cultura.

7. OS MODOS DE EXISTÊNCIA E AS FORMAS DE VIDA DA MULHER NO COTIDIANO FIGURATIVIZADAS EM LETRAS DAS CANÇÕES BRASILEIRAS

[...] não basta ter um corpo de mulher, nem assumir como amante, como mãe, a função de fêmea para ser "uma mulher de verdade"; através da sexualidade e da maternidade, o sujeito pode reivindicar sua autonomia; "a verdadeira mulher" é a que se aceita como Outro. [...]. Então ela será plenamente um ser humano "quando se quebrar a escravidão infinita da mulher, quando ela viver por ela e para ela, o homem — até hoje abominável — tendo-lhe dado a alforria".

(BEAUVOIR, Simone de, 1970, p.307-309, grifos nossos).

Neste capítulo, apresentam-se as análises das letras das canções selecionadas. Apoiamo-nos na teoria semiótica de Algidas Julien Greimas, no conceito de forma de vida em semiótica e nos recentes estudos de Claude Zilberberg e Jacques Fontanille no que se refere à rotina, à ruptura e ao acontecimento. Buscamos, por meio das práxis enunciativas, analisar o percurso gerativo de sentido dos textos. Propomo-nos observar os modos de existência do sujeito e as práticas semióticas do cotidiano feminino nas letras das canções para identificarmos as formas de vida da mulher brasileira postuladas nessas análises. Pretendemos, ao final, verificar as práticas semióticas femininas do século XX e início do século XXI para averiguarmos como a figura da mulher se configura durante esse período de acordo com as nossas análises.

7.1 Estrutura das análises

As análises das letras das canções selecionadas se encontram de forma agrupadas no que tange às formas de vida da mulher que verificamos em nossas análises. Assim, os subitens desse capítulo analítico, estão organizados no tocante

ao modo de existência do sujeito mulher que subjaz um determinado comportamento: ou diante de suas escolhas axiológicas ou das questões sociais e/ou culturais que, de alguma forma, modulam esse sujeito.

Empenhamo-nos em enfatizar as práticas semióticas cotidianas desses grupos de referência que determinam cada forma de vida, pois é possível verificar que essas práticas se modificam, gradativamente (ora átona, ora tônica), conforme o dispositivo modal do tempo.

Portanto, temos um estudo cronológico não linear das letras das canções, pois uma forma de vida e suas práticas semióticas do cotidiano podem “fugir dos padrões” diante dos comportamentos do sujeito da enunciação e, assim, transgredir os conceitos morais e sociais pré-estabelecidos por uma determinada época e/ou sociedade ou, ainda, se configurar como uma forma de vida atemporal que não é afetada pelo tempo.

Vale ressaltar que nos deparamos com algumas dificuldades em encontrar canções do início do século XX que revelam em suas letras as práticas semióticas do cotidiano da mulher, como já exposto na introdução deste trabalho.

Em nossas análises, descrevemos o percurso gerativo de sentido, observamos as paixões que modulam o sujeito mulher nas letras das canções e, assim, delineamos as práticas semióticas da cotidianidade, com intuito de encontrarmos as formas de vida em cada letra analisada.

Investigamos, portanto, nas cenas enunciativas, as práticas semióticas cotidianas que traduzem a construção do sentido das formas de vida da mulher brasileira nos séculos XX e XXI apreendidas em cada letra das canções que analisamos por meio da teoria semiótica greimasiana.

7.2 A submissão como forma de vida da mulher brasileira

Durante a coleta, seleção e análise de nosso *corpus*, observamos uma forma de vida da mulher em um grande período de tempo no Brasil. Para tanto, analisamos seis letras de canções: *Ai que saudade da Amélia*; *Emília*; *Com açúcar, com afeto*; *Zizinha*; *Ana de Amsterdam* e *Geni e o Zepelim*.

Diante das análises, encontramos três papéis temáticos distintos desempenhados por esses sujeitos actanciais, cuja forma de vida é exatamente a mesma. Os diferentes papéis temáticos são aclamados pela “dona de casa exemplar”; pela “mulher indignada”, porém dotado de /saber, mas patemizado pela paixão do amor – o que a faz se submeter ao homem que ama. E, por fim, pela “mulher meretriz”, que também se submete às questões sociais e culturais e que desempenha o papel temático da prostituta.

Esboçaremos nos subcapítulos que seguem (7.2.1; 7.2.2 e 7.2.3) cada forma de vida que evidenciamos durante nossa pesquisa nas análises destas seis letras de canções.

7.2.1 O olhar do enunciador masculino: A (sub) missão da “Amélia”

Analisamos, nesse subcapítulo, dois textos cuja voz enunciativa é masculina. Desse modo, vale observar o olhar masculino numa década ainda impregnada de machismo e de alguns preceitos morais⁶⁴. Dessa forma, buscamos compreender a construção das práticas semióticas do cotidiano feminino diante de uma determinada cultura e dos modos de existência de uma forma de vida que vai de encontro com o que, de fato, o homem e a própria sociedade, de modo geral, idealizavam em relação ao comportamento da mulher na década de 1940.

Para revelar a forma de vida da mulher referendada pelos homens e pela sociedade como a mulher ideal, analisamos as canções *Emília*, de Wilson Batista e Haroldo Lobo e *Ai que saudade da Amélia*, de Mário Lago e Ataulfo Alves. Ambas compostas em 1941.

A mulher apresentada em *Ai que saudade da Amélia*, que afronta o seu companheiro, corrobora para euforizar a forma de vida da mulher idealizada pelo enunciador (masculino) do texto: a *Amélia*, sujeito servil e obediente. Observemos a letra da canção para, posteriormente, verificar como se constrói essa forma de vida:

⁶⁴ No que se referem os preceitos morais, de acordo com Emanuel Araújo, via PRIORE, M. D. *História das mulheres no Brasil*, 2009, p. 73: “A mulher podia ser mãe, irmã, filha, religiosa, mas de modo algum amante”. O autor destaca, nesse texto, as convenções e imposições que a mulher sofreu durante muito tempo na história do Brasil.

Ai, Que Saudades da Amélia (1941)
(Mário Lago e Ataulfo Alves)

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

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

A canção *Ai que saudade da Amélia*, revela uma nova mulher que não é submissa ao seu companheiro. Sendo assim, ela não é tida como uma mulher de verdade e é sancionada/moralizada negativamente.

Na letra da canção temos uma enunciação confessional, pois o enunciador revela uma espécie de nostalgia daquela mulher que se sujeitava a todas as suas exigências e ao seu próprio modo de viver.

O comportamento do objeto-valor com o qual o sujeito está em conjunção apresenta atitudes que o incomodam. É importante destacar que o foco dessa análise **é chegar à forma de vida do sujeito-enunciado “Amélia”** e não da mulher que ocupa o seu lugar no presente da enunciação da canção, pois no texto é a figura da “Amélia” que representa “a mulher de verdade” para o sujeito-enunciador.

Na presente cena enunciativa de *Ai que saudade da Amélia*, essa mulher servil já não está em conjunção com o sujeito-enunciador do texto. A mulher que se faz presente na letra da canção é exatamente a que desagrade o sujeito-enunciador por não ter o comportamento semelhante ou igual ao da “Amélia”.

Ai que saudade da Amélia traz um texto cujo sujeito-enunciador vive a constância da intensidade do seu estado passional. Por estar em conjunção com um objeto-valor que não traz consigo as características da mulher que para ele era a “tal

mulher de verdade”, o sujeito é patemizado pela paixão da insatisfação e pela paixão da nostalgia de uma mulher de outrora.

No texto *Ai que saudade da Amélia*, temos, também, a paixão da indignação por parte do sujeito-enunciador diante de uma mulher pretensiosa.

Temos um sujeito-enunciador que, numa suposta conjunção anterior, tinha como objeto-valor uma mulher submissa e conformada. Já no tempo do presente da enunciação, temos uma mulher cuja forma de vida é dotada de uma moral libertária e que se mostra ser um sujeito cognitivo, pois sabe o que /quer/ e não se submete ao sujeito-enunciador (ao homem) - uma figura da mulher que rompe com estereótipos da mulher da década de 40.

A prática semiótica que caracteriza a Amélia é o servilismo, a obediência e a submissão ao seu marido, que pode ser comparado ao seu “dono”, pois a mulher cuja prática semiótica é a submissão, apenas obedece ao seu cônjuge e não pode ter direitos de opinar, de ter vaidade. Ela tem o /dever-ser/ conformada.

Já a prática semiótica da mulher no presente na enunciação, a “não-Amélia”, é a prática da exigência; é a mulher modalizada pelo /fazer/ e pelo /poder/. Trata-se de uma prática não convencional para a década de 1940, época em que a mulher para ser ideal tinha o /dever-ser/ como modalizadores da forma de vida submissa.

As mulheres que rompiam com os padrões da época eram tidas como infiéis, ingratas e não eram vistas como o modelo ideal. Dessa maneira, mulheres que não atendiam ao padrão de mulher “Amélia”, eram moralizadas e sancionadas negativamente.

Rodrigo Faour, jornalista e pesquisador da música pela PUC/RJ, discorre em sua obra *História sexual da MPB – a evolução do amor e do sexo na canção brasileira* acerca da mulher na canção *Ai que saudade da Amélia*:

[...] fica evidenciado em dezenas de letras, a começar pela antológica de Mário Lago, que compara sua nova mulher com a ex, a Amélia, – “mulher de verdade” – que não fazia qualquer exigência, “achava bonito não ter o que comer” e quando o via contrariado “dizia: - Meu filho, o que se há de fazer?”. Ela não tinha a menor vaidade, mas sabia o que era consciência: acompanhava apenas o seu homem. Essa era com certeza o seu tipo de mulher ideal – a que faz e aceita tudo sem reclamar e não incomoda o homem em nada. Um padrão da mulher sem direitos e servil que existiu nos séculos passados e no início do século XX e, em muitos lugares, ainda resiste até hoje (2006, p. 112).

Essa mulher com um novo comportamento diante dos padrões da mulher da década de 1940 figurativiza o que Greimas chamou de “afirmação do indivíduo face ao coletivo e de uma moral social” (1993, p.22), em seu artigo intitulado *Le beau geste*. A mulher não-Amélia deixa a rotina por meio de uma ruptura com os padrões socioculturais.

Vale ressaltar ainda, o que afirma Faour (2006, p. 112), acerca das mulheres dessa época:

Muitas vezes os homens se queixavam de suas mulheres porque, embora elas continuassem subservientes, **em alguns casos**, já pareciam querer botar a cabeça um pouco para fora desse sufoco ao qual estavam confinadas. Elas pareciam querer dizer que fariam com empenho as tarefas domésticas e sociais que lhe eram impostas, mas queria em troca um mínimo de atenção, carinho e dinheiro de seus maridos para tocar a vida de uma forma mais agradável. Começavam a ficar mais exigentes com seus homens e, para o compositor em geral – que encarna o homem de sua época: aquele que continua querendo de qualquer jeito a mulher provedora de afeto, cuidados e dos afazeres domésticos, tal qual uma mãe doadora -, esses desejos diferentes, essas “exigências” são um grande absurdo. Elas lhe parecem pretensiosas de marca maior, deixando-os indignados! (grifo nosso).

O tema da mulher submissa é, portanto, figurativizado pela figura da “Amélia”. É importante ressaltar que por meio da figura “Amélia”, conseguimos observar a outra mulher, a atual companheira do sujeito-enunciador que nos mostra não ser nada servil, nem submissa, patemizada pela paixão da coragem.

É importante indagarmos como se construiu a forma de vida da mulher no contexto da década de 1940 diante dos tabus dessa época?

A busca para construir novos valores sociais, nova moral e nova cultura é uma luta pela democracia, que deve nascer da igualdade entre homens e mulheres e evoluir para a igualdade entre todos os homens e, assim, suprimir as desigualdades de gênero.

A axiologia moral imposta às mulheres durante muito tempo dificultou a luta pelo direito de igualdade. Porém, mesmo com esse anseio igualitário, as mulheres dessa época ainda se comportavam de forma submissa ou se mostravam, apenas,

como uma forma de vida da mulher comedida, regulada, moderando suas atitudes e comportamentos.

A letra canção *Ai que saudade da Amélia*, composta por Mário Lago, traz um enunciador masculino que confronta sua atual companheira – a que ocupa o lugar da “Amélia”. Ela, diferente da “Amélia”, não configura a forma de vida da mulher submissa e que é um exemplo de resignação.

A “Amélia” é configurada, na enunciação, por meio da memória discursiva do enunciador masculino, patemizado pela paixão da nostalgia.

O texto de *Ai que saudade da Amélia* referenda o modelo aceito e idealizado pelo sujeito homem da figura da mulher submissa.

Observamos em *Ai que saudade de Amélia* a forma de vida da mulher que representa, de modo geral, a mulher dessa época. Ela é figurativizada pelo papel temático da dona de casa e ocupa o espaço doméstico.

“Amélia” passou a ser um verbete de dicionários citado no *Houaiss* e no *Aurélio* como sinônimo de mulher amorosa, passiva e servil.

Verificamos que em ambas as canções analisadas, nesse subcapítulo, *Ai que saudade da Amélia* e *Emília*, apresentam semelhanças no que se refere à voz masculina enunciativa do texto e que esses dois enunciadores encontram-se em disjunção com os seus objetos-valores: a mulher submissa.

A significação, tanto em *Emília*, quanto em *Ai que saudade da Amélia* pode ser observada por meio da compreensão do percurso gerativo de sentido que nos revela, em seu nível de estruturas profundas, a oposição semântica entre a mulher ideal vs. a mulher imperfeita.

Os enunciadores de ambas as letras das canções aspiram ao objeto-valor da mulher servil e submissa e não aceitam a mulher cujos comportamentos fujam desse padrão.

No plano narrativo, o sujeito que também é enunciador, é um sujeito que não possui competência para estar em conjunção com seu objeto-valor. Dessa forma, eles são sancionados disforicamente, uma vez que se encontram em disjunção de suas mulheres idealizadas: a Emília e a Amélia.

Nas estruturas modais, os dois sujeitos-enunciadores são modalizados pelo /querer/ estar em conjunção com seus objetos-valor e pelo /não-poder/, visto que as

figuras de “Emília” e da “Amélia” já não estão presentes na cena enunciativa, mas apenas na memória discursiva desses dois homens.

Por meio da debreagem enunciativa, no espaço do aqui e no tempo do “agora” (presente), temos o efeito de proximidade actorial, espacial e temporal nas duas encunhações: *Emília* e *Ai que saudade da Amélia*.

Em *Ai que saudade da Amélia* na última estrofe, o enunciador se utiliza do mecanismo da debreagem enunciativa, na qual há um distanciamento actorial. Em semiótica, esse processo de mescla de debreageans torna o texto mais real porque cria e/ou imprime no texto a ideia de verdade estabelecida na relação entre enunciado (a narrativa da canção) e do enunciador, o pobre rapaz.

É nesse contexto que podemos observar no nível discursivo, o comportamento esperado e idealizado pelo homem: a figura da mulher que segue o modelo patriarcal, cuja forma de vida é patemizada pela paixão do amor. Essa mulher /deve-ser/, na visão masculina, modalizada pelo /querer-estar/ em conjunção com o seu companheiro ou com o matrimônio. Trata-se da mulher que não rompe com a tradição e cumpre, assim, o papel temático da mulher doméstica estabelecido pela sociedade patriarcal. Segundo Nascimento (2011, p. 92):

[...] a forma de vida da mulher da década de 40 que se configura como uma mulher acomodada que deve ser comediada na demonstração de seus afetos, deve sentir amor e não paixão, não permitir liberdades antes do casamento, deve saber escolher o parceiro **e deve**, principalmente, **prestar conta de seus atos à sociedade, aos seus pais, ao seu noivo ou marido, à religião, à sua consciência**. Enfim, frear suas emoções e usar a razão. (Grifos nossos).

Em *Emília*, o enunciador constrói o simulacro de mulher perfeita e cria um efeito de sentido da imagem de uma mulher apresentada como ideal. Esse sujeito enunciador é modalizado pelo /querer-estar/ em conjunção com uma mulher, não mais presente na cena enunciativa.

Vale esclarecer que ao observarmos as duas letras das canções, evidenciamos a forma de vida pretendida para os moldes da década de 1940: a

mulher doméstica, servil, obediente e submissa. Como é o caso do sujeito-enunciado “Emília”:

Emília (1941)

(Wilson Batista e Haroldo Lobo)

Eu quero uma mulher, que saiba lavar e cozinhar
Que de manhã cedo, me acorde na hora de trabalhar
Só existe uma e sem ela eu não vivo em paz
Emília, Emília, Emília, eu não posso mais
Ninguém sabe igual a ela
Preparar o meu café
Não desfazendo das outras
Emília é mulher
Papai do céu é quem sabe
A falta que ela me faz
Emília, Emília, Emília, eu não posso mais.

Para o enunciador, “Emília” era o modelo de mulher resignada, capaz de satisfazer suas vontades e suprir suas necessidades domésticas.

As práticas semióticas cotidianas de “lavar”, “cozinhar” e “preparar o café” delineiam a figura feminina “Emília” que cumpre o papel temático de esposa do lar.

Sob a perspectiva semiótica, o texto é construído por meio do recurso da debreagem enunciativa, no qual o enunciador se presentifica na cena da enunciação e se utiliza de verbos no presente do indicativo: quero, existe, posso e sabe.

O sujeito-enunciador em *Emília* idealiza uma mulher “objeto” que lava, cozinha, sirva de despertador e prepare o café para ele construindo, assim, o simulacro de uma mulher perfeita.

Vale destacar que estamos diante de um texto produzido em 1941, década em que as mulheres sofriam preconceitos, não podiam ter seus próprios empregos já que seu espaço era exclusivamente o doméstico. Elas não tinham o direito ao voto e deveriam sempre obedecer aos seus maridos. Diante do exposto, a mulher configurada na letra da canção *Emília* tinha por obrigação zelar por seu marido, dos afazeres domésticos e cuidar de seus filhos quando se tornava mãe.

Ao pensarmos numa mulher cuja existência segue um padrão formal: nascer, ser “filha” e só sair de casa para “casar” ou se dedicar a uma “igreja”, nos remetemos à teoria vital da biologia em que o ser humano nasce, cresce, reproduz, envelhece e morre. Como se ele, o ser humano, nessa passagem entre a vida e a morte não vivesse acontecimentos. São esses acontecimentos do cotidiano que diferenciam um ser humano de outro, pois são construídos mediante uma escolha axiológica do próprio sujeito (enunciado e/ou enunciador) ou quando o sujeito é submetido às questões impostas pela sociedade e por uma determinada cultura.

A voz do enunciador em *Emília* é machista, pois ele referencia o padrão de homem “pré-estabelecido” dessa época. Assim, a mulher deveria nascer, crescer, se casar, servir a seu marido, reproduzir e morrer.

A figura da mulher não era vista como de um ser que possui vontades e desejos. O sexo para a mulher, nessa década, servia apenas para satisfazer o seu marido e, concomitantemente, perpetuar a prole familiar: a mulher era vista como simples progenitora.

No texto da canção *Emília*, o sujeito enunciador se configura como um sujeito patemizado pela paixão da nostalgia, pois se encontra em disjunção com seu objeto-valor: a própria Emília:

Não desfazendo das outras
Emília é mulher
Papai do céu é quem sabe
A falta que ela me faz [...].

No plano do parecer, o sujeito enunciador recorre à figura divina e pressupomos, então, a morte de *Emília*. Porém, isso não fica claro no texto, pois ela pode ter ido embora visto que é na década de 1940 que temos um espaço brasileiro marcado por diversas mudanças sociais, tais como o surgimento do movimento feminista no país. De forma muito velada, a mulher começa a esboçar um ar de transgressão. Contudo, vale ressaltar que o texto não deixa claro se *Emília* morreu ou se foi, apenas, embora.

No início do século XX, a mulher era vista tanto pelo homem e sociedade, quanto por ela mesma – em muitos casos –, como a figura que deveria ser obediente aos pais, quando solteira e devota ao seu marido assim que se casava. Essa

devoção pelo marido deveria ser concretizada com ações quase que comparadas a de uma empregada do lar. Dessa forma, a mulher se tornou um sujeito servil ao seu objeto-valor: o marido.

A mulher ideal para a sociedade machista da época era aquela que sabia lavar e cozinhar. Era a mulher que cumpria todas as exigências do marido e que, ainda sim, não demonstrava nenhuma vaidade feminina.

Sobre a sexualidade feminina, Priore (2009, p. 73, grifos nossos), diz que “manifestava-se sobre vários aspectos, sempre esgueirando-se pelos desvãos de uma sociedade misógina em que **a mulher podia ser mãe, irmã, filha, religiosa, mas de modo algum amante**”. Dessa forma, tanto a “Amélia” como a “Emília” eram tidas como mulheres que /não-podiam-ter/ vontades próprias, cabendo a elas, apenas, a obediência e o servilismo.

A mulher tida como ideal perante a sociedade e aos olhos dos homens até o início da década de 60, no século XX, era aquela que se revelava submissa, servil e ocupava, apenas, o espaço doméstico. Era a mulher que se sujeitava a situações em prol do bem estar do homem; que não tinha identidade, nem subjetividade. Deveria ser, desse modo, uma mulher que vivia refletida na vida e na figura de “seu homem”.

Temos, portanto, duas figuras de mulheres, “Emília” e a “Amélia”, que corroboram com a forma de vida da mulher submissa e que, também, evidenciam uma isotopia temática do “machismo” em ambas as letras das canções, caracterizado nas duas letras como valores “eufóricos” do ponto de vista do enunciador masculino.

7.2.2 Qual o quê! A submissão da mulher diante da indecisão

Analisamos a letra da canção *Com açúcar, com afeto, composta por Chico Buarque em 1966*. Verificamos a presença da figura da mulher (não personificada – sem nome) que ainda não se revelou como mulher obstinada. Trata-se de um sujeito cognitivo, que aspira pela busca de igualdade de gêneros entre homens e mulheres, se revelando um sujeito indignado (*Qual o quê!*). Porém, ainda se mostra uma

mulher apaixonada, patemizada pela paixão do amor. O amor é a paixão que modula esse sujeito-mulher e o /querer-estar/ em conjunção com o matrimônio faz desse sujeito um /ser/ submisso, pois não rompe com a rotina de “esposa do lar”.

A paixão do amor, segundo Aristóteles, “é certamente um vínculo de identidade mais ou menos parcial. É o próprio lugar da conjunção, da associação” (2000, p.XLIV).

Podemos evidenciar na letra da canção *Com açúcar com afeto* a figura da mulher em “transição”, enfatizando o tema da modernidade feminina que começa /querer/ aflorar e trazer novas características ao comportamento da mulher brasileira, mas ainda não conseguiu florescer. É um sujeito cognitivo, pois é modalizado pelo /saber/. Ela sabe que seu objeto-valor é boêmio, mas por /ser/ um sujeito apaixonado, opta por estar e permanecer em conjunção com seu companheiro. Observemos a letra da canção:

Com Açúcar, Com Afeto (1966)
(Chico Buarque)

Com açúcar, com afeto,
fiz seu doce predileto
Pra você parar em casa,
Qual o quê!
Com seu terno mais bonito,
você sai, não acredito
Quando diz que não se atrasa
Você diz que é um operário,
vai em busca do salário
Pra poder me sustentar,
Qual o quê!
No caminho da oficina,
existe um bar em cada esquina
Pra você comemorar, sei lá o quê!

Sei que alguém vai sentar junto,
você vai puxar assunto
Discutindo futebol
E ficar olhando as saias
de quem vive pelas praias
Coloridas pelo sol
Vem a noite e mais um copo,
sei que alegre ma non troppo
Você vai querer cantar
Na caixinha um novo amigo
vai bater um samba antigo

Pra você rememorar

Quando a noite enfim lhe cansa,
 você vem feito criança
 Pra chorar o meu perdão,
 Qual o quê!
 Diz pra eu não ficar sentida,
 diz que vai mudar de vida
 Pra agradar meu coração
 E ao lhe ver assim cansado,
 maltrapilho e maltratado
 Ainda quis me aborrecer?
 Qual o quê!
 Logo vou esquentar seu prato,
 dou um beijo em seu retrato
 E abro os meus braços pra você.

A letra de *Com açúcar, com afeto* configura os estereótipos não só da mulher, mas também do homem. Porém, o que nos interessa aqui é observar como a forma de vida da mulher, enunciada no texto, é construída. Observa-se, com nitidez, que há valores machistas que são partilhados entre sujeito-enunciador “a mulher” e o objeto-valor “o homem desejado”.

A letra da canção é permeada de queixas e pelo inconformismo em dividir seu objeto-valor com o samba e as noitadas, dentro de um contexto histórico ainda bastante machista.

As paixões, na canção *Com açúcar, com afeto* estão alicerçadas na descontinuidade de estados de alma do sujeito da enunciação, na qual a transformação se dá pelos enunciados do fazer e os de junção (conjunção, disjunção e seus contraditórios) que geram diversas paixões, dentre elas a carência, a indignação e a paixão do amor. Essa última, responsável por configurar uma mulher apaixonada e, dessa forma, não consegue romper com seu objeto-valor – o marido boêmio.

Temos, então, um sujeito patemizado por três paixões: a carência, a indignação, por fim, o amor. A paixão da carência, segundo Leonel e Nascimento (2007, p. 42-43), pode ser definida como “uma privação natural, endógena ao ser humano”. Já para Houaiss (2004, p.136) carência é definida como “falta de algo necessário, como de alimento”. O sujeito mulher da canção sofre de tal carência por /querer/ estar em conjunção total com seu objeto-valor e /não-poder/ porque ela é

trocada por outros valores que para o objeto-valor “marido” são essenciais e rotineiros.

A paixão da indignação é figurativizada em todo enunciado por meio da expressão “*Qual o quê!*”, em que o sujeito-enunciador demonstra seu descontentamento com as atitudes de seu objeto-valor.

É esse descontentamento expressado por meio da exclamação de “*Qual o quê!*” que constrói o efeito de sentido de período de transição das formas de vida da mulher e que cria o simulacro da mulher não totalmente submissa, mas que já demonstra o /querer/ mudar a sua experiência do vivido até então.

No texto *Com açúcar, com afeto*, temos uma forma de vida da mulher comedida – nem é completamente submissa, nem de toda obstinada. Trata-se de uma mulher, ainda, indecisa.

Embora demonstre certa indignação por meio da expressão “*Qual o quê!*”, esse sujeito não possui competência para expor sua indignação ao objeto-valor e, dessa forma, se revela como sujeito apaixonado e submisso.

A canção *Com açúcar, com afeto*, de Chico Buarque de Holanda, marcou o contexto da música popular brasileira em uma época de repressão militar, do surgimento dos movimentos feministas e da luta pela igualdade de gêneros. Essa canção foi a primeira música a apresentar um sujeito da enunciação feminino na obra buarqueana e, assim, redimensionou uma nova maneira de compor suas canções, como o ato de cantar no feminino que, mais tarde, torna-se marca recorrente de Chico Buarque.

Com açúcar, com afeto corresponde à forma de vida da mulher comedida, apaixonada e inconformada, mas que ainda suporta todos os feitos de seu marido – seu objeto-valor. Seu papel temático não é o da esposa exemplar que /quer/ manter o casamento, mas é o de tentar transformar o casamento. Todavia, o que o texto nos revela é que esse sujeito mulher não consegue, pois não possui competência modal para realizar essa transformação em sua união com seu objeto-valor, preferindo então, a submissão.

Temos, também, uma patemização do sujeito-enunciador pela paixão da nostalgia que segundo Silva (2009, p. 58), é o resultado da disjunção entre o sujeito

e o seu objeto-valor ou da não-junção (disjunção momentânea ou conjunção à distância).

Trata-se de um texto que faz o uso do recurso da debreagem enunciativa: “eu/aqui/agora”. O “Eu” é projetado pelo próprio sujeito-enunciador do texto, a mulher apaixonada e inconformada. Os verbos no presente do indicativo configuram o “agora” e a ancoragem temporal concretiza o distanciamento entre sujeito-enunciador e objeto-valor que apresenta uma duratividade de um dia todo: “quando a noite enfim lhe cansa”, figurativizando o passar do dia inteiro e tematizando o cotidiano de uma mulher apaixonada. O “aqui” é a espacialização do lar, do espaço doméstico. Temos também a espacialização de ambientes externos, marcados pelas figuras do bar, da oficina, da praia que o objeto-valor “marido” frequenta.

Tem-se um sujeito-enunciador cognitivo, pois possui o /saber/ de que seu objeto-valor é boêmio e continuará nos bares e nas praias que, de acordo com Magalhães (2011, p. 55), são os “valores machistas do parceiro, enraizados em nossa sociedade”.

No nível narrativo, temos um sujeito modalizado pelo /querer/ e pelo /saber/. Assim, esse sujeito tenta manipular o seu objeto-valor por meio da tentação, utilizando de isotopias palativas:

Com açúcar, com afeto
Fiz seu doce predileto [...]
[...] Logo vou esquentar seu prato [...]

(HOLLANDA, 2006, p. 148)

Como esse sujeito-manipulador é dotado de /saber/, tem consciência de que essa tentativa de manipulação não faz com que seu objeto-valor faça o que ele deseja, ou seja, que o amado (objeto-valor) fique em casa:

[...] você sai, não acredito
Quando diz que não se atrasa

(HOLLANDA, 2006, p. 148)

Há, também, a contradição entre os termos “terno mais bonito” e “oficina”, pois um trabalhador de oficina não sai para trabalhar com tal traje, fato que demonstra que a modalidade veridictória do discurso do marido é mentirosa.

O objeto-valor, então cansado, se deixa sancionar pelo sujeito-manipulador, demonstrando comportamento infantilizado, com pedidos de desculpas e juras de mudança de comportamento:

Quando a noite enfim lhe cansa
 Você vem feito criança
 Pra chorar o meu perdão
 Qual o quê!
 Diz pra eu não ficar sentida
 Diz que vai mudar de vida
 Pra agradar meu coração
 (HOLLANDA, 2006, p.148)

O que se espera, diante do texto, é uma sanção disfórica, mas acontece exatamente o contrário: há uma sanção eufórica, visto que o sujeito-enunciador busca sempre estar em conjunção com seu objeto-valor, mesmo sabendo que será uma conjunção momentânea, pontual.

Temos em “*Com açúcar, com afeto*” o retrato do cotidiano de um casal em que predomina a figura do homem machista e uma forma de vida da mulher apaixonada, porém inconformada. O que difere essa mulher da *Emília* e da *Amélia* é que ela apresenta um tom indignado quando se utiliza da expressão “*Qual o quê!*”, porém ainda apresenta uma prática semiótica da mulher comedida, que se conforma e se contenta com a vida que leva.

O sujeito-enunciador (mulher) isenta o homem de qualquer tipo de culpa. Apresenta-se, ao final da enunciação, como um sujeito apaixonado e sua escolha é calar-se diante das indagações, satisfazendo-se com a conjunção, mesmo que pontual, do seu objeto-valor:

Logo vou esquentar seu prato
 Dou um beijo em seu retrato
 E abro os meus braços pra você.

(HOLLANDA, 2006, p. 148)

Temos, portanto, os primeiros passos no tocante à evolução da forma de vida de uma mulher submissa à forma de vida da mulher moderna, pois mesmo se submetendo ao homem, já se mostra como uma mulher inconformada e questionadora – ainda de maneira muito sutil, átona, branda.

A mulher *Com açúcar, com afeto* “quase” configura um período de transição, se assim pudermos chamar. A década de 1960 foi, de fato, a década em que apontavam os primeiros indícios das revoluções feministas no Brasil.

A canção *Com açúcar, com afeto*, de 1966, é um esboço da forma de vida que **já existia** e da que **estava por vir...**

7.2.3 Profanação ou redenção: a figura da meretriz como forma de submissão

“Declarou-lhes Jesus: Em verdade vos digo que publicanos e meretrizes vos precedem no Reino de Deus”.
(CORALINA, C. 2008, p. 265).

Ao debruçarmos nas pesquisas para o levantamento de nosso *corpus*, deparamo-nos com um grupo que faz referência a um determinado comportamento que permeia todo o século XX e início do XXI. Observamos esse fato em algumas letras de canções que não se enquadram como mulheres do espaço doméstico, mas que ocupam o espaço mundano – um espaço público.

Neste subcapítulo, analisamos letras de canções que configuram uma forma de vida da mulher diferente da mulher doméstica: a figura da meretriz. Porém, o que é importante destacar é que tanto a forma de vida da mulher que cumpre o papel temático de “esposa do lar”, quanto à mulher que desempenha o papel temático de “prostituta”, configuram a forma de vida de mulheres submissas.

Verificamos essa forma de vida em *Zizinha*, de José Francisco de Freitas, composta em 1926 – início do século XX:

Zizinha (1926)
(José Francisco de Freitas)

Por ser deveras conhecida
Palavra, eu ando aborrecida
Em qualquer lugar
Quando a passear
Sou muito perseguida

O meu tormento não tem fim
 Nunca pensei sofrer assim
 Velhos e mocinhos
 Pedem-me beijinhos
 Dizendo, enfim, pra mim:

Zizinha, zizinha,
 Zizinha, zizinha
 Ó vem, comigo vem, minha santinha
 Também quero tirar uma casquinha

Noutro dia num bondinho
 Um coronel já bem velhinho
 Deu-me um beliscão
 Pegou-me na mão
 Cem (tais) coisas fez enfim
 E quando olhei admirada
 Até parece caçoada
 Ainda suspirou
 Os olhos revirou
 Dizendo assim pra mim:

Zizinha, zizinha,
 Zizinha, zizinha
 Ó vem, comigo vem, minha santinha
 Também quero tirar uma casquinha

A marchinha carnavalesca configura um programa narrativo no qual o sujeito-enunciador, a própria *Zizinha*, mostra-se um sujeito de estado: “eu ando aborrecida” e “Nunca pensei sofrer assim [...]”.

Zizinha figurativiza uma mulher meretriz do início do século XX. Sua prática do meretrício é enunciada em toda a letra da canção. Ela afirma que nunca imaginava sofrer tanto assim. Esse sofrimento se dá pela exposição enquanto mulher. Segundo PERROT (2007, p. 128) “[...] como escreveu Rousseau e D’Alembert, ‘uma mulher que se mostra se desonra. [...] A audácia de uma mulher é sinal certo de sua vergonha’”.

Na letra da canção é notório que *Zizinha* chama a atenção por onde passa. Ela é muito conhecida, porém não é respeitada nem pelo velho coronel que a belisca dentro do bondinho. Afinal, segundo o texto, todos querem “tirar uma casquinha”, ou seja, aproveitar sexualmente de *Zizinha*.

Na canção, o sujeito-enunciador imprime a ideia de uma mulher jovem e até mesmo ingênua: “Ó vem, comigo vem, minha santinha”. Esse sujeito é patemizado pela paixão da coragem, visto que é evidente no texto que não se trata de uma escolha fácil de lidar. Segundo PERROT (2007, p. 146) “Agir no espaço público não é fácil para as mulheres, dedicadas ao domínio privado, criticadas logo que se mostram ou falam mais alto.”

A paixão da coragem aparece figurativizada em *Zizinha* como desafio para encarar uma situação com mais facilidade. Atrelada à paixão da coragem, percebemos a ousadia e a perseverança.

Diante do que foi exposto, *Zizinha* se constrói como um sujeito do enunciado por meio das práticas do meretrício e configura, portanto, uma forma de vida da mulher excluída; àquela que vive às margens da sociedade.

De acordo com Moraes (1921), durante a passagem do século XIX para o século XX, a prostituição era considerada um mal necessário para que se preservasse a moral do lar. Nessa época o adultério era considerado crime. Hoje configura, apenas, uma atitude desonrosa.

No início do século XX, ainda segundo Moraes (1921), a prostituição foi criminalizada como um ato imoral, pois ameaçava a vida social. Concomitantemente, surgiu também uma repressão médica que se preocupava com a doença sexual da sífilis. Sem contar na repressão moral contra os escândalos causados pelas prostitutas, encabeçada pela própria sociedade. Contudo, foi necessário implantar uma penalidade para as mulheres meretrizes que ofendessem a sociedade e o Estado.

Essas mulheres eram tratadas como criminosas. Quando tinham que passar pelo controle de sexualidade e por exames médicos, elas eram examinadas pela Polícia Sanitária.

Nessa época, a mulher prostituta que cometesse um atentado ao pudor ou que causasse um escândalo deveria ser imediatamente presa. As autoridades se pautavam no artigo 282 do Código Penal que dizia: “ofender os bons costumes com exhibições impudicas, atos ou gestos obscenos, atentatórios ao pudor praticados em lugar público”. (LEAL, 1918, p. 181-182).

A mulher meretriz também era criminalizada quando era equiparada à vagabundagem, podendo a prostituta ser enquadrada no Código Penal e presa. De acordo com a Revista brasileira de História on-line, de 1998:

O decreto 1.034A, de 01/09/1892, atribuiu ao Chefe de Polícia "ter sob sua vigilância **as mulheres de má vida**". Em 05/02/1902, o decreto 4.763 dispôs que cabia aos delegados urbanos e suburbanos essa vigilância, "da forma que julgar mais conveniente ao bem-estar da população e à moral pública". Em 1907, os decretos legislativos 1.631 e 6.440 destinaram essa função aos Delegados de Polícia. Uma vez que a prostituição não era matéria do Código Penal, a atuação do poder do Estado sobre ela estava a cargo da própria polícia que a **criminalizava por sua prática cotidiana** (Grifos nossos).

Sobre o meretrício, a Revista brasileira de História on-line⁶⁵, de 1998 salienta:

Fosse **a prostituição**, no discurso da Criminologia, **um fenômeno** fisiológico, orgânico ou patológico - quer dizer, **doentio** - ela era vista por moralistas, sociólogos e criminólogos como resultado do meio social, tendo como principal causa a miséria. O meretrício seria inevitável pois uma parte significativa de mulheres somente obteriam a sua sobrevivência pela prostituição. **Com relação aos homens, o meretrício seria a única forma de obter satisfação sexual.** Segundo diversos autores, **a prostituição era uma necessidade social como "a ante-mural do lar doméstico.** [...]. Não se conhece meio algum eficaz de impedir, coercitivamente, a existência dessa instituição. (Grifos nossos).

Para Cândido Mota, a prostituição era vista como um fenômeno fatal e necessário para a sociedade. Para ele "A sua necessidade explica-se pelo derivativo que oferece às excitações genéricas muito intensas, que sem ela não respeitariam, talvez, nem a infância, nem o lar doméstico" (1897, p. 316).

Não obstante, alguns estudiosos afirmam que além da prostituição ser um problema social é, muitas vezes, uma questão de patologia:

⁶⁵ Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201881998000100012> Acesso em 08. Jul. 2015.

Para alguns criminólogos, apesar da preponderância das causas sociais na explicação do meretrício, existiam casos patológicos, mulheres que se entregavam "à prostituição pelas **exigências mórbidas do seu organismo**". Lombroso afirmou a existência da prostituição (feminina) nata, do mesmo jeito que existia a criminalidade (masculina) nata, ambas marcadas pela hereditariedade. (ABREU, 1968, p. 19, grifos nossos).

Durante todo o século XX, nos deparamos com canções, principalmente as marchinhas de carnaval, que trazem à tona a questão polêmica do meretrício.

Vale ressaltar que a prática do meretrício é um modo de existência que delineia todo o século XX, tanto nas canções quanto na literatura⁶⁶. Temos, portanto, a figura do meretrício como resultado de questões culturais e sociais. Assim, a forma de vida da mulher meretriz se configura como atemporal, ou seja, uma forma de vida que não é afetada pelo passar do tempo e que faz parte de qualquer época ou tempo.

Evidenciamos a forma de vida da mulher submissa e excluída/marginalizada, também, no texto de uma canção de 1972:

Ana de Amsterdam (1972)
(Chico Buarque e Ruy Guerra)

Sou Ana do dique e das docas
Da compra, da venda, das trocas de pernas
Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas
Sou Ana das loucas
Até amanhã
Sou Ana
Da cama, da cana, fulana, sacana
Sou Ana de Amsterdam

Eu cruzei um oceano
Na esperança de casar
Fiz mil bocas pra Solano
Fui beijada por Gaspar

Sou Ana de cabo a tenente

⁶⁶ A presença da prostituta na literatura sempre foi um tema recorrente. Destaca-se em meados do século XIX, no auge do romantismo brasileiro, José de Alencar quando lança a obra *Lucíola*, personagem forçada à prostituição por problemas familiares e financeiros. No século XX, temos a obra *A prostituta sagrada: a face eterna do feminino*, de CORBETT e *Beco da fome*, de LESSA. Salienta-se que a canção *Geni e o Zepelim*, de Chico Buarque é uma alusão ao conto *Bola de sebo*, de Guy de Maupassant, de 1850.

Sou Ana de toda patente, das Índias
 Sou Ana do oriente, ocidente, acidente, gelada
 Sou Ana, obrigada
 Até amanhã, sou Ana
 Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos
 Sou Ana de Amsterdam

Arrisquei muita braçada
 Na esperança de outro mar
 Hoje sou carta marcada
 Hoje sou jogo de azar

Sou Ana de vinte minutos
 Sou Ana da brasa dos brutos na coxa
 Que apaga charutos
 Sou Ana dos dentes rangendo
 E dos olhos enxutos
 Até amanhã, sou Ana
 Das marcas, das macas, da vacas, das pratas
 Sou Ana de Amsterdam

Passado quase meio século (1926-1972), observamos novamente a mulher excluída, porém mais “ousada” no desempenho do seu papel temático de meretriz.

A figura de “Ana” tematiza a mulher rejeitada pela sociedade ainda patriarcal, machista e preconceituosa.

Temos, em primeira instância, a figura de “Ana” recoberta pelo tema da mulher excluída, que se prostitui e quebra todos os estereótipos da mulher caseira, porém ainda é uma mulher submissa em relação às questões sociais. A diferença da submissão entre a “esposa do lar” e a “prostituta” é que a esposa se submete apenas a um único homem, seu marido. Já a figura da meretriz, se submete a quantos forem necessário para manutenção de sua própria existência, seja por motivos financeiros, econômicos, sócias e/ou culturais.

Essa canção foi escrita para uma peça teatral chamada *Calabar*. Ana de Amsterdam é a única personagem fictícia da peça. “Ana” era amante de Calabar. A função social dela é ser prostituta: metáfora do corpo violado, explorado e passivo:

Sou Ana dos diques e das docas.
 Da compra, das vendas, das trocas, das pernas,
 Dos braços da bocas, do lixo, dos bichos, das fichas.
 Sou Ana das loucas.
 Até amanhã

Sou Ana.

(HOLLANDA,2006, p. 202)

Ana desmistifica o modelo da mulher de décadas passadas: ela é ousada e corajosa. Busca, por meio da **esperança**, a mudança de se tornar um sujeito mulher moderna e autônoma, não submissa. Mas o sujeito enuncia “até amanhã”, o que nos revela, no texto, que o sujeito Ana tem a pretensão de sair dessa vida: “Arrisquei muita braçada/Na esperança de **outro** mar”.

Sobre a coragem, o dicionário Aurélio traz: “s.f. Força ou energia **moral** que leva a afrontar os perigos; valor; destemor, ânimo, intrepidez, bravura, denodo: lutar com coragem.” (2000, p. 186, grifo nosso).

Na letra da música *Ana de Amsterdam*, encontramos a mescla de debreagens: a enunciativa, o “eu-aqui-agora”, que produz um efeito de sentido de realidade/proximidade e a enunciva, o “ela, lá, então”, quando o sujeito enunciador utiliza-se da memória por meio de verbos no tempo do passado. A enunciação está na primeira pessoa do discurso “eu”:

Sou Ana do dique e das docas
Da compra, da venda, das trocas de pernas
Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas
Sou Ana das loucas
Até amanhã
Sou Ana
Da cama, da cana, fulana, sacana
Sou Ana de Amsterdam

Eu cruzei um oceano
Na esperança de casar
Fiz mil bocas pra Solano
Fui beijada por Gaspar

(HOLLANDA,2006, p. 202)

Utilizam-se, em toda a canção, o verbo “ser”, no tempo do presente do indicativo, e verbos no tempo pretérito: “arrisquei, cruzei, fiz, fui”. Esse recurso temporal torna o texto mais próximo ao enunciatário e, como estratégia de

persuasão, temos um texto que simula uma veridicção verdadeira. O uso do verbo de ligação “ser” (sou, é) torna o texto mais pessoal, pois esse tipo de verbo possui uma significação precisa e sempre liga um sujeito a um predicativo.

O espaço é logo enunciado no primeiro verso da canção: “nos diques e nas docas”, ou seja, o espaço público. O dique é uma construção sólida para represar águas e as docas são partes dos portos, ladeadas dos cais na qual se abrigam, carregam e descarregam embarcações de navios.

Contudo, a canção já inicia a enunciação com um sujeito “mulher” **submetida à prostituição** e à vida sofrida. O sujeito mulher da enunciação é patemizada pela paixão da confiança. De acordo com a obra “Retórica das paixões” (2000, p. 35), de Aristóteles:

É que a confiança é o contrário do temor; o que inspira confiança é o contrário do temível, de sorte que a esperança é acompanhada da suposição de que os meios de salvação estão próximos, enquanto os temíveis ou não existem, ou estão distantes. O que inspira a confiança é o distanciamento do temível e a proximidade dos meios de salvação.

Temos, portanto, a postura de um sujeito-enunciador ousado, que se prostitui, frente a uma cultura machista instaurada na sociedade. O sujeito-enunciador configura um molde de mulher ativa, determinada, mesmo que se prostitua “só até amanhã”. “Ana” busca uma vida diferente, porém ainda se mantém nos padrões de vida da mulher excluída.

A canção *Ana de Amsterdam* é predominantemente figurativa, pois a linguagem utilizada é coloquial e a voz do enunciador é a do próprio sujeito da enunciação: “a mulher”. São essas figuras que corroboram para a construção do sentido do texto.

No texto, há quebras de paradoxos e paradigmas que se estabeleceram ao longo do tempo entre a mulher de outrora, antiga e a mulher que **sempre esteve presente na História**: a excluída.

A forma de vida da mulher projetada em *Ana de Amsterdam* é a mulher corajosa, astuta, esperançosa, porém excluída, pois *Ana* se submete à prostituição.

A partir da análise da canção *Ana de Amsterdam*, depreendemos um sujeito da enunciação patemizado pelas paixões da coragem, da confiança e da esperança. Uma mulher sem medos, receios, observadora, que se arrisca, confiante e que não se satisfaz em ser uma mulher que anseia deixar o meretrício, demonstrando certa insatisfação em todo o texto.

A canção *Ana de Amsterdam* foi composta por Chico Buarque e Ruy Guerra, em 1972. É nessa década que surgem publicamente os primeiros assuntos polêmicos e as quebras de tabus sobre o comportamento feminino.

Após o disco ser censurado, bem como a própria capa do álbum, a letra de *Ana de Amsterdam* teve vários trechos “proibidos”.

Logo em 1977, Chico Buarque lança a tão famosa e polêmica canção *Geni e o Zepelim*. O compositor reitera, com certo relevo, a tematização da mulher cuja forma de vida é a submissão diante do meretrício. Sendo, portanto, uma mulher excluída.

Geni e o Zepelim (1977)
(Chico Buarque)

De tudo que é nego torto
Do mangue e do cais do porto
Ela já foi namorada
O seu corpo é dos errantes
Dos cegos, dos retirantes
É de quem não tem mais nada

Dá-se assim desde menina
Na garagem, na cantina
Atrás do tanque, no mato
É a rainha dos detentos
Das loucas, dos lazarentos
Dos moleques do internato

E também vai amiúde
Com os velhinhos sem saúde
E as viúvas sem porvir
Ela é um poço de bondade
E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir

Joga pedra na Geni!
Joga pedra na Geni!
Ela é feita pra apanhar!

Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Um dia surgiu, brilhante
Entre as nuvens, flutuante
Um enorme zepelim
Pairou sobre os edifícios
Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim

A cidade apavorada
Se quedou paralisada
Pronta pra virar geleia
Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo: "Mudei de ideia!"

Quando vi nesta cidade
Tanto horror e iniquidade
Resolvi tudo explodir
Mas posso evitar o drama
Se aquela formosa dama
Esta noite me servir

Essa dama era Geni!
Mas não pode ser Geni!
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni!

Mas de fato, logo ela
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela, prisioneiro

Acontece que a donzela
(E isso era segredo dela)
Também tinha seus caprichos
E ao deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos

Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão

Vai com ele, vai, Geni!
Vai com ele, vai, Geni!
Você pode nos salvar
Você vai nos redimir
Você dá pra qualquer um
Bendita Geni!

Foram tantos os pedidos
Tão sinceros, tão sentidos
Que ela dominou seu asco
Nessa noite lancinante
Entregou-se a tal amante
Como quem dá-se ao carrasco

Ele fez tanta sujeira
Lambuzou-se a noite inteira
Até ficar saciado
E nem bem amanhecia
Partiu numa nuvem fria
Com seu zepelim prateado

Num suspiro aliviado
Ela se virou de lado
E tentou até sorrir
Mas logo raiou o dia
E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir

Joga pedra na Geni!
Joga bosta na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Joga pedra na Geni!
Joga bosta na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

A canção *Geni e o Zepelim*, composta por Chico Buarque para a peça teatral “Ópera do Malandro”, também do próprio Chico, enuncia a figura de Geni, uma meretriz que é continuamente marginalizada pela sociedade por sua condição de prostituta.

Tal canção faz alusão e se inspira no conto de Guy de Maupassant, escrito em 1850, intitulado *Bola de sebo*⁶⁷ e ao texto bíblico *A mulher adúltera*⁶⁸ no que se refere ao ato de atirar pedras nas mulheres que eram vistas como maculadas, endemoniadas e “suja” perante a sociedade.

O conto *Bola de sebo* nos apresenta uma história que se passa na França, em 1870, na região da Normandia, onde a população encontra-se em pânico, pois está ocorrendo a invasão dos prussianos. As famílias mais abastadas das cidades arrumam carros para fugir da invasão. Também recorre à fuga a mais famosa prostituta da região, apelidada de Bola de Sebo por ser de aparência física bastante gorda - o que para época era uma característica eufórica. Os homens ficam impressionados e as mulheres-senhoras, indignadas. Todos, durante sua viagem de fuga, começam a sentir fome e apenas a prostituta tem a ideia de trazer um saco com provisões que ela oferece aos demais. Muito relutantes todos aceitam. De repente, o carro é interceptado pelos prussianos e, assim, todos precisam se identificar. O comandante decide que os viajantes só poderão seguir se Bola de Sebo passar uma hora com ele, assim como Geni na canção *Geni e o Zepelim*. Caso não passe, todos os viajantes serão presos. A moça se recusa, pois não quer dormir com o inimigo. Com muito medo e temerosos, os homens e as mulheres tentam convencer Bola de Sebo a aceitar a proposta do comandante. Pelo clamor do povo, a prostituta cede e vai com o comandante. Aliviados, todos aproveitam para adquirir alimentos. Passado um tempo, Bola de Sebo reaparece e, a seus companheiros de viagem, é permitido prosseguir. Porém, ela voltou a ser a prostituta desprezada, assim como Geni.

A enunciação delineia um sujeito, no caso Geni, figurativizado por uma meretriz. O texto da canção evidencia um sujeito modalizado pelo /dever-fazer/: “De tudo que é nego torto/Do mangue do cais do porto/Ela já foi namorada”. Assim, como no seguinte trecho: “Dá-se assim desde menina/Na garagem, na cantina/Atrás do tanque, no mato”.

⁶⁷ O conto *Bola de sebo* encontra-se em anexo E, pág. 245.

⁶⁸ Utilizamos a leitura do Evangelho de João, capítulo 8, versículos de 1 a 11, da *Bíblia Sagrada Ave-Maria*, com a tradução do hebraico e grego feita pelos Monges de Maredsous (Bélgica), 153ª ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2002, p. 1395.

A prática do meretrício é evidente e enunciada em todo o percurso da letra da canção. O sujeito enunciado tem vasta experiência na prática do meretrício, afirmado no trecho “Dá-se assim desde menina”.

No texto, Geni é uma meretriz que não possui ambição, posto que esta entra em conjunção com os indivíduos de pouca relevância social, tais como os cegos, retirantes, viúvas, velhinhos sem saúde: “O seu corpo é dos errantes”.

Geni se enquadra e vive junto com os segregados, os pobres, os que estão à margem da sociedade: por ter como ocupação o meretrício é fortemente discriminada e moralizada negativamente.

Mas, mesmo vivendo entre os marginalizados, Geni trata estes segregados como seus iguais: com carinho, generosidade e bondade – o que causa maior repulsa aos cidadãos da cidade. Tais preconceitos e discriminações ficam evidentes na seguinte estrofe:

Joga pedra na Geni!
Joga pedra na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela boa pra cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!.

(HOLLANDA, 2006, p. 260-261)

Com a chegada do Zepelim brilhante, o texto da canção tem uma mudança em relação aos espaços até então descritos. Neste momento da enunciação aparece a descrição dos “edifícios” em contraposição aos “mangues e o cais do porto”, regiões histórica e socialmente separadas do âmbito urbano por serem as regiões dos segregados. Tal aeronave de guerra trazia consigo um enorme arsenal de guerra, utilizado no intuito de destruir as cidades escolhidas e determinadas pelo comandante, de acordo com seu julgamento pessoal. Sendo assim, a chegada do zepelim causa grande pânico em toda a cidade.

Entretanto, o comandante de tal instrumento de guerra, que tinha por intuito a destruição da cidade, muda de ideia. Ele desce de sua nave e torna sua intenção clara: diz a todos os moradores que iria destruir a cidade posto que havia visto horrores e iniquidades. Porém, o comandante diz /poder/ mudar seu julgamento se

receber os favores sexuais de uma determinada dama. Ele torna público seu desejo de se deitar com Geni, gerando a perplexidade dos cidadãos:

Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo: mudei de ideia
[...]
Quando vi nesta cidade
Tanto horror e iniquidade
Resolvi tudo explodir
Mas posso evitar o drama
Se aquela formosa dama
Esta noite me servir
Essa dama era Geni!
Mas não pode ser Geni!
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni

(HOLLANDA,2006, p. 260-261)

Ao dizer, “Quando vi nesta cidade/Tanto horror e iniquidade/ Resolvi tudo explodir”, o comandante se dá poderes para ser juiz, júri e executor de uma sentença, mostrando assim que por possuir os meios para tal, ou seja, destruir toda a cidade, este poderia muito bem fazê-lo.

Diante dessa situação, Geni se torna o centro das atenções de quem antes a excluía.

A meretriz “Cativara o forasteiro”, e é, então, a única chance de salvação da cidade sitiada:

O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela, prisioneiro.
(HOLLANDA,2006, p. 260-261)

O poderoso comandante se encontra patemizado pelo desejo de possuir o sujeito mulher, a Geni. Contudo, a meretriz possuía vontade própria. Sua vontade era não se deitar com o comandante do zepelim, pois “Preferia amar com os bichos”

a se deitar com o comandante que ameaçava a cidade e as pessoas que a segregavam e, por conseguinte, deixando com que a cidade fosse destruída.

Geni demonstra não possuir a menor ambição social e sim um grande desprezo pelas convenções e pelo status. Sua atitude preocupa os moradores e faz com que as figuras iminentes da sociedade lhe implorem para que reconsidere sua decisão e os salve:

Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão
Vai com ele, vai, Geni!
Vai com ele, vai, Geni!
Você pode nos salvar
Você vai nos redimir
Você dá pra qualquer um
Bendita Geni!

(HOLLANDA,2006, p. 260-261)

A meretriz comovida pelos sinceros pedidos para que ela pensasse na cidade e em seus cidadãos acaba cedendo aos desejos do comandante e resolve passar a noite com ele. Entretanto, Geni se entregou ao nobre comandante sem vontade. Deitou-se com ele somente para a redenção da cidade. Deitar com o comandante era considerado por Geni um enorme castigo: “Entregou-se a tal amante/ Como quem dá-se ao carrasco”.

Ao final da noite, depois de saciar sexualmente o comandante, ele parte em sua aeronave, deixando a pobre dama.

Assim que nasceu o dia, o comandante foi embora antes mesmo de amanhecer: “E nem bem amanhecia/Partiu numa nuvem fria/Com seu zepelim prateado”. Geni se dá por aliviada por ter acabado seu martírio “Num suspiro aliviado/Ela se virou de lado/E tentou até sorrir”.

Contudo, a cidade e seus moradores, após a partida do comandante, logo começam a cantoria dizendo a jovem moça impropérios sobre sua condição de meretriz:

Mas logo raiou o dia
 E a cidade em cantoria
 Não deixou ela dormir
 Joga pedra na Geni!
 Joga bosta na Geni!
 Ela é feita pra apanhar!
 Ela é boa de cuspir!
 Ela dá pra qualquer um!
 Maldita Geni!

(HOLLANDA, 2006, p. 260-261)

Assim, a redentora de seu povo, que sacrificou sua vontade em detrimento da salvação da cidade, volta a ser somente a meretriz segregada, àquela que perante aos olhos da sociedade foi feita pra apanhar e pra cuspir. Logo, temos a figura da mulher marcada pela forma de vida da excluída.

Vale destacar que a prática da mulher meretriz na década de 1920, em *Zizinha*, se mostra mais velada. Já na canção *Ana de Amsterdam e Geni e o Zepelim*, temos uma meretriz cuja prática é mais descortinada, mais delatada. Desse modo, podemos observar que a prática semiótica da meretriz é atemporal, de forma contínua, progressiva e constante no tocante a aspectualização de temporalidade.

Zizinha, *Ana de Amsterdam e Geni* são bons exemplos para compreendermos as interações dos sujeitos da narrativa e os modos de existência da **afetividade descompromissada**, na qual homens e mulheres se relacionam “sexualmente”, porém não criam vínculos de uma relação estável (namoro e/ou matrimônio).

É importante reiterarmos **a gradação do comportamento** da mulher “**profissional do sexo**” se levarmos em conta a figura de *Zizinha* (1926); da *Ana de Amsterdam* (1972) e da *Geni* (1977). Todas figurativizadas por “mulheres da vida” e, ainda assim, com comportamentos desiguais, ora mais velados e encobertos, ora mais escancarados. De acordo com Faour (2008, p. 443):

Apesar do conservadorismo e da alienação crescente em relação a tantos **aspectos da vida cotidiana**, muita gente já vem transcendendo algumas normas de conduta sem perceber [...]. **A contratação de profissionais de programa** para incrementar uma relação **são práticas** que começam a deixar de ser tabu. (Grifos nossos).

Com o advento das inúmeras revoluções femininas durante o século XX, a mulher conquistou para si o direito de também ter prazer sexual. Desse modo, o sexo que antes era algo relegado apenas à função reprodutiva e feito somente dentro da instituição do matrimônio, passa a ser instrumento do próprio prazer da mulher moderna, eximindo a obrigatoriedade do vínculo matrimonial para o usufruto da relação sexual. Dessa forma, a figura da prostituta que antes era representada por meio de um “nome”, ao final do século XX encontra-se relegada a uma subcategoria social marcada pela marginalização. Contudo, a prostituição ainda permanece no meio social por oferecer um serviço (**a venda do prazer**) sem a criação de vínculos afetivos.

A prostituição perdura até os dias de hoje para oferecer o sexo como um serviço. Em contrapartida da mulher liberalizada sexualmente, a figura da prostituta não busca o seu próprio prazer, mas sim a venda do prazer ao outro, configurando, portanto, uma mulher que se submete à prostituição.

7.3 A modernidade em evidência: o poder de escolha e a obstinação

Durante a leitura de nosso *corpus*, encontramos letras de canções que nos permitiram observar as práticas semióticas do cotidiano feminino cujas formas de vida se diferem das mulheres **submissas**.

Neste subcapítulo, descrevemos acerca da mulher que rompe com o cotidiano e com os preceitos morais estabelecidos pela sociedade, quebrando diversos tabus e paradigmas. Ao sofrer essa ruptura, o sujeito mulher (ora enunciado, ora enunciador do texto), provoca um acontecimento, gerando uma nova forma de vida.

Na obra *Formas de vida: rotina e acontecimento*, no artigo intitulado “*Formas de vida, acontecimento e semiótica das culturas: de Greimas a Zilberberg*”, Nascimento (2014, p. 43) expõe a estrutura do acontecimento e explica como se dá o processo de ruptura:

São os estudos de Claude Zilberberg sobre a estrutura do **acontecimento**, no nosso ponto de vista, que permitem explicar

como se dá no **cotidiano** de um sujeito a **ruptura** de uma forma de vida provocada pelo inesperado de um acontecimento, que gera, muitas vezes, outras maneiras de fazer, saber, sentir, **configurando uma outra forma de vida**. (Grifos nossos).

A mulher que rompe com o cotidiano, com os comportamentos e com as escolhas axiológicas daquelas que se submetem à figura do homem ou daquelas que têm como forma de vida a exclusão, configura uma nova forma de vida. Nesse sentido, observamos a concepção e a configuração da figura da mulher **determinada; obstinada e moderna**.

Para ilustrar a consolidação dessa nova forma de vida da mulher, observamos suas práticas semióticas em dez textos que elencamos como objeto de análises neste subcapítulo. São eles: *Cabocla Tereza*; *Errei sim*; *Garota de Ipanema*; *Abre a porta, Mariquinha – a resposta da Mariquinha*; *Uma vida só (pare de tomar a pílula)*; *Amor de secretaria*; *Malandragem*; *Pagu*; *Desconstruindo Amélia* e *Solitária*.

7.3.1 O adultério como um grito de liberdade da mulher brasileira

Analisamos a letra da canção *Cabocla Tereza*, composta por Raul Torres e João Pacífico, em 1940 – mesma década em que constatamos a forma de vida da mulher submissa, por meio das análises de *Emília* e de *Ai que saudade da Amélia*. Elegemos esta canção, *Cabocla Tereza*, de forma proposital. Assim, podemos afirmar que nossa **pesquisa é cronológica, porém não linear**, visto que a figura da cabocla, a “Tereza”, diferentemente da “Emília” e da “Amélia”, **rompe com os padrões estabelecidos pela sociedade patriarcal e machista dessa época**. Temos, portanto, uma mulher na década de 1940 que rompe com a rotina, descumprindo as regras da mulher como “posse do marido” e transgride preceitos morais, cometendo o adultério:

[...] Por mordi de outro caboclo
Meu rancho ela abandonou [...]

Ao analisarmos a letra de *Cabocla Tereza*, observamos duas vozes enunciativas masculinas. Uma delas é de um homem que avista, pela réstia da janela, a morte da Tereza. A outra se configura no papel temático do marido da cabocla. Tereza, sujeito enunciado do texto, é também um sujeito da ação. Evidenciamos esse sujeito da ação pelo próprio texto, em que o sujeito enunciator afirma “Por mordi de outro caboclo/Meu rancho ela abandonou”.

Em sua obra *Ação humana*, Mises⁶⁹ (2010, p. 21-22, grifos nossos) afirma que a ação é “uma manifestação da vontade humana”; um “**comportamento propositado**”. Mises acrescenta ainda que o indivíduo que se mostra totalmente satisfeito com a sua forma de vida, não teria incentivo para /querer/ mudar o seu estado de vida. “Não teria nem aspirações nem desejos; seria perfeitamente feliz. Não agiria; viveria simplesmente livre de preocupações.” (2010, p. 23). Logo, podemos pressupor, por meio do texto de *Cabocla Tereza*, que o sujeito-mulher enunciado se encontrava insatisfeita com a vida que levava.

Essa “ação” é perfeitamente explicada pela práxis enunciativa em *Tensão e significação* (2001, p. 171):

A “praxeologia” [...] torna-se, nesse sentido, uma das formas possíveis da **teoria da ação**, tendendo a relegar ao segundo plano as **dimensões cognitivas e passionais**. Numa perspectiva comparável, porém com pressupostos ideológicos diferentes, Greimas e Courtés propunham ressaltar, de modo peculiar, **as “práticas semióticas”**: “[...] denominaremos **práticas semióticas** os processos semióticos reconhecíveis no interior do mundo natural e, definíveis de modo comparável aos discursos (que são ‘práticas verbais’, isto é, processos semióticos situados no interior das línguas naturais)⁷⁰”. (Grifos nossos).

Mises (2010, p. 35), a despeito da ação do sujeito, afirma:

⁶⁹ Ludwig Heinrich Edler von Mises foi filósofo, economista e grande defensor da liberdade individual. Escreveu a obra *Ação Humana* (Human Action em inglês), em que apresenta o problema epistemológico de uma teoria geral da própria ação humana e dos comportamentos dos indivíduos. Sua obra está disponível em <http://www.mises.org.br/files/literature/A%C3%A7%C3%A3o%20Humana%20-%20WEB.pdf>. Acesso em 02 fev. 2015.

⁷⁰ Cf. GREIMAS, A. ; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*, São Paulo: Contexto, 2008, p. 380.

A ação é a vontade posta em funcionamento, transformada em força motriz; é procurar alcançar fins e objetivos; é a significativa resposta do ego aos estímulos e às **condições do seu meio ambiente**; é o **ajustamento** consciente ao estado do universo que lhe **determina a vida**. (Grifos nossos).

Contudo, para compreendermos a essência da enunciação em *Cabocla Tereza*, analisamos, sob o olhar semiótico, o seu percurso gerativo de sentido a fim de tornar claro uma forma de vida da mulher que rompe com os preceitos morais, religiosos, sobretudo culturais, impostos pela sociedade da década de 1940. Para isso, vejamos a letra da canção:

Cabocla Tereza (1940)
(Raul Torres e João Pacífico)

Lá no alto da montanha
 Numa casa bem estranha
 Toda feita de sapé
 Parei uma noite o cavalo
 Pra mordi de dois estalos
 Que ouvi lá dentro batê
 Apeei com muito jeito
 Ouvi um gemido perfeito
 E uma voz cheia de dô:
 "vancê, Tereza, descansa
 Jurei de fazer vingança
 Pra mordi de nosso amor"
 Pela réstia da janela
 Por uma luzinha amarela
 De um lampião apagando
 Eu vi uma caboca no chão
 E o cabra tinha na mão
 Uma arma alumiando
 Virei meu cavalo a galope
 E risque de espora e chicote
 Sangrei a anca do tar
 Desci a montanha abaixo
 Galopendo meu macho
 O seu dotô fui chamar
 Vortemo lá pra montanha
 Naquela casinha estranha
 Eu e mais seu dotô
 Topemo um cabra assustado
 Que chamando nós prum lado
 A sua história contou:

Há tempos eu fiz um ranchinho

Pra minha cabocla morar
 Pois era ali nosso ninho
 Bem longe desse lugar
 No alto lá da montanha
 Perto da luz do luar
 Vivi um ano feliz
 Sem nunca isso esperar
 E muito tempo passou
 Pensando em ser tão feliz
 Mas a tereza, dotô
 Felicidade não quis
 Os meus sonhos nesse olhar
 Paguei caro meu amor
 Por mordi de outro caboclo
 Meu rancho ela abandonou
 Senti meu sangue ferver
 Jurei a Tereza matar
 O meu alazão arriei
 E ela fui procurar
 Agora já me vinguei
 É esse o fim de um amor
 Essa cabocla eu matei
 É a minha história dotô

Em *Cabocla Tereza* temos uma enunciação marcada por duas vozes enunciativas, sobretudo masculinas. A primeira, figurativizada por um transeunte que passa a cavalo e escuta o som de um choro. Podemos dizer, então, que há um enunciador que é o sujeito-observador e o outro, o sujeito-enunciador e sujeito da ação. Vale ressaltar que o objeto-valor do sujeito-enunciador também é um sujeito de ação, além de sujeito de estado.

No nível das estruturas semionarrativas há a quebra do contrato entre marido (sujeito-enunciador) e a esposa (objeto-valor), o que evidencia que o sujeito-marido não teve a competência para se manter em conjunção com seu objeto.

O enunciador-observador (transeunte) se depara com uma cena trágica que está sendo cometida pelo sujeito da ação – o homem traído pela cabocla Tereza.

Contudo, o enunciador-observador resolve buscar uma autoridade, o “dotô”, para averiguação dos fatos.

O programa narrativo se desenvolve a partir do momento em que o sujeito da ação descobre que está sendo traído pela Tereza. Essa “substituição” do

companheiro pelo amante, patemiza esse sujeito pela paixão da cólera, da vingança e, sobretudo, da honra.

Em *Retórica das paixões*, Aristóteles traz a paixão da vingança como uma variante da paixão da cólera:

Daí o desejo de vingança: a cólera reequilibra a relação proveniente do ultraje, da afronta, do desprezo. A imaginação se exprime no propósito de vingança. Apresenta o problema resolvido e, com isso, satisfaz quem se entrega a ela ao mesmo tempo que é por ela determinado. A cólera parece pressupor a possibilidade dessa vingança, presumindo-se então que o ofensor não é ele próprio tão poderoso quanto acredita ser. A cólera é, pois, uma paixão que assenta num erro de julgamento de outrem sobre si mesmo (portanto, sobre nós), julgamento que lhe queremos provar ser errôneo. (2000, p. XLIII)

E em relação ao programa de vingança desenvolvido pelo sujeito que teve sua espera frustrada, Barros (1990, p. 70) nos ensina:

O sujeito e o anti-sujeito, como é sabido, confrontam-se na narrativa, pois estão em busca dos mesmos valores. Na **vingança**, o **sujeito 'ofendido' assume o papel de destinador-julgador e sanciona negativamente** o anti-sujeito que não cumpriu o esperado ou que exerceu um fazer contrário e prejudicial aos seus projetos. A vingança liquida a falta fiduciária, que diz respeito às relações intersubjetivas, e soluciona a crise de confiança, graças ao reconhecimento do herói e do vilão, isto é, 'ao reinstalar de novo, de forma categórica, a linguagem de verdade'. (Grifos nossos).

Ditche, Fontanille e Lombardo (2005, p. 74) esboçam um esquema para explicar a sequência canônica da paixão da cólera:

Figura 15: A sequência canônica da paixão da cólera

rivalidade exigência
confiança → espera → frustração → descontentamento → agressividade → explosão
impaciência aflição ressentimento ódio
agitação desespero despeito vingança
inquietação revolta

Para esses autores (2005, p. 64), a cólera é constituída de três papéis: sujeito, objeto-valor e anti-sujeito. Em *Cabocla Tereza*, o sujeito é o homem traído. O objeto-valor é a Tereza e o anti-sujeito é o amante.

A paixão da honra, segundo Ditché, Fontanille e Lombardo no *Dictionnaire des passions littéraires* (2005, p.101), nasce de uma sociedade em que essa paixão é um valor, até mesmo uma obrigação. O indivíduo, assim, pode se inflamar com este valor e não mais considerar a honra como um dever a cumprir. A partir daí, ele vai tentar se apropriar desse bem, que para ele, excepcionalmente abalado, torna-se uma glória. Ao usufruir da paixão da honra, torna-se um sujeito do /querer/. Sem dúvida, ele busca um objeto abstrato (a própria paixão da honra) que deve ser ocasião de júbilo para esse sujeito, pois a própria paixão da honra patemiza o sujeito e o modaliza por meio do /querer/.

No programa narrativo, o sujeito-enunciador, diante ao anti-sujeito e do seu objeto-valor, apresenta uma *performance* patemizado pela paixão da cólera e pela vingança.

Assim, modalizado pelo /não-querer/ perder Tereza e por /não-poder/ ficar em conjunção com seu objeto-valor, sanciona negativamente a cabocla Tereza, revelando, também, a paixão da honra ferida.

A cabocla Tereza é, portanto, uma mulher que se “apaixona” por outro sujeito (o anti-sujeito). Podemos dizer que é uma mulher patemizada pela paixão do

prazer, pois seu objeto-valor é o anti-sujeito da cena enunciativa. Dessa forma, a traição é configurada pela busca do prazer dessa mulher. Sobre o prazer, em *Passions sans non*, Landowski (2004, p.219) observa sobre o prazer do sentido ao sentido do prazer. O autor diz que esse tipo de moral implícita pode ser individual e hedônica, ou seja, que o prazer e a felicidade são prioridades.

Tereza é uma mulher transgressora diante dos padrões da época e, dessa forma, foi moralizada negativamente, levando o sujeito-enunciador a operar em busca de sua honra de uma forma proeminente: pela morte de quem tanto amava.

Nessa época a honra era lavada com sangue. Temos o exemplo clássico de “*Gabriela, Cravo e Canela*” de Jorge Amado, em que vemos como era a **questão da honra em 1925**, no Brasil, onde predominava uma sociedade patriarcal e machista:

Não era dia próprio para sangue derramado. Como, porém, o coronel Jesuíno Mendonça era **homem de honra** e determinação, pouco afeito a leituras e a razões estéticas, tais considerações não lhe passaram sequer pela **cabeça dolorida de chifres**. Apenas os relógios soavam as duas horas da sexta e ele – surgindo inesperadamente, pois todos o julgavam na fazenda – despachara a bela Sinhazinha e o sedutor Osmundo, dois tiros certos em cada um. [...] lam-se perdendo, no passar dos tempos, o eco dos últimos tiros trocados nas lutas pela conquista da terra, mas daqueles anos heroicos ficara um gosto de sangue derramado no sangue dos ilheenses. E certos costumes: o de arrotar valentia, de carregar revólveres dia e noite, de beber e jogar. Certas leis também, a regularem suas vidas. Uma delas, das mais indiscutidas, novamente cumprira-se naquele dia: **honra de marido enganado só com a morte dos culpados podia ser lavada**.⁷¹

Ainda sobre o adultério cometido pela mulher, afirma Vasconcellos, no seu artigo *Não as matem*⁷², publicado pela Fundação Casa de Rui Barbosa (s/data, p. 2-3):

No que diz respeito ao adultério, as Ordenações Filipinas (Livro V, tít. XXXVIII) estabelecem que: **"Achando o homem casado sua mulher em adultério, licitamente poderá matar assim a ela, como**

⁷¹ AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**. E-Book. p. 3 – 4. Disponível em: <http://www.valdiraquilera.net/bu/gabriela-cravo-e-canela.pdf>.> Acesso em 21.jan.2015.

⁷²Disponível em http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_ElianeVasconcellos_Nao_as_matem.pdf.> Acesso em 20. dez. 2014.

o adúltero". O Código Criminal Brasileiro de 1830 nos arts. 251 e 252, ameniza esta punição estabelecendo que o homem casado ou a mulher casada que cometer adultério será punido com prisão temporária. Mas na prática não era bem isto o que ocorria. Enquanto que para a mulher era suficiente um desvio, um indício, para o marido era necessário o concubinato. (Grifos nossos).

Pereira, em sua obra *Direito de Família* (1918, p. 107-108), confirma porque o adultério praticado pela mulher (como na canção *Cabocla Tereza*) era visto como um crime “maior” perante a um adultério do homem:

É inegável, contudo que **a infração de um tal dever por parte da mulher reveste de um caráter mais grave; 1º, porque ela, em razão do seu sexo e das ideias recebidas, é obrigada a maior recato e pois a sua falta fere mais pronunciadamente a moral e os costumes públicos; 2º, porque a sua infidelidade pode dar lugar ao nascimento dos filhos adúlteros** e dest’arte, introduzir no seio da família elementos de perpétua luta e desordem. É por isso que o nosso Código Crim., à imitação das legislações estrangeiras, estabelece para **o adultério da mulher pena mais severa do que para o marido.** (Grifos nossos).

O homem, durante muito tempo, transferiu a paixão da honra para a fidelidade de sua mulher e, por esta razão, tinha o direito de vida e de morte sobre ela. Principalmente na época do Brasil colonial, a lei permitia que o marido matasse sua própria esposa caso fosse pega cometendo o adultério. Era o chamado “homicídio autorizado”⁷³. Para essa questão do adultério, cometido pela mulher, conceder o direito do marido a matá-la, existiu um documento legal, escrito no “Quinto Livro das Ordenações Filipinas”, 5º título nº 37/38, em 1574⁷⁴. O adultério, por parte da mulher, era tido como um crime de ordem maior e de que esse “erro” permitia que seu homem/marido a matasse para lavar a sua honra, temos como exemplo a figura da própria *Cabocla Tereza*, que por descumprir o contrato do casamento, fugindo com outro homem, foi moralizada negativamente. Contudo, Tereza configura uma forma de vida patemizada pela coragem e, assim, torna-se uma mulher obstinada em plena década de 1940.

⁷³Disponível em <<http://www12.senado.gov.br/jornal/edicoes/especiais/2013/07/04/na-epoca-do-brasil-colonial-lei-permitia-que-marido-assassinasse-a-propria-mulher>>. Acesso em 22.abr.2015.

⁷⁴ Disponível em <<http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/filipinas/l5p1188.htm>>. Acesso em 22.abr.2015.

A linguagem do texto da canção é marcada pela simplicidade do homem do interior, do sertanejo: “dotô”, “mordi” e “vortemo”.

As figuras da “casa estranha de sapé”, do “lâmpião” e do “ranchinho” representam a simplicidade do sujeito da ação, que nem planeja fugir da cena do crime, pois admitir e confessar faz com que ele se sinta mais honrado enquanto homem.

O espaço da enunciação é o doméstico em que o sujeito da ação, figura do homem provedor, constrói uma casa para a amada:

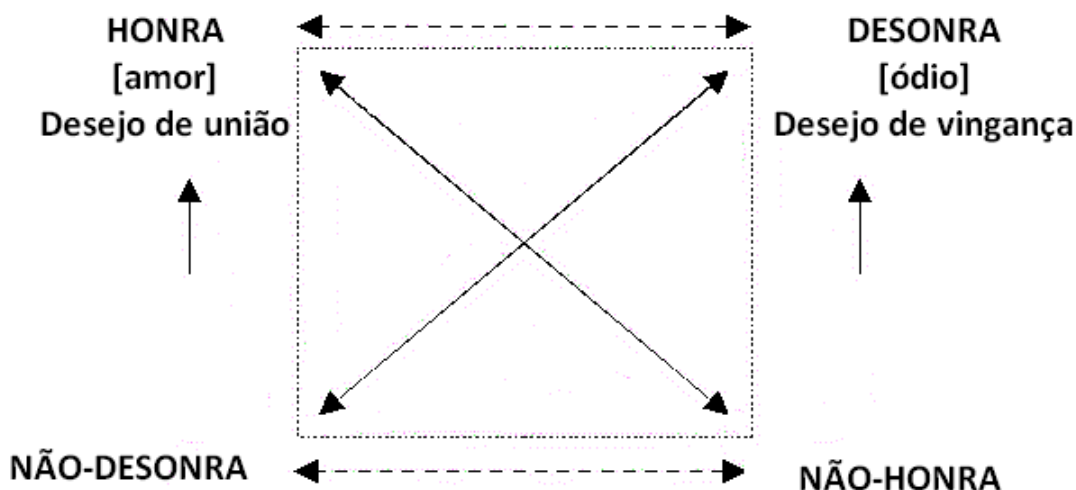
Há tempos eu fiz um ranchinho
Pra minha cabocla morar
Pois era ali nosso ninho
Bem longe desse lugar

Notamos no texto que o sujeito da ação fora surpreendido por uma traição que não esperava. Temos, portanto, um sujeito cuja rotina é rompida e o acontecimento é, então, um fator de desequilíbrio.

A letra de *Cabocla Tereza* referenda, por parte do enunciador masculino, a mulher ideal dos anos de 1940, do século XX. Ela tinha por obrigação ser “Amélia”, submissa e não /poder-ter/ o direito de escolha. Se a mulher transgredisse esses preceitos morais, sociais e culturais, sofria a sanção negativa.

Temos, então, a oposição semântica cujo valor fundamental é a própria **honra** vs. **desonra**, que nos revela a sequência canônica da paixão da cólera e que leva o sujeito da ação ao desejo de vingança:

Figura 16: O desejo de vingança em *Cabocla Tereza*



Atrelada à *Cabocla Tereza* (1940), temos outra mulher transgressora na década de 1950: a mulher de *Errei sim*, composta em 1951 por Ataulfo Alves, encomendada propositalmente pela intérprete Dalva de Oliveira quando já estava separada de seu esposo Herivelton (SEVERIANO, 2007):

Errei Sim (1951)
(Ataulfo Alves)

Errei sim,
Manchei o teu nome
Mas foste tu mesmo
O culpado
Deixavas-me em casa
Me trocando pela orgia
Faltando sempre
Com a tua companhia.

Lembra-te, agora, que não é,
Só casa e comida
Que prende por toda a vida
O coração de uma mulher.

As jóias que me davas

Não tinham nenhum valor
O mais caro me negavas
Que era todo o teu amor,
Mas, se existe ainda

Quem queira me condenar,
Que venha logo
A primeira pedra
Me atirar.

Errei sim é um samba-canção de sucesso⁷⁵, interpretado pela “musa da década de 1950”, Dalva de Oliveira (2007, SEVERIANO) que “[...] soube imprimir às canções a dose de sentimentalismo que elas exigiam”. (SEVERIANO, 2007, p. 279).

Além de ser considerado “sucesso”, esse texto foi selecionado por nós por ser uma letra de 1951 que traz uma voz enunciativa feminina, na qual o **título da canção é o próprio acontecimento** da enunciação: **“a traição”**.

O texto de *Errei sim* nos revela uma confissão de um adultério por parte do sujeito-enunciador-mulher.

A letra da canção é debreada de forma enunciativa, no tempo presente e em primeira pessoa – o que configura, de fato, uma confissão pessoal. O espaço da enunciação ora é o doméstico (a casa), ora é “apagado”, não revelando onde este sujeito enunciador está. Esse espaço “apagado” é a memória discursiva do próprio sujeito da enunciação.

Na primeira estrofe, o enunciador feminino se utiliza do verbo “manchei” como sinônimo de “traição”. Contudo, relata que o culpado de tal “acontecimento” é do sujeito-enunciado: um “ele” que cumpre o papel de marido e/ou companheiro.

O sujeito enunciador constrói a forma de vida da mulher moderna, pois transgredir o comportamento esperado pela sociedade na década de 1950, sobretudo pelo marido.

Patemizada pela paixão da coragem e da ousadia, o sujeito-enunciador-mulher atualizado, modalizado pelo /querer-poder/ não /ser/ uma mulher submissa que fica à espera do marido machista, rompe com a rotina de seu cotidiano de “mulher do lar”.

Na segunda estrofe, verificamos que esse sujeito mulher é atualizado e que se mostra dominador, resoluto e obstinado. É uma forma de vida da mulher moderna marcada pela não-continuidade, graças ao seu comportamento e à sua escolha axiológica em romper com sua rotina.

⁷⁵ Cf. em SEVERIANO, 2007, p. 280-281 e em <http://www.dicionariompb.com.br/astulfo-alves/dados-artisticos>. Acesso em 26 jul. 2015.

Ainda na segunda estrofe, o enunciador se remete ao sujeito homem para lembrá-lo que uma mulher não é “presa” a ele apenas por este lhe oferecer casa e comida – figuras que tematizam o cotidiano de um casal. Mas, que a mulher /quer/ estar em conjunção com um homem que a valorize e que seja patemizado pela paixão do amor.

No plano narrativo, temos um sujeito que não cumpre o contrato estabelecido pelo matrimônio e/ou vida conjugal, pois o “outro” figurativizado pelo papel temático de marido/companheiro já havia descumprido tal contrato por meio de suas orgias.

Temos, portanto, um sujeito-enunciador-feminino que /não-quer/ estar em conjunção com o homem, pois seu objeto-valor é a liberdade.

A prática semiótica cotidiana que configura esse sujeito como uma forma de vida da mulher moderna, na década de 1950, é o próprio ato da traição, na qual esse sujeito mulher busca essa liberdade de /poder/ de escolha sobre si mesma. É uma mulher que busca sua própria felicidade e completude humana. Nas palavras de Lipovetski, essa mulher é “o novo modelo histórico” (1997, p. 227). Lipovetski se refere à terceira mulher e descreve muito bem a passagem da mulher submissa à mulher obstinada:

[...] a mulher estava subordinada ao homem, era pensada por ele, definida em relação a ele. Ela não era mais do que aquilo que rege mais profundamente a condição feminina nas democracias ocidentais. Desvitalização do ideal da dona-de-casa, legitimidade dos estudos e do trabalho femininos, direito de sufrágio, “descasamento”, liberdade sexual, controle da procriação, tudo isto são manifestações do acesso das mulheres à total disposição de si mesmas em todas as esferas da existência, tudo são dispositivos que constroem o modelo da “terceira mulher”. (2007, p. 232).

A mulher realizada em *Errei sim* é diretamente oposta às características de uma forma de vida da mulher submissa – esperada pela sociedade da década de 1950.

Em *Errei sim* temos um sujeito que se auto-moraliza de forma eufórica como se gritasse por sua liberdade, intimando a qualquer pessoa que queira condená-la a lhe atirar uma pedra. Nos últimos cinco versos da letra da canção *Errei sim*, o texto faz alusão ao texto bíblico “A mulher adúltera” em que a figura divina de Jesus diz ao povo que quer apedrejar a mulher pecadora: “Quem de vós estiver sem pecado, seja

o primeiro a lhe atirar uma pedra!”⁷⁶. Por meio dessa analogia entre o texto da canção e o texto bíblico, evidenciamos que o sujeito-enunciador /quer/ persuadir o enunciatário de que é inocente e, assim, se eximir da culpa da traição e de uma possível vingança contra o sujeito-enunciado (o homem), pagando a traição com a mesma moeda.

Errei sim é um texto que referenda a forma de vida da mulher que os homens e a sociedade patriarcal tinham como ideal: aquela que ficava em casa, no espaço privado, que se submetia ao seu marido e cumpria suas vontades.

O papel desempenhado pelo homem é o típico “machista” que se sente o dono da sua mulher e que a adula com joias para que no plano do parecer ele seja visto como esposo exemplar. Porém, no plano do ser, constrói um discurso mentiroso diante das orgias e do abandono da esposa no lar.

A mulher moderna em *Errei sim* /quer/ a não-manutenção dessa relação amorosa e por isso rompe com a rotina de um casamento frustrado em busca de uma nova forma de vida: a mulher obstinada.

7.3.2 A década de 1960: a garota vanguardista

De acordo com a leitura da obra de Zuenir Ventura, *1968 – O ano que não terminou* (2009), **a década de 1960** foi palco de inúmeras mudanças e revoluções no âmbito sócio-cultural do Brasil e do mundo, sendo a década que marca, de certa forma, as práticas cotidianas da mulher brasileira no tocante a sua forma de vida. Vários acontecimentos influenciaram diretamente no **cotidiano** da sociedade brasileira e, conseqüentemente, nas diversas formas de vida das mulheres dessa década até os dias de hoje.

A mulher que buscamos discutir, por ora, é a mulher vanguardista; a que está à frente de seus tempos e que pode ser considerada “um divisor de águas” no que se referem às formas de vida da mulher diante da época vivida (1960). Para essa análise, selecionamos a canção *Garota de Ipanema*.

Observemos a letra da canção *Garota de Ipanema*:

⁷⁶ Disponível em <http://www.abiblia.org/ver.php?id=6573>. Acesso em 22 jul. 2015.

Garota De Ipanema (1962)

(Vinícius de Moraes e Tom Jobim)

Olha que coisa mais linda
 Mais cheia de graça
 É ela menina
 Que vem e que passa
 Num doce balanço
 A caminho do mar

Moça do corpo dourado
 Do sol de Ipanema
 O seu balançado é mais que um poema
 É a coisa mais linda que eu já vi passar

Ah, por que estou tão sozinho?
 Ah, por que tudo é tão triste?
 Ah, a beleza que existe
 A beleza que não é só minha
 Que também passa sozinha

Ah, se ela soubesse
 Que quando ela passa
 O mundo inteirinho se enche de graça
 E fica mais lindo
 Por causa do amor

Analisamos a letra de *Garota de Ipanema*, composta em 1962 por Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Nela, observamos o comportamento de uma jovem que se distingue dos padrões estabelecidos anteriormente: a mulher do espaço doméstico, considerada ideal, pois sua forma de vida estava pautada na submissão.

Em *Garota de Ipanema*, a isotopia figurativa da “menina que passa”, depreende a tematização de um período de transição significativo no tocante à forma de vida da mulher. Ao nos remeter a essa figura da mulher “que passa pela praia”, automaticamente nos lembramos da personagem de *Palomar*, de Ítalo Calvino, que Greimas analisou em *Da Imperfeição* (2002, p. 33). Nessa análise, Greimas trata da questão da descontinuidade e nos explica, por meio do texto, a cotidianidade da vida em que, em *Palomar*, um sujeito-observador masculino admira os passos de uma mulher que anda pela praia. O descontínuo, nas palavras de Greimas (2002, p. 34, grifos nossos) é “uma verdadeira **fratura** [...] interpretada como **um desvio** [...]”.

Destacamos esse período de transição em nosso trabalho de pesquisa, pois foi considerado de suma relevância em diversos aspectos, sobretudo no engajamento das mulheres na sociedade brasileira (VENTURA, 2009, p. 16).

O que torna a década de 1960 transitória é **a quebra de tabus estabelecidos até então e o desejo de mudanças** norteados pela busca da igualdade de gênero.

Ao mesmo tempo, nos deparamos com um texto de 1962, marcado pela figura da “menina que vem e que passa”, num espaço público e esbanjando sensualidade, deparamo-nos com a mulher de *Com açúcar, com afeto* (analisada anteriormente), ainda indecisa, porém questionadora e inconformada. Todavia, é uma mulher que não deixa de questionar seu objeto-valor e de exclamar “Qual o quê!”.

Ser mulher e ainda questionar era algo impensável nas décadas anteriores. Épocas em que a mulher não tinha voz e nem escolha. Em *Com açúcar, com afeto* começamos a observar os resquícios do início das primeiras fraturas que marcará um novo molde da forma de vida da mulher – a já decidida a fraturar uma rotina e vivenciar um novo acontecimento.

A década de 1960 foi o verdadeiro período de transição da mulher submissa, inconformada e indecisa que já estava se descortinando e da mulher moderna, cada vez mais resoluta e obstinada.

Garota de Ipanema é uma das canções de maior destaque no movimento Bossa Nova, não só no Brasil, como no exterior.

O enunciador se utiliza do procedimento da debreagem enunciativa, presentificando a cena com os verbos no presente (vem, passa, é, vi, estou, enche, fica), na qual temos uma voz do sujeito enunciador masculino, figurativizada pela dêixis enunciativa do adjetivo “sozinho”. Outro dêitico presente no texto é o pronomes pessoal “ela” e o pronome possessivo “minha”.

O sujeito-enunciador descreve a forma sensual de andar dessa moça e tece elogios em relação à cor de sua pele – dourada. Na significação das cores, o dourado “está simbolicamente associado ao ouro, à riqueza, a algo majestoso⁷⁷”.

⁷⁷ Disponível em <http://www.significadodascores.com.br/significado-do-dourado.php>> Acesso em 20 abr.2015.

O “balançado” da garota é euforizado quando o enunciador afirma ser superior a um poema: “O seu balançado é mais que um poema”.

Temos, na enunciação, um sujeito-observador patemizado pela admiração e pelo encanto. Trata-se de um sujeito que não possui a competência modal de /poder-ter/ a garota só para ele, pois a “garota de Ipanema” figurativiza a mulher “moderna, dourada de praia, suave, **mas decidida**” (FAOUR, 2011, p.123, grifos nossos).

Algo inovador se instaura no panorama brasileiro na década de 1960: a mulher se permite ocupar o espaço público (a praia). A figurativização, no plano discursivo, do “passar dessa garota” tematiza o período de transição do comportamento feminino: antes esperado como “servil, submissa e obediente” e que, na presente cena enunciada, marca as “mudanças significativas nesse terreno simbólico, epistemológico, individual fértil das narrativas sobre a condição feminina” (NEGRÃO, 2003, p. 04).

De acordo com Priore (2000, p.578-584),

Com as revoluções e lutas femininas (1960-1970), **as mulheres buscavam mostrar que tinham competência não apenas para administrar o espaço doméstico, mas para conquistar e construir novos valores sociais, morais e culturais.** (Grifos nossos).

Essa fase da história de lutas e de conquistas femininas no decorrer de quase dois séculos, leva a humanidade a acreditar numa nova força de trabalho contra o machismo e as discriminações, assegurando o direito a cidadania e a igualdade entre os sexos.

A despeito da mulher enunciada em *Garota de Ipanema*, temos uma moralização axiológica positiva, visto que o enunciador do texto cria o efeito de sentido na letra da canção de forma eufórica: “quando ela passa/O mundo inteirinho se enche de graça/E fica mais lindo/ Por causa do amor”. Eufórico já que o enunciador observa e enuncia em toda a letra o seu olhar de admiração.

No nível das estruturas profundas temos de um lado **a mulher decidida** vs. **a mulher acomodada**. Já no nível discursivo, temos a figura da mulher decidida que configura o período de transição dos modos de existência da mulher no contexto brasileiro da década de 1960.

As práticas semióticas que configuram uma mulher vanguardista em 1960 se resumem no simples gesto de “passar a caminho do mar”, ou seja, uma mulher num espaço público e que se permite /ser/ observada por “outros”, utilizando-se de trajes típicos da praia, no qual é possível notar a figura do seu “corpo dourado” que tematiza a mulher resoluta e moderna, que vai à praia se bronzear.

Essa prática se destaca por não ser ainda, na década de 1960, uma prática cotidiana (corriqueira) feminina. Dessa forma, temos uma forma de vida da mulher moderna e que marca um período de transição entre as mulheres submissas vs. as mulheres contemporâneas.

A *Garota de Ipanema* revela /ser/ uma mulher que rompe com os tabus e estereótipos estabelecidos pela sociedade patriarcal e configura uma nova forma de vida da mulher ousada, que busca /ser/ obstinada e moderna, abrindo as portas para a “nova mulher” passar.

7.3.3 A determinação: a nova marca registrada da mulher brasileira

Apresentamos neste subcapítulo sete canções que demonstram a determinação como novo modo de existência da mulher contemporânea. São elas: *Abra a porta, Mariquinha (a resposta da Mariquinha)*; *Uma vida só (Pare de tomar a pílula)*; *Amor de secretaria*; *Malandragem*; *Pagu*; *Desconstruindo a Amélia e Solitária*.

A canção *Abra a porta, Mariquinha – a resposta da Mariquinha* foi composta por Zé Batuta, em 1969 e nos revela duas vozes enunciativas: a do ator “homem” que /quer-poder/ entrar em casa; e de Mariquinha, modalizada pelo /não-querer/ deixá-lo entrar em casa.

Trata-se de um texto recoberto pelo recurso de linguagem da ironia. A ironia é um recurso utilizado para evidenciar a relação ou a presença do “Outro” no

discurso. O discurso irônico é evocado em *Abra a porta, Mariquinha – a resposta da Mariquinha* para que o sujeito-enunciador masculino apele para o conceito de contrário, tentando persuadir a Mariquinha. Dessa forma, a ironia é um recurso discursivo que exige uma leitura ativa, pois há um processo de negociação e interpretação do sentido entre o sujeito-enunciador e o sujeito-enunciado do texto.

A ironia é uma figura de linguagem “pela qual se diz o contrário do que se pensa, com intenção sarcástica” (CHERUBIM, 1989, p.41). Nesse sentido, o sujeito-enunciador ironiza o papel de “bom marido” para /ser/ aceito pela Mariquinha, ou seja, para entrar em conjunção com seu objeto-valor: “o lar”. Observa-se uma construção simples do texto ao que se refere a sua composição métrica. A própria construção das rimas, neste texto, corrobora com o processo irônico do sujeito-enunciador-masculino que, de certa forma, se revela satírico em suas respostas para a Mariquinha. Inicialmente, temos estrofes de quatro versos com a construção da rima⁷⁸ em “ABBA”, chamada de interpolada⁷⁹ - O primeiro verso rima com o quarto, e o segundo com o terceiro:

Eu não abro não
 Você vem da pagodeira
 Vai curar sua canseira
 Bem longe do meu colchão

Posteriormente, a construção do texto se dá por meio de estrofes de seis versos com uma rima “AABCCB”. Trata-se de uma sextilha em que o recurso de rimas se chama “misturadas”, ou seja, que não têm um esquema fixo. Contudo, a construção do texto, mesmo com versos misturados, obedece e segue a construção das rimas. Tem-se, assim, um texto de sonoridade perfeita em que há identidade dos sons finais:

Oh! Mariquinha abre a porta e não reclama
 Mostra que você me ama
 que eu não quero discussão
 Você queria que seu bem fosse bocô
 Pra te levar no forrô
 E depois ficar na mão

⁷⁸ Destacamos as rimas somente neste texto/canção porque elas colaboram diretamente com o recurso de ironia.

⁷⁹ Cf. em GOLDSTEIN, N. Versos, sons e ritmos. São Paulo: Ática, 1986.

Vejamos a letra da canção:

Abra a Porta, Mariquinha - Resposta da Mariquinha (1969)
(Zé do Rancho e Mariazinha)

Abre a porta Mariquinha

Eu não abro não
Você vem da pagodeira
Vai curar sua canseira
Bem longe do meu colchão

Abre a porta Mariquinha

Eu não abro não
Você vem da pagodeira
Vai curar sua canseira
Bem longe do meu colchão

Oh! Mariquinha abre a porta e não reclama
Mostra que você me ama
que eu não quero discussão
Você queria que seu bem fosse bocó
Pra te levar no forró
E depois ficar na mão

Abre a porta Mariquinha

Eu não abro não
Você vem da pagodeira
Vai curar sua canseira
Bem longe do meu colchão

Gosta de festa por que não ficou por lá?
Você não quis me “levá”
mas eu sei por que razão
Vai no forró paquerar mulher alheia
Quando volta me tapeia
Só pedindo o meu perdão

Mariquinha eu tô ficando nervoso
E quando eu fico nervoso
Pra mim meia dúzia é seis hein, abre a porta!
Eu não abro não
Você vem da pagodeira
Vai curar sua canseira
Bem longe do meu colchão

Oh! Mariquinha não levei você comigo
Tive medo do perigo
desse tal de Ricardão
Fui no forró

mas agora tô de volta
Venha já abrir a porta
Que eu não durmo fora não

Abre a porta Mariquinha

Eu não abro não
Você vem da pagodeira
Vai curar sua canseira
Bem longe do meu colchão

Eu já falei que não vou abrir a porta
E peço que você volte sem fazer reclamação
Se eu abrir já sei o que vou fazer
Você vai ter que gemer
É no pau de macarrão

Ai! Mariquinha eu tô ficando azedo
E quando eu fico azedo
Nem um saco de açúcar me adoça hein

Abre a porta Mariquinha

Eu não abro não
Você vem da pagodeira
Vai curar sua canseira
Bem longe do meu colchão

Ai que frio! Abre Mariquinha

Eu não abro não
Você vem da pagodeira
Vai curar sua canseira

Bem longe do meu colchão
Bem longe do meu colchão
Bem longe do meu colchão

A letra da canção é um clamor inconstante, ora suplicante, ora ameaçador por parte do sujeito-enunciador “ele”. Ele deseja que Mariquinha abra a porta da casa e o deixe entrar. Porém, Mariquinha cria o simulacro de uma mulher cuja forma de vida se configura como resoluta. Dotada do /saber/ e do /poder/, é ela quem decide se permitirá o retorno dele para o lar. A espacialização é o “espaço doméstico”.

Nessa canção temos, portanto, duas vozes enunciativas. Fiorin explica que a construção desse diálogo no texto é o que chamamos em semiótica de *debreagem* de segundo grau (1995, p. 29):

Há também *debreagens* internas, frequentes no discurso literário e também na conversação ordinária (Greimas & Courtés, 1979, p.80). Trata-se do fato de que um actante já *debreado*, seja ele da enunciação ou do enunciado, se torne instância enunciativa, que opera, portanto, uma segunda *debreagem*, que pode ser enunciativa ou enunciva. É assim, por exemplo, que se constitui um **diálogo: com *debreagens* internas, em que há mais de uma instância de tomada da palavra**. Essas instâncias são hierarquicamente subordinadas umas às outras: o eu que fala em discurso direto é dominado por um eu narrador que, por sua vez, depende de um eu pressuposto pelo enunciado. Em virtude dessa cadeia de subordinação, diz-se que o discurso direto é uma *debreagem* de 2a grau. Seria de 3a, se o sujeito *debreado* em 2º grau fizesse outra *debreagem*. Embora esse processo possa ser teoricamente infinito, é quase impossível, por razões práticas, como a limitação da memória, que ele ultrapasse o 3a grau e é muito difícil que vá além do 2a. (Grifos nossos).

Na cena enunciativa, a voz *debreada* no sujeito-enunciador Mariquinha revela que o sujeito-enunciador “marido” é um boêmio, que gosta de festas e que vive a inventar desculpas ironizadas para não levá-la juntamente com ele: “você queria que seu bem fosse bocó/prá te levar no forró/e depois ficar na mão”. Ainda *“Óh! Mariquinha não levei você comigo/tive medo do perigo/desse tal de Ricardão”*.

Contudo, Mariquinha permanece firme em sua tomada de decisão e não esmorece, deixando-o de fora e, assim, o manda voltar de onde veio. Portanto, podemos observar que a figura da mulher nessa letra tem o /poder/ de escolha e /não-quer/, como as mulheres submissas, acatar a postura machista do homem. Temos no texto a forma de vida da mulher determinada, modalizada pelo /saber/, pelo /não-querer/ e pelo /poder/.

Para Mariquinha, a sanção da narrativa é eufórica. Já para “ele” é disfórica, visto que o mesmo não tem competência persuasiva para convencer a Mariquinha de deixá-lo entrar.

Vale destacar que o espaço enunciado é o doméstico e que, ainda sim, Mariquinha configura uma forma de vida da mulher contemporânea.

Nossa próxima análise é de uma canção composta em 1970, por Odair José:

Uma vida só (Pare De Tomar A Pílula) (1970)
(Odair José)

Já nem sei há quanto tempo
Nossa vida é uma vida só
E nada mais
Nossos dias vão passando
E você sempre deixando
Tudo pra depois
Todo dia a gente ama
Mais você não quer deixar nascer
O fruto desse amor
Não entende que é preciso
Ter alguém em nossa vida
Seja como for
Você diz que me adora
Que tudo nessa vida sou eu
Então eu quero ver você
Esperando um filho meu
Entao eu quero ver você
Esperando um filho meu

(refrão)
Pare de tomar a pílula
Pare de tomar a pílula
Pare de tomar a pílula
Porque ela não deixa o nosso filho nascer
Você diz que me adora
Que tudo nessa vida sou eu
Entao eu quero ver você
Esperando um filho meu
Entao eu quero ver você
Esperando um filho meu
Pare de tomar a pílula
Pare de tomar a pílula
Pare de tomar a pílula
Porque ela não deixa o nosso filho nascer

Este texto tem como núcleo da ação narrativa um enunciador, cuja voz é masculina, modalizado pelo /querer-ser/ pai.

Trata-se de um sujeito modalizado pelo /querer-ser/ pai e pelo /não-poder/ exercer a paternidade, uma vez que temos a figura da mulher marcada apenas pelos dêiticos dos pronomes pessoais (você/ela) e pelos pronomes possessivos do caso reto (nossa/nossos/meu). A dêixis enunciativa actorial cria o simulacro da mulher decidida/resolvida e que se permite ter o /poder/ da escolha de ser ou não ser “mãe”.

A enunciação é construída por meio da debreagem enunciativa, bem demarcada pelos verbos no tempo do presente do indicativo e na forma nominal do gerúndio – o que concretiza a presentificação da cena. Aliado a isso, a utilização de tais verbos em seus respectivos tempos/modos verbais, criam a instância da enunciação a partir de suas marcas performativas.

A letra da canção possui uma característica da repetição na composição do texto, pois o sujeito enunciador /quer/ convencer o sujeito enunciado – a mulher. Dessa forma, o enunciador utiliza-se da estratégia da manipulação para convencer o sujeito enunciado, por meio da intimidação:

Pare de tomar a pílula
 Pare de tomar a pílula
 Pare de tomar a pílula
 Porque ela não deixa o nosso filho nascer

Você diz que me adora
 Que tudo nessa vida sou eu
 Entao eu quero ver você
 Esperando um filho meu
 Entao eu quero ver você
 Esperando um filho meu

O enunciador faz uso do verbo “parar” no modo imperativo (Pare), no qual demonstra o seu /querer-poder/ entrar em conjunção com seu objeto-valor, o filho. Contudo, o sujeito enunciado, cujo papel temático é a figura da mulher libertária, que se revela dotada do /não-querer-ser/ mãe e /quer-poder/ ter relações sexuais não apenas para ser progenitora da ordem familiar, mas como meio de sentir prazer.

Temos, portanto, um sujeito enunciador que não tem competência e, assim, não cumpre a função de persuadir sua mulher (sujeito enunciado), o que

desencadeia uma sanção disfórica para este enunciador que termina a enunciação em disjunção do seu objeto-valor: o filho.

A isotopia figurativa, no próprio título da canção (censurado⁸⁰) *Pare de tomar a pílula*, tematiza a liberdade sexual feminina antes não permitida e nem tão pouco aceita pela sociedade.

Na estrutura profunda do texto encontramos a oposição semântica apresentada, semioticamente, da seguinte forma:

Figura 17: A oposição semântica em *Uma vida só (Pare de tomar a pílula)*

A **repressão** sexual feminina vs. A **liberdade** sexual feminina.

A representação das oposições semânticas nos revela um sujeito-enunciador patemizado pela paixão do desejo; enquanto o sujeito enunciado (a mulher) é patemizada pela paixão da ousadia. Haja vista que entre a década de 1960 e de 1970 o Brasil passava por inúmeras transformações e implicações no que se refere a figura da mulher na sociedade. De acordo com Lipovetsky (1997, p. 224):

[...] antes mesmo de **a pílula** e a irrupção das correntes contestatórias terem desencadeado **a revolução dos costumes nos anos 60-70**. Esta promoção do sexo é de grande importância. Dado que se, no passado, os homens se mostravam fundamentalmente hostis ao trabalho feminino, isso acontecia devido nomeadamente ao facto de ele estar associado ao desregramento sexual, à 'sombra da prostituição'. À medida, precisamente, que **a liberdade sexual feminina deixava de ser um sinal de imoralidade, de actividade profissional feminina começou a beneficiar de juízos muito mais moderados**. (Grifos nossos).

Essas transformações relacionadas à figura da mulher, na sociedade brasileira, eram inegáveis a despeito do papel e do espaço em que ela foi conquistando, sobretudo, no cotidiano.

⁸⁰ Ao lançar a canção *Pare de tomar a pílula*, em 1973, o governo Médici o considerou "perigoso", uma vez que nessa época era desenvolvida uma campanha de controle de natalidade no país. Disponível em <<http://www.deverdeclasse.org/news/musicas-proibidas1/>> Acesso em 30.jan.2015.

A identidade feminina começa a eliminar, então, as máscaras de moralidade sexual e a criar sentidos para sua liberdade de “ser”.

A década de 1970 foi um período com um determinado valor de conquista na busca pela igualdade de gênero. Eis a época “da livre posse do eu e desvaloriza o esquema da subordinação do feminino ao masculino” (LIPOVETSKY, 1997, p. 225).

De acordo com o artigo “*Depois do Super Homem, a Mulher Maravilha*” (NEGRÃO, 2003, p. 11), nessa época das transformações, “O orgasmo já era visto como coisa natural [...]”. A mulher que se busca nessa época é a que está em trânsito, em constantes mudanças, que busca se satisfazer, que é pode e consegue ocupar diferentes esferas sociais e que não é apenas dotada de uma diferença sexual biológica, mas de um sujeito capaz. Dessa forma, NEGRÃO (2013, p.12-13), afirma:

Busca-se construí-la e entendê-la do seu território de mulher, com potencialidades de narrar suas histórias de dor, de aspirações, de conquistas, de lideranças, de trivialidades, **de sexualidades**, de enfermidades, de silêncios e vazios, de peleias, enfim, dos **manejos de seus afetos**. (Grifos nossos).

Em Uma vida só (Pare de tomar a pílula), o sujeito mulher demonstra ter o controle sobre sua vida sexual indo de encontro aos tabus estabelecidos pela sociedade da época, sobretudo contrariando a vontade do sujeito-enunciador, figurativizada pelo seu companheiro/marido. Temos, portanto, uma forma de vida da mulher moderna, que sabe o que /quer/ e não se submete nem ao seu marido, nem aos ditames impostos pela sociedade.

Sob a ótica do sujeito-enunciador, a moralização axiológica do sujeito mulher é negativa, pois ela /não-quer/ o que ele /quer/: conceber um filho. Dessa forma, ela é sancionada disforicamente – o que evidencia o comportamento ousado da mulher autônoma e moderna.

Vejamos a canção *Amor de Secretária* (1972), do mesmo compositor de *Uma vida só (Pare de tomar a pílula)*:

Amor de secretária (1972)
(Odair José)

Aconteceu dentro do meu escritório
A secretária seu problema me falou
O seu marido que tem a mesma idade dela
Não procura mais por ela
Nem se interessa por amor

O seu marido que tem a mesma idade dela
Não procura mais por ela
Nem se interessa por amor

No dia a dia fomos nos aproximando
Eu sempre ouvindo suas reclamações
Os meus conselhos já não resolviam nada
Ela estava precisando sentir novas emoções

Os meus conselhos já não resolviam nada
Ela estava precisando sentir novas emoções

Foi assim que de repente
Sem eu mesmo perceber
Ela estava em meus braços
Me fazendo enlouquecer

Meu desejo foi mais forte
Não deu mesmo pra evitar
Me entreguei de corpo e alma
Sem vontade de parar

Dentro do meu escritório
Nosso grande amor nasceu
Hoje ela está comigo
E é mãe de um filho meu

Dentro do meu escritório
Nosso grande amor nasceu
Hoje ela está comigo
E é mãe de um filho meu

A enunciação se passa no espaço público - do trabalho: “dentro de um escritório”.

O sujeito-enunciador inicia a cena enunciativa sob o papel temático de patrão e, ao mesmo tempo, confidente de uma mulher, com o papel temático de secretária. Ela se encontra em crise em sua relação amorosa com outrem, não configurado na enunciação do texto.

O espaço público do trabalho configura uma nova prática semiótica: a mulher profissional; a figura feminina que exerce um trabalho fora do espaço doméstico e que, aos poucos, foi galgando uma posição na sociedade em busca de uma vida igualitária.

Na cena enunciativa, a mulher se encontra em uma posição subalterna em relação ao sujeito-enunciador, no caso, o homem: “Aconteceu dentro do **meu** escritório/ A **secretária** seu problema me falou.”

A secretária declara ao sujeito-enunciador um fato da sua vida cotidiana que se passa no espaço particular/doméstico (sua casa). Ela confessa que seu marido não a procura mais e se revela, dessa forma, como um sujeito patemizado pela paixão da carência e pelo desejo. O sujeito-enunciador se torna, então, seu confidente e conselheiro. Entretanto, seus conselhos já não serviam mais à secretária que, pelo ponto de vista do enunciador, necessitava sentir “novas emoções”.

Em *Dicionário de semiótica* (2008, p. 129-130), o verbete “desejo” está diretamente ligado ao /querer/:

Desejo, como termo de psicologia, domínio em que ele é frequentemente oposto a vontade, não faz propriamente parte da terminologia semiótica. Do ponto de vista semântico, pode constituir, juntamente com temor, um par de contrários - categoria denominada *filia/fobia* por R. Blanché -, na qual temor não é um não-querer, mas um querer contrário. No plano figurativo, os dois termos podem receber formulações diversas: assim, o desejo poderá ser expresso, por exemplo, pelo deslocamento para a frente (a busca do objeto-valor), do mesmo modo que o temor se traduz pelo deslocamento para trás (a fuga). A semiótica, **longe de negar a "realidade" do desejo, considera-o como uma das lexicalizações da modalidade do querer**. Seu propósito seria o de desenvolver uma lógica volitiva, paralela à lógica deôntica, em cujo interior os termos desejo e vontade serviriam para denominar as variáveis do querer, correlatas a estruturas semânticas mais complexas. - Querer. (Grifos nossos).

A forma de vida da mulher-secretaria rompe com o cotidiano e vive, assim, um novo acontecimento, pois ela se relaciona com um sujeito superior de seu emprego e, decorrente desse acontecimento (o adultério), constrói uma nova

relação, na qual se concretiza com o nascimento de um filho. Temos, portanto, **a mulher “esposa”, “profissional” e “mãe”**.

Ao observarmos a figura da mulher nesse texto, evidenciamos que ela comete o adultério e troca seu marido por outro, como em *Cabocla Tereza*.

É substancial destacar as mudanças sociais e culturais que transformam as axiologias moralizantes do sujeito mulher. Evidencia disso é o modo como a *Cabocla Tereza* é moralizada negativamente pelo sujeito-enunciador que se utiliza do derradeiro suplício, o assassinato, lavando com sangue sua honra conspurcada como forma de punição pela traição cometida por seu objeto-valor. Enquanto em *Amor de secretária*, numa outra época, comete o adultério e assume essa nova relação – o que em 1940 parecia ser impossível, no ano de 1972 o sujeito mulher possui o /poder/ de escolha a respeito de sua própria vida. Assim, percebemos que a forma de vida da mulher autônoma, moderna e obstinada vai se descortinando por meio de uma **gradação temporal, social e cultural**.

A letra de *Amor de Secretária* trata de um relacionamento não planejado, no qual o sujeito-enunciador é tomado pela emoção e pelo desejo e rompe, assim, com a condição de simples patrão e se envolve com a secretária – uma mulher casada, porém infeliz. Em semiótica tensiva, esse é o acontecimento sob o modo de eficiência do sobrevir, na qual o inesperado acontece por meio de uma fratura com o cotidiano, transformando a vida de ambos (patrão e secretária), em um novo acontecimento.

O resultado dessa ruptura é uma nova forma de vida da mulher/secretária que tem por objeto-valor sua própria felicidade.

A relação sexual entre o sujeito-enunciador e a secretária (sujeito-enunciado) acontece, de acordo com o texto, dentro do escritório. O enunciador relata que foi “*onde o nosso grande amor nasceu*”. A secretária se torna uma mulher adúltera e entra em conjunção com o sujeito-enunciador. Dessa forma, ela não é moralizada negativamente, visto que ela também se torna o objeto-valor do enunciador (o patrão).

Temos, no nível mais profundo, a seguinte oposição semântica:

Figura 18: A oposição semântica em *Amor de Secretária*

satisfação vs. insatisfação

A figura enunciada no início da canção se configura como uma mulher infeliz e insatisfeita em busca da própria felicidade e da sua completude. Dessa maneira, ela parece não se importar com os julgamentos da sociedade e escolhe uma forma de vida da mulher autônoma, resoluta, moderna e obstinada que vai de encontro com o que almeja: a felicidade.

Sobre a busca pela satisfação de si mesmo, a canção *Malandragem*, composta por Cazuza e Frejat em 1988, nos revela a figura de um indivíduo figurativizada, na primeira estrofe, por uma “garotinha”. O substantivo no grau diminutivo é utilizado de forma pejorativa e irônica. Esse recurso gramatical exposto na primeira estrofe do texto da canção configura um sujeito enunciator dotado do /saber/, pois se revela decepcionado com o “estado das coisas” no tocante a sua ótica e percepção.

Nas estruturas discursivas, as figuras (substantivadas) “a garotinha, o ônibus, a escola, os cantos, a menina, o príncipe, o chato, o saco e por fim, a figura da própria vida” remetem à construção do sentido de um sujeito-enunciador que consegue observar uma sociedade alienada, que vive a sonhar ao invés de encarar a realidade, muitas vezes, fria e dificultosa.

Faz-se importante destacar que esse texto foi composto durante um período em que o Brasil passava por inúmeros problemas de ordem social e financeira. Diante disso, as pessoas optavam por viver nesse “sonho” em que ainda se /querer/ nas utopias apresentadas na forma do “sonho” coletivo. Dessa forma, cria-se um simulacro em que a vida se assemelha a um conto de fadas e/ou contos fantásticos, no qual a “garotinha” ainda acredita na existência do seu príncipe. Vejamos a letra da canção para nos debruçarmos na análise semiótica:

Malandragem (1988)
(Cazuza / Frejat)

Quem sabe eu ainda sou uma garotinha
 Esperando o ônibus da escola sozinha
 Cansada com minhas meias três-quartos
 Rezando baixo pelos cantos
 Por ser uma menina má
 Quem sabe o príncipe virou um chato
 Que vive dando no meu saco
 Quem sabe a vida é não sonhar

Eu só peço a Deus
 Um pouco de malandragem
 Pois sou criança e não conheço a verdade
 Eu sou poeta e não aprendi a amar

Bobeira é não viver a realidade
 E eu ainda tenho uma tarde inteira
 Eu ando nas ruas, eu troco um cheque
 Mudo uma planta de lugar
 Dirijo meu carro
 Tomo o meu pileque
 E ainda tenho tempo pra cantar

O texto de *Malandragem* está estruturado sob o recurso da debragem enunciativa (eu/aqui/agora) e o sujeito-enunciador se encontra fortemente patemizado pela insatisfação, consequentemente, pela revolta. Sobre a insatisfação:

Com relação às paixões, entendidas como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito de estado, temos um sujeito que sai da insatisfação [...] e chega à satisfação. **A insatisfação** se caracteriza pelo /querer-ser/ e pelo /saber-nãopoder-ser/, ou seja, o sujeito sabe que não vai ter reconhecida sua grandiosidade. A satisfação, pelo /querer-ser/ e pelo /saber-poder-ser/. (SILVA, 2009a, p. 58, grifo nosso).

“A insatisfação conduz ao sentimento de falta, de ausência do objeto” (CASSIOTORRE. 2001-2004, p. 71).

A paixão da revolta é uma variante da cólera. Bertrand (2007, p.1) discorre sobre a revolta que podemos chamar de uma “emoção ética”:

Os sentimentos de **revolta** ou impotência, de compaixão ou de desprezo, de admiração ou de repulsa, o remorso, a vergonha, o arrependimento, a indignação diante do escândalo, etc. Aí estão

algumas **palavras pelas quais se expressa o movimento de uma emoção ética**. (Tradução nossa⁸¹, grifos nossos).

O enunciatário do texto só sabe que a voz enunciativa é feminina ao observar, na primeira estrofe, a utilização dos substantivos femininos “garotinha”, “sozinha” e “menina”.

Já na segunda estrofe, o enunciador utiliza o lexema “criança”, que é um substantivo comum de dois gêneros e, a partir daí, a enunciação se apresenta com uma voz indefinida ao que se refere o gênero. Esse recurso da construção textual cria o simulacro de uma voz que /quer/ representar o indivíduo face ao coletivo de uma sociedade, independente de gênero.

Na terceira estrofe do texto, o sujeito-enunciador busca por meio da *performance* a realização de sua própria completude humana para tentar reverter o estado disfórico da insatisfação.

No nível narrativo, o sujeito-enunciador descreve um momento de questionamento da própria vida. Ele não aceita sua condição estabelecida pela rotina e pelo seu modo de existência e, assim, faz inúmeros questionamentos: “*Quem sabe eu ainda sou uma garotinha (...)/Quem sabe o príncipe virou um chato(...)/Quem sabe a vida é não sonhar*”, o que configura a insatisfação da maneira como o sujeito-enunciador observa o “outro” e a sua própria vida.

O sujeito “garotinha” de *Malandragem*, na última estrofe, dá vazão a um sentimento de frustração atrelado à rebeldia por não estar em conjunção com a “felicidade fabricada”.

O sujeito-enunciador de *Malandragem* é também sujeito-destinador de si mesmo, pois estabelece um contrato fiduciário **sob uma nova perspectiva** de encarar o mundo e enxergar a realidade. Trata-se de um sujeito que está disjunto do seu objeto-valor: a satisfação.

⁸¹ **Texto original:** Les sentiments de révolte ou d'impuissance, de compassion ou de mépris, d'admiration ou de dégoût, celui du remords jusqu'à la honte et la repentance, ou celui de l'indignation devant le scandale, etc., voilà quelques termes par lesquels s'exprime spontanément le mouvement d'une émotion éthique.

A respeito das modalidades veridictórias, no plano do parecer, o sujeito se revela insatisfeito e, no plano do ser, se concretiza este estado disfórico da insatisfação. Portanto, o discurso em *Malandragem* é verdadeiro. Temos, assim, isotopias actoriais e temporais que presentificam a cena enunciativa, imprimindo ao texto a modalidade veridictória da verdade. Contudo, vale ressaltar que não há uma espacialização explicitada no texto.

Em síntese, o sujeito-enunciador rompe com o paradigma de “menininha boa e ingênua” que /quer/ /não-crer/ nas ilusões impostas pela vida, como a de que toda garota deva permanecer no estado de espera pelo seu príncipe encantado. Dessa forma, compara a figura do “príncipe” à figura do “chato”. Ao utilizar o lexema “saco”, o sujeito-enunciador /quer/ desconstruir a imagem desta “menininha que reza baixo pelos cantos” atrelando a ideia de “brutalizar” a si mesmo e viver a realidade.

Durante o percurso da narrativa, temos um sujeito dotado de competências para realizar a ação e romper com os estereótipos com os quais a sociedade obrigá-la-ia a /fazer/ o que é programável e aceitável. Temos, então, um sujeito da enunciação que não se encaixa dentro dos paradigmas da “maioria” da população feminina da época em questão (final da década de 1980). Vale lembrar que a teoria semiótica analisa o sujeito não apenas do ponto de vista de sua competência, mas também seu modo de existência. De acordo com Silva (2009a, p.49), “Há quatro modos de existência do sujeito: potencial (crê /ser/), virtual (/quer/ ou deve /ser/), atualizado (sabe ou pode /ser/) e realizado (faz ou é)”. São esses modos de existência que estabelecem a determinação de suas modalidades:

Figura 19: Os modos de existência em *Malandragem*

potencializantes	virtualizantes	atualizantes	realizantes
crer	querer / dever	saber / poder	fazer / ser

Malandragem traduz o sentido da fusão dos termos modais /poder-fazer/, que corresponde à “liberdade” e a “satisfação”.

O rompimento de paradigmas se torna evidente na construção do segundo parágrafo em que o texto nos revela as atitudes do sujeito enunciado que se encontra na busca em atingir a quebra da cotidianidade por meio de uma ruptura, fazendo com que o sujeito da enunciação seja responsável por uma nova aspectualização do seu próprio /ser/, totalmente diferente da aspectualização na qual era situada sua condição de /ser/ enunciado que é representado no início da letra da canção.

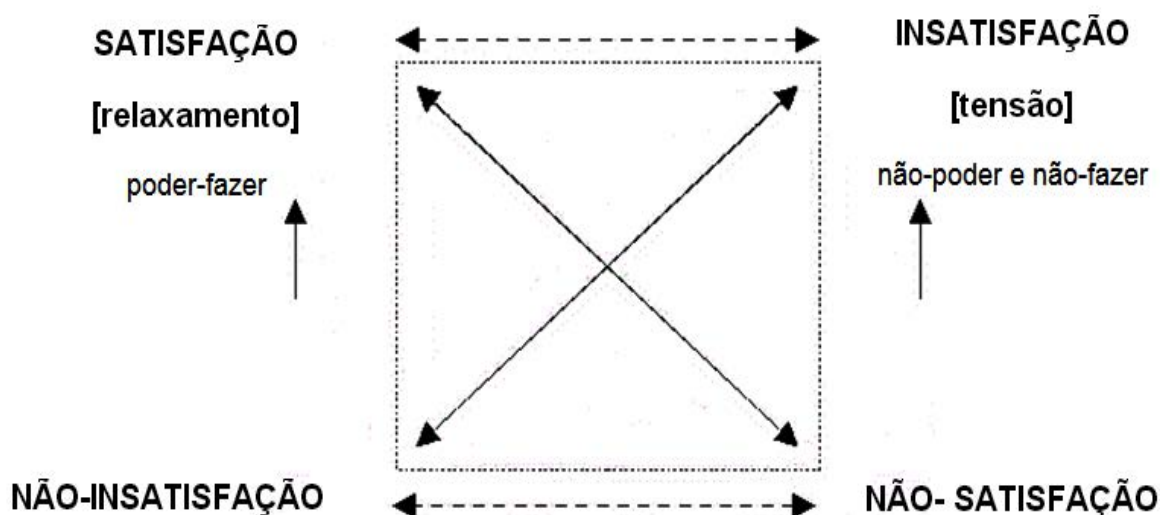
O sujeito-enunciado faz uso durante toda cena enunciativa de um recurso de figura de linguagem representado pela ironia. Ele busca alento na figura divina, clamando por ajuda e redenção. Essa figura de linguagem com a finalidade de ironizar é perceptível na construção do texto pela forma como o apelo a divindade é apresentada: o sujeito-enunciador (também enunciado) pede a “deus” um pouco de malandragem e não a redenção por /ser/ uma menina má.

O sujeito é modalizado pelo /querer/ e pelo /poder-fazer/ e, ainda se configura como um sujeito cognitivo, modalizado pelo /saber/ e patemizado, somente na última estrofe, pelas paixões da coragem e pela ousadia. O modo de /ser/ da coragem, mesmo em disjunção do seu objeto-valor, luta e busca a conjunção por meio da resistência. Só é ousado o sujeito que é patemizado pela coragem.

A figura “malandragem” nessa letra, no nível discursivo, corresponde ao significado de “esperta e perspicaz” e recobre o tema da busca da própria felicidade que permeia toda a enunciação.

No nível das estruturas profundas, deparamo-nos com a construção das oposições semânticas entre a opressão vs. a liberdade e a satisfação vs. a insatisfação:

Figura 20 : O quadrado semiótico em *Malandragem*



O sujeito-enunciador se automoraliza de maneira eufórica, pois de acordo com o texto, ele possui a competência para mudar significativamente o seu modo de existência, configurando uma nova forma de vida da mulher resoluta e obstinada – caracterizada pela mulher que não se conforma ao observar a realidade utópica a sua volta (do “outro”) e se mostra /ser/ capaz de romper com essa utopia e construir, assim, uma nova forma de vida pautada na vida como ela é, e não da forma como os “outros” querem que ela seja.

O sujeito da enunciação na próxima letra que apresentamos, *Pagu* (2000), reforça a questão da mulher determinada e decidida. Contudo, se mostra também um ser comum no verso em “*Minha mãe é Maria Ninguém*”.

O nome “Maria” tematiza a simplicidade e o pronome “Ninguém”, uma pessoa qualquer: “Não sou atriz-modelo-dançarina”.

Pagu se configura uma mulher determinada em “Sou Pagu indignada no palanque” e uma mulher moderna em “fama de **porra louca**, tudo bem”. Mostra-se modalizada pelo /saber/: “Meu buraco é mais em cima”:

Pagu (2000)

(Rita Lee e Zélia Duncan)

Mexo, remexo na inquisição
 Só quem já morreu na fogueira
 Sabe o que é ser carvão
 Uh! Uh! Uh! Uh!

Eu sou pau pra toda obra
 Deus dá asas à minha cobra
 Hum! Hum! Hum! Hum!
 Minha força não é bruta
 Não sou freira
 Nem sou puta

Porque nem toda feiticeira é corcunda
 Nem toda brasileira é bunda
 Meu peito não é de silicone
 Sou mais macho
 Que muito homem
 Nem toda feiticeira é corcunda
 Nem toda brasileira é bunda
 Meu peito não é de silicone
 Sou mais macho
 Que muito homem...

Ratatá! Ratatá! Ratatá!
 Taratá! Taratá!

Sou rainha do meu tanque
 Sou Pagu indignada no palanque
 Hanhan! Ah! Hanran!
 Uh! Uh!
 Fama de porra louca
 Tudo bem!
 Minha mãe é Maria Ninguém
 Uh! Uh!

Não sou atriz
 Modelo, dançarina
 Meu buraco é mais em cima
 Porque nem toda feiticeira é corcunda
 Nem toda brasileira é bunda
 Meu peito não é de silicone
 Sou mais macho
 Que muito homem

Nem toda feiticeira é corcunda
 Nem toda brasileira é bunda
 Meu peito não é de silicone
 Sou mais macho
 Que muito homem

Nem toda feiticeira é corcunda
 Nem toda brasileira é bunda
 Meu peito não é de silicone
 Sou mais macho
 Que muito homem

Ratatá! Ratatátá
 Hiii! Ratatá
 Taratá! Taratá!

A análise da letra da canção se dá por meio da espacialização, da temporalidade, da actorialização e das isotopias enunciativas que nos leva apreender a forma de vida do sujeito mulher obstinada. Pagu configura a forma de vida da mulher moderna e desenvolve o papel temático da “mulher que trabalha” (“Eu sou pau pra toda obra”), que se compara ou tenta igualar ao homem no que se refere à capacidade física de /fazer/ (“minha força não é bruta”) e que revela ser desprendida na questão da sexualidade nos seguintes versos “não sou freira/ nem sou puta”.

Sobre a obstinação, Greimas e Fontanille (1993, p. 63, (grifo dos autores) explicam que “A ‘**obstinação**’, definida em língua como ‘**disposição para prosseguir num caminho previamente traçado, sem deixar desencorajar pelos obstáculos**’, apresenta a particularidade de manter o sujeito em estado de continuar a fazer [...]”.

Um sujeito modalizado pela obstinação é dotado da modalização de um /querer-ser/, na qual “**o sujeito insiste de todo jeito em ser conjunto** e tudo fará para isso.” (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 63, grifos nossos). Os semioticistas completam “Embora o conjunto da definição oriente-se por um projeto de fazer, o dispositivo modal característico da paixão “**obstinação**” constitui-se por modalizações do ser; com efeito, um simples querer-fazer”.

Sobre o espaço dado às mulheres nessa época, afirma Corrêa (1993, p.9, grifos nossos) em seu artigo “*A propósito de Pagu*”: “[...] diz Wolff: ‘Os espaços pintados por mulheres, a quem era negado acesso igual ao dos homens à esfera pública, **eram principalmente espaços domésticos**’”. O espaço da mulher “Pagu” é tanto doméstico (“sou rainha do meu tanque”), quanto público, pois se mostra ser

uma mulher que trabalha. Dessa maneira, temos um modo de existência cuja forma de vida é representada pela mulher moderna.

Na letra da música *Pagu*, as compositoras utilizaram-se da debreagem enunciativa, o “eu-aqui-agora”, que produz um efeito de sentido de realidade/proximidade. A enunciação está na primeira pessoa do discurso “eu”:

[...] **Eu sou** pau pra toda obra [...]
 [...] Não **sou** freira, nem sou puta [...]
 [...] **Sou** mais macho que muito homem [...]
 [...] **Sou** rainha do meu tanque [...] (Grifos nossos).

Utilizam em toda a canção verbos no tempo do presente do indicativo: “mexo, remexo, sou, dá, e é”. Esse recurso temporal torna o texto mais próximo ao enunciatário e, como estratégia de persuasão, temos um texto que simula uma veridicção verdadeira. O uso do verbo de ligação “ser” (sou, é) torna o texto mais pessoal, pois esse tipo de verbo possui significação precisa e sempre liga um sujeito a um predicativo.

Essa figura do passado, metaforicamente, corresponde ao espaço também do “aqui” que se refere a uma sociedade contemporânea hipócrita, na qual ainda existe lugar para pensamentos machistas e posturas de pessoas (homens e mulheres) fúteis, que se preocupam com o tamanho da bunda, como se toda brasileira tivesse a obrigação de tê-la do tamanho grande; com peitos siliconados e com total beleza (estética) física/exterior. A mulher que não se enquadra nesse padrão de beleza pode ser queimada na fogueira da inquisição.

Contudo, a letra da canção já inicia a enunciação com um sujeito “mulher” indignada, revoltada, patemizada pela paixão da cólera. Temos, assim, um sujeito-enunciador moderno, frente a uma cultura machista instaurada pela sociedade patriarcal. Por isso, o enunciador afirma que “Nem toda feiticeira é corcunda”, pois as mulheres que encantam são dotadas do /saber/ encantar e não precisam /fazer/ parte do sistema capitalista, que nos tempos de hoje vende corpo bonito e “sarado” a todo custo, pois para esse sistema o importante é ser magra (o), bonita (o) e sensual.

O próprio título da canção cria o efeito de sentido do sujeito/enunciador, de **uma forma de vida: um novo molde de mulher, a mulher ousada, ativa, poderosa, determinada e moderna.**

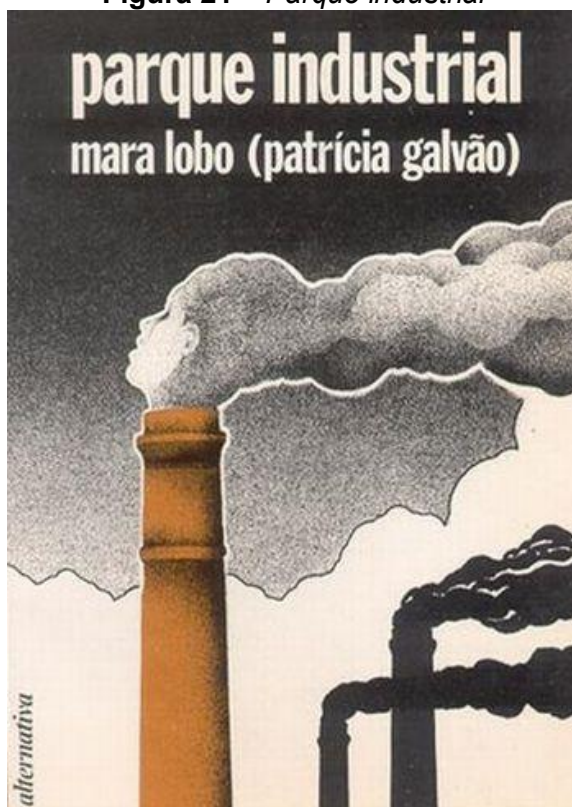
Patrícia Galvão, ficou conhecida como Pagu. Ela viveu nos anos de 1920 e se destacou no cenário brasileiro por ser uma figura que lutava pelas causas feministas e que representa a força da sua grande expressividade feminina na História do Brasil.

Patrícia Galvão, a “Pagu”, foi assim apelidada por Raul Bopp, pois se enganou ao confundir o sobrenome de Patrícia com Goulart. O próprio Bopp aconselhou a escritora e jornalista a usar um pseudônimo literário e sugeriu, na época, que Patrícia utilizasse as duas primeiras iniciais do seu nome e de seu sobrenome. Daí surgiu o famoso nome “Pagu”. Ela até tentou recorrer a outros pseudônimos, mas “Pagu” já havia “pegado” como sua marca registrada.

Pagu foi uma excelente atriz, foi comunista, socialista, poetisa, escritora, jornalista e mãe! Era uma mulher inconformada com os valores sociais e os ideais machistas de sua época; uma mulher que ao fim da década de 1920 e início de 1930 saía completamente fora dos modelos convencionais em relação à mulher comum, servil e doméstica. Participava ativamente de greves e por esse motivo foi presa. Quando é libertada, deixa o Brasil rumo à Europa e, é em Paris, em 1935, que Pagu é presa novamente por ser comunista e por falsa identidade. Durante a prisão, em Paris, é torturada durante cinco anos. Ao ser liberta, em 1940, retorna ao Brasil e cursa Artes dramáticas.

Em 1933, Patrícia Galvão publica a obra *Parque Industrial* sob o pseudônimo “Mara Lobo” cuja capa sugere a condição da mulher operária:

Figura 21 – *Parque industrial*



A obra denuncia a dupla moral sexual, que exigia a castidade e a virgindade das mulheres, enquanto os homens eram estimulados à liberdade sexual por meio dos abusos com as pobres mulheres operárias. Com esse livro, Pagu tenta denunciar o abuso dos burgueses sobre os proletariados e a revolta dos explorados:

[...] A linguagem de Parque Industrial não é difícil mas é inusitada. Quem quer que tivesse lido o que se publicava antes no país havia de ficar chocado pelo modo direto com que se expressava a autora. Deixando de lado o panfletarismo - e o adjetivo que qualificava o romance, já na capa, foi o centro de todos os comentários da época [...] (CORRÊA, 1993. p. 14).

Isso explica o motivo pelo qual foi retomada pelas compositoras Rita Lee e Zélia Duncam, nos anos 2000. Elas tentam criar e despertar o sentido e o sentimento de liberdade feminina e o /poder/ de escolha: **a nova mulher do final do século XX e início do XXI**. Patrícia Galvão foi uma mulher à frente de seu tempo;

era dona de seus atos e escandalizava a sociedade da época, assim como deve /ser/ a mulher moderna.

A paixão da revolta/indignação é uma variante da paixão da cólera que se manifesta por meio do sujeito-enunciador em toda a canção. Segundo Abriata e Nascimento, (2008, p. 300):

[...] A configuração do dispositivo passional da cólera foi primeiramente objeto de estudo de Greimas no livro *Du sens II* (1983). Fontanille et alli (2005, p.74) no *Dictionnaire des passions littéraires*, ampliam as fases da paixão da cólera, prevendo variantes antecedentes e subsequentes da sequência canônica [...].

Assim, a paixão da cólera prevê várias variantes consequentes dela mesma, como a rivalidade, a exigência, a confiança, a espera, a frustração, o descontentamento, a agressividade, a explosão, a impaciência, a aflição, o ressentimento, o ódio, a agitação, o desespero, o despeito, a vingança, a inquietude e a revolta. Na letra de *Pagu*, temos um sujeito-enunciador patemizado pelas paixões do descontentamento e da revolta, sinônimo de indignação. De acordo com Houaiss (2004, p.648) a revolta é a “[...]1.Manifestação coletiva contra qualquer autoridade; motim, rebelião.2.Desordem, tumulto. 3.**Sentimento de raiva, indignação**[...]” (grifos nossos).

Ainda acerca da indignação, Aristóteles afirma em “Retórica das Paixões” (2000, p.59):

[...] Opõe-se a compaixão sobretudo o que se chama indignação; com efeito, ao sentimento de pesar pelos infortúnios imerecidos contrapõe-se, de certa maneira, e procede do mesmo caráter, o pesar pelos sucessos imerecidos. **Ambos os sentimentos decorrem do caráter honesto** [...] (Grifos nossos).

Afirma ainda que:

[...] As pessoas se mostram inclinadas à indignação, embora sejam dignas de maiores bens e já os possuam, porque não é justo que os não semelhantes a elas sejam considerados dignos de bens semelhantes aos seus. Em segundo lugar, se por acaso são boas e

honestas, visto que julgam bem e odeiam a injustiça. E se são ambiciosas e ávidas de certas vantagens, principalmente se ambicionam o que outras obtêm sem merecer. E, em geral, nem aqueles que se julgam dignos das vantagens que, sua opinião, outros não merecem são propensos à indignação contra estes e pelos bens em questão. Por isso mesmo **os de caráter servil, os inferiores e os desprovidos de ambição não são inclinados à indignação**, porque não há nada que eles crêem merecer [...] (ARISTÓTELES, 2000, p. 63, grifos nossos).

No texto, o dêitico “Ela” /quer-ser/ um sujeito libertário, livre de todas as repressões do passado e censuras e ao mesmo tempo, se coloca como uma figura feminina superior e/ou igual ao homem.

Trata-se de um sujeito mulher simples, comum e que discorda de todo capitalismo contemporâneo. No texto, há quebras de paradoxos e paradigmas que se estabeleceram ao longo do tempo entre a mulher de outrora, antiga e a mulher contemporânea, moderna.

Nos dispositivos das categorias aspectualizantes, temos um actante que é enunciador, é sujeito do /fazer/ e, ao mesmo tempo, um sujeito cognitivo, pois possui /o saber/ quando na enunciação reitera com veemência as questões da figura da mulher moderna e da mulher de outrora.

Temos uma forma de vida bem demarcada já no primeiro verso da letra da canção, pois o sujeito enuncia, ousadamente, que ele mexe e remexe na inquisição - que significa um aspecto de sujeito provocador. Visto que no período da inquisição não era permitida a manifestação de ideias e ideais, pois as mulheres eram vistas como bruxas e feiticeiras, assim, queimadas na fogueira em praça pública.

É traçada, na letra, uma forma de vida da mulher que contradiz com todo o sistema patriarcal estabelecido pela sociedade. A comparação com a figura histórica brasileira de “Pagu” **é um recurso enunciativo** de aproximação da realidade, para tornar o texto mais veridictório possível, já que foi uma mulher que sofreu torturas tal qual as da inquisição.

No enunciado “só quem já morreu na fogueira sabe o que é ser carvão” evidencia-se que a própria figura do carvão tematiza o sofrimento da mulher daquela época, pois o carvão nada mais é do que a madeira queimada. Compara-se as

mulheres ditas hereges, bruxas ou feiticeiras, com a figura do carvão. Assim, se explica como vivia a mulher de outrora: sem voz e sem vez.

A forma de vida da mulher projetada em “Pagu” é da mulher corajosa, perigosa, astuta: “Sou mais macho que muito homem”. O sujeito-enunciador subestima a figura do homem e se impõe, ironicamente, como superior já que por muitos anos a mulher sempre foi vista como um ser inferior, que servia somente para cuidados domésticos, satisfação dos desejos sexuais masculinos e para reprodução (progenitora).

A partir da análise das paixões na letra da canção *Pagu*, depreendemos um sujeito da enunciação patemizado pela paixão da obstinação, da indignação e pelo descontentamento que se manifesta pela revolta que se configura ao longo do texto por meio das figuras de oposição semântica como, por exemplo, “Deus e cobra”; “freira e puta” e “rainha e tanque”.

A canção *Pagu* é um texto predominantemente figurativo e recoberto pelos temas da mulher moderna, simples e inteligente – são essas figuras que criam o efeito de sentido de verdade do texto.

Concluimos, portanto, que na canção *Pagu* evidencia-se a forma de vida da mulher moderna, sem medos, receios. Uma mulher inteligente, pensante, observadora, que não se submete ao homem e à sociedade machista e capitalista, embora seja um sujeito comum e que não se preocupa com as questões de beleza/estética contemporânea, pois esse sujeito acredita ou /quer/-acreditar que essas questões sejam fúteis.

A letra da canção que segue é a configuração de uma nova mulher: a “Amélia” desconstruída:

Desconstruindo Amélia (2009)
(Pitty e Martin Mendonça)

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

O ensejo a fez tão prendada
Ela foi educada pra cuidar e servir

De costume esquecia-se dela
Sempre a última a sair

Disfarça e segue em frente
Todo dia, até cansar
E eis que de repente ela resolve então mudar
Vira a mesa,
Assume o jogo
Faz questão de se cuidar
Nem serva, nem objeto
já não quer ser o outro
hoje ela é um também

A despeito de tanto mestrado
Ganha menos que o namorado
E não entende o porquê
Tem talento de equilibrista
ela é muitas, se você quer saber

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

Disfarça e segue em frente
Todo dia, até cansar
E eis que de repente ela resolve então mudar
Vira a mesa,
Assume o jogo
Faz questão de se cuidar
Nem serva, nem objeto
já não quer ser o outro
hoje ela é um também

Ao analisarmos a letra de *Desconstruindo Amélia*, composta por Martin Mendonça e Pitty Leone, somos imediatamente forçados a buscar a correlação com a letra da canção *Ai que saudade da Amélia*, de Mário Lago e Ataulfo Alves. Na verdade, as duas canções tratam do mesmo tema: a mulher. Contudo, na canção *Desconstruindo Amélia* temos a desconstrução de estereótipos e a ruptura com a concepção do conceito “Amélia” - verbete utilizado na língua portuguesa como sinônimo de mulher submissa e responsável pelo lar.

O próprio título do texto da canção nos revela que a mulher contemporânea busca destruir e desconstruir a concepção de que se tem em relação às mulheres submissas, ou seja, uma mulher servil que vive para o homem e para o lar.

No texto da canção, temos a projeção de um sujeito enunciado que ainda se encontra dentro dos padrões estabelecidos na concepção de mulher caracterizada nos versos descritos abaixo:

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

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

O trecho “*O ensejo, a fez tão prendada/Ela foi educada pra cuidar e servir*” nos mostra o condicionamento imposto à mulher pela sociedade para que esta seguisse os preceitos de docilidade e servilidade que deveriam ser características iminentes da mulher ideal.

A mulher que /deveria-ser/ o esteio da casa, cuidadora do lar, dos filhos e do marido. Evidenciamos tais fatos quando analisamos os versos “Já é tarde, tudo está certo/Cada coisa posta em seu lugar/Filho dorme, ela arruma o uniforme/Tudo pronto pra quando despertar”.

A mulher em *Desconstruindo Amélia*, no primeiro momento da enunciação, se configura como uma mulher criada sob os preceitos da antiga Amélia que deixa de viver a sua vida em detrimento da vida dos que lhe são próximos. Assim, vive integralmente para os “outros”, esquecendo-se de si mesma como podemos notar na comparação entre os trechos de *Ai que saudade da Amélia* e *Desconstruindo Amélia*, respectivamente: “Amélia não tinha a menor vaidade/Amélia é que era mulher de verdade”, “De costume esquecia-se dela/Sempre a última a sair”.

Entretanto, o sujeito mulher acaba se cansando de viver a rotina em que está. Movida pelo cansaço de todo dia ter de se sujeitar a tal rotina, rompe com a vida que leva, “Disfarça e segue em frente/Todo dia, até se cansar/E eis que de repente ela resolve então mudar/Vira a mesa,/Assume o jogo”. Esta ruptura com a rotina faz com que o sujeito-enunciador vá de encontro com a concepção de mulher estabelecida e propagandeada por décadas pela canção *Ai que saudade de Amélia*.

A partir do processo de ruptura/fratura sofrido pelo sujeito enunciado, sua concepção pessoal do que era sua vida também muda. Temos, portanto, um acontecimento: ela passa a assumir o controle da sua própria vida; a viver as inúmeras discriminações e desrespeitos pelos quais muitas mulheres passam: “A despeito de tanto mestrado/Ganha menos que o namorado”, mostrando as disparidades entre homens e mulheres existentes na sociedade ainda nos dias de hoje. Essa busca de igualdade de gêneros nos revela que a mulher ainda não conseguiu se igualar ao homem no que se referem os direitos e salários, por exemplo.

O sujeito mulher mostra-se um ser que prefere se inserir em uma sociedade moderna do que viver como a figura feminina de outrora. Revela-se, portanto, uma mulher que além de cuidar da casa e de ser mãe, ela /pode/ e /quer/, também, se cuidar. Modalizada pelo /não-ser/ submissa e ter/buscar uma forma de vida igualitária em relação ao homem:

Faz questão de se cuidar
Nem serva, nem objeto
já não quer ser o outro
hoje ela é um também.

Trata-se de um sujeito que, após a ruptura, possui uma nova forma de enxergar a rotina, suas atribuições, e assim, dá uma nova significação a sua forma de vida:

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

A figura enunciada representa um indivíduo moderno que busca viver sua vida da melhor forma possível e que se permite não ocupar apenas o papel temático “mulher dona de casa”. Ela é um sujeito modalizado pelo /querer-fazer/. Dessa forma, faz valer sua vontade, representado pelo trecho “*Depois do lar, do trabalho e dos filhos/Ainda vai pra night ferver*”.

A vontade do sujeito mulher de /poder-ter/ liberdade e de /poder/ viver a vida intensamente é perceptível, diferentemente da “Amélia”, que preferia se anular pelos outros e pelo desejo de ser casada.

O sujeito revela ter adquirido um amadurecimento pessoal com o seu envelhecimento “Hoje aos trinta é melhor que aos dezoito/Nem Balzac poderia prever”, o que imprime no texto o molde da mulher moderna. E mais do que amadurecimento pessoal, mostra como os valores axiológicos no tocante à idade também se transformam. Hoje em dia, uma mulher de trinta anos já não é mais vista como uma “senhora”. Isso se deve às conquistas femininas, pois hoje a mulher tem direito de trabalhar, de se divertir, de escolher seu modo de vida, de se permitir entrar em conjunção com o prazer sem precisar oficializar uma relação amorosa. Hoje, a mulher de trinta anos ocupa cadeiras das universidades e cargos privilegiados no mercado de trabalho. A “visão” sobre mulher “balzaquiana” mudou!

A mulher de *Desconstruindo Amélia* configura a forma de vida da mulher obstinada, ousada e determinada: A nova mulher do século XXI.

A letra da canção *Solitária*, composta por Luiz Felipe Leprovost, Carlito Birolli, Matheus Lacerda, Troy Rissilho, integrantes de *A banda mais bonita da cidade*, em 2011, nos mostra uma forma de vida da mulher moderna e, sobretudo, que busca sua completude nela mesma:

Solitária (2011)

(Luiz Felipe Leprovost; Carlito Birolli; Matheus Lacerda; Troy Rossilho)

Quando você ler esse bilhete
Já estarei na rodoviária
Quem sabe até na autoestrada
Viajei pra um cidade
Chamada solitária
Cansei de ser brinquedo de criança
Cansei de ser tão maltratada
Cansei de ser brinquedo de criança
Cansei de ser tão maltratada

Deixei bife e arroz no microondas
Joguei na privada aquela rosa
E a aliança eu deixei pra você pagar as contas
Não levo comigo celular nem a escova

Somente sua lâmina de barbear
E uma desesperança

Chegando lá vou ficar bêbada de querosene
Vou raspar os cabelos até perder a cabeça
Vou cometer haraquiri
Mesmo sabendo que nesse momento você ri

O título da canção *Solitária* sugere o /querer/ do sujeito enunciador feminino estar/ficar solitária — em conjunção consigo mesmo, o que nos revela a figura da mulher autônoma/contemporânea.

No texto, a voz da mulher enuncia-se por debreagem enunciativa e se dirige a um “ele” que pressupomos /ser/ seu objeto-valor em uma cena enunciativa anterior: “*Quando você ler este bilhete/já estarei na rodoviária/quem sabe até na autoestrada [...]*”.

Sua partida é a própria ruptura com a rotina vivida: “*viajei para uma cidade/ chamada Solitária*” e demonstra, assim, a necessidade da sua própria completude humana.

Na segunda estrofe da letra da canção, percebe-se que o sujeito enunciador é dotado de /saber/ e, dessa forma, é tomado pela consciência de que não consegue mais viver sob a rotina de ser maltratada e “usada”: “cansei de ser joguete cacete/cansei de ser tão maltratada”. Ela demonstra estar insatisfeita com a rotina de uma cena enunciativa anterior e, dessa maneira, resolve romper. Para isso, ela abandona o lar.

Solitária é um texto predominantemente figurativo. A recorrência de figuras denotam várias significações do cotidiano. A figura do “microondas”, por exemplo, cria o efeito de sentido de uma mulher moderna, que não se preocupa com o ato tradicional de cozinhar. Já as figuras “o bife”, “arroz”, no mesmo tempo que representam a simplicidade, traz a questão da vida cotidiana.

Para o sujeito enunciador tudo que é desnecessário/descartável e até mesmo fútil, pode e deve ficar para trás: “joguei na privada aquela rosa”. O ato de jogar a rosa na privada nos revela que esse sujeito não tem mais afeto pela pessoa com a qual está entrando em disjunção.

De acordo com o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER, 2012, p. 788), a rosa “designa uma perfeição acabada [...]” e “simboliza a taça da vida, a alma, o coração, o amor.”, assim o sujeito enunciador é modalizado pelo /querer/ partir e se desvincular de uma relação já desgastada.

A figura da “aliança” que o sujeito enunciador faz questão de deixar no espaço doméstico que está abandonando, concretiza o término de um compromisso, de um pacto — trata-se do fim do elo entre os dois.

O sujeito enunciador em *Solitária* é determinado a /não-querer/ nenhum contato com o passado, pois não leva consigo nenhum meio de comunicação que representa a modernidade: o celular. A “escova”, objeto que remete a intimidade, também é deixada para trás. A “lâmina” é uma figura que tematiza a própria ruptura e o corte entre os vínculos de um relacionamento.

Tais comportamentos actanciais configuram um sujeito decidido. Em “e uma desesperança” o sujeito faz alusão à falta de esperança ao já vivido por ele, que é tomado pela decepção e modalizado pelo /querer/ tomar a atitude da ruptura.

A figuratividade em relação a cidade “Solitária” propõe que o sujeito ao romper e chegar em seu novo destino, seu propósito, se liberte das amarras e dos maus-tratos sofridos. “Chegando lá vou ficar bêbada de querosene” tematiza a própria liberdade e nos mostra que esse sujeito enunciador é modalizado pelo /querer/ e pelo /poder-fazer/.

Ao final da letra da canção, o texto é construído com verbos no presente do indicativo e nas formas nominais do gerúndio e do infinitivo (chegando; vou; ficar; raspar; perder; cometer; sabendo; ri), o que significa que ela “quase” alcançou sua liberdade, já que ela conseguiu apenas a liberdade do corpo, mas não a do coração. O sujeito enunciador é patemizado pela paixão da honra: “vou cometer haraquiri”. O termo haraquiri, em japonês, significa o suicídio para a manutenção da honra. Contudo, esse sujeito cometerá haraquiri de maneira metafórica, com o intuito de /querer/ dizer que suas decisões tomadas constroem uma forma de vida da mulher obstinada, cuja determinação é uma característica que permeia toda a letra da canção.

7.4 Formas de vida postuladas nas letras das canções brasileiras

Analizamos dezesseis letras de canções e postulamos duas formas de vida. São elas: a submissa e a autônoma.

Para tanto, esquematizamos essas formas de vida, de acordo com a pesquisa da Professora Doutora Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento “*Formas de vida: presença da mulher na revista ‘O Cruzeiro’*”⁸², respectivamente, no quadro que segue:

Tabela 6: Modos de existência e as formas de vida da mulher

PN	Manter o casamento	Não-oferecer prazer ao outro, mas a si mesma
Modalização	Dever-ser	Poder-ser Querer-ser
Papel Temático	Esposa exemplar	Mulher libertária
Espaço	Doméstico	Ora privado, ora público
Forma de Vida	Submissa	Autônoma
Características	Servil Obediente e/ou corajosa	Moderna Determinada
Discurso	Patriarcal	Moderno
Paixão	Amor, medo e infelicidade	Honra, determinação e obstinação

A forma de vida da mulher **submissa** cumpre o papel temático de esposa do lar é caracterizada pela figura feminina cujo espaço da enunciação é o doméstico – o espaço privado. Trata-se de um sujeito feminino modalizado pelo /dever-ser/ a esposa exemplar. É a mulher que tem de estar em conjunção com seu objeto-valor: o marido e/ou companheiro. Ela é patemizada pela paixão do amor ou pelo medo. O amor a patemiza na medida em que sua única opção perante a moral imposta pela sociedade até meados da década de 1960 faz com que ela aceite e se submeta a viver desse modo. Quando nos referimos à paixão do medo, intentamos salientar

⁸² Cf. em NASCIMENTO, E. M. S. **Formas de vida: presença da mulher na revista O Cruzeiro** (Bolsa produtividade 2008-2011, processo 301667/2007-1). São Paulo, 2011, p. 267.

que algumas mulheres dessa época não permaneciam em conjunção por amor, mas pelas convenções da sociedade, por sentir medo e pelo /não-poder/ romper com a rotina e com os paradigmas de tal época.

Os principais atributos que descrevem a prática semiótica da forma de vida da mulher submissa são a subserviência, a servidão e a obediência. A mulher cuja forma de vida é submissa é modalizada pelo /não-poder/ ter suas próprias vontades, pois /deve/ sempre se sujeitar ao seu homem que, no plano do parecer, cumpre o papel temático de “dono da mulher”. Há ainda, no caso da meretriz, a submissão diante da prostituição.

A forma de vida da mulher submissa/excluída é figurativizada pela meretriz. Ela cumpre o papel temático de profissional do sexo e é marginalizada pela sociedade desde épocas mais remotas. Trata-se de uma prática semiótica cotidiana que se reitera nos discursos ao longo do tempo. Dessa forma, descrevemos a forma de vida da mulher submissa/excluída como atemporal, ou seja, que não é afetada pelo passar do tempo e que faz parte de qualquer época ou tempo. A mulher meretriz também tinha (e talvez ainda tenha) o papel de “manter o casamento”, já que os homens “casados”, como já descritos no capítulo analítico, mantinham relações com as prostitutas para “conseguir” manter seu casamento. Assim, o meretrício era/é considerado um mal necessário para que se preservasse a moral do lar. O que é importante ressaltar é que a mulher meretriz tem um comportamento mais velado no início do século XX e que no seu grau de tensividade, vai aumentando sua foria e se descortinando no decorrer do tempo. Exemplo disso é o comportamento mais “tímido” de “Zizinha”, diferente de “Geni” e da “Ana”. É esse modo de existência e a escolha de vida desse sujeito mulher meretriz (seja por vontade própria ou por necessidades de sobrevivência), que se constrói a forma de vida da mulher submissa/excluída nas letras das canções *Zizinha*; *Ana de Amsterdam* e *Geni e o Zepelim*. A forma de vida da mulher submissa/excluída é caracterizada pelo sujeito marginalizado e pelo desprezo que sofre diante da sociedade. O discurso que permeia essas letras de canções é o social. O espaço das cenas enunciativas é sempre público e mundano. Trata-se de mulheres modalizadas pelo /não-poder-ser/ uma mulher “normal”, aceita e vista com bons olhos pela sociedade. A forma de vida da mulher submissa/excluída é patemizada

pela paixão da coragem, da infelicidade e da esperança. A prática semiótica cotidiana impressa na forma de vida da mulher submissa/excluída é oferecer o prazer de forma remunerada.

Durante nossas pesquisas, evidenciamos o comportamento adúltero na forma de vida da mulher autônoma. O que nos chamou a atenção em nossas análises é a aspectualização das sanções sofridas por duas mulheres adúlteras em épocas distintas: uma em 1940, a *Cabocla Tereza* e a outra em 1972, a mulher da canção *Amor de secretária*. Novamente, podemos afirmar que há uma **gradação tensiva** no aspecto temporal, pois a mulher de 1940 é moralizada negativamente pagando pelo “pecado da traição” com sua própria vida. Já a secretária, na década de 1970, também comete o adultério ao se relacionar com seu patrão e abandonar o lar (o que podemos pressupor numa cena enunciativa anterior ao texto da canção).

Essa “nova” mulher adúltera tem o /poder/ de escolher o que ela /quer/. Ambas as mulheres se constroem como uma forma de vida da mulher resoluta, obstinada e moderna já que as duas fazem as suas próprias escolhas, independente da moralização. Temos, portanto, a figura da mulher modalizada pelo /não-dever-ser/ “somente” a esposa exemplar. É a mulher que comete o adultério ou que resolve romper com a rotina (seu casamento) e se relacionar com outro homem. A figura da mulher que rompe com a rotina do casamento é a mulher adúltera, que almeja entrar em conjunção com outro homem – um anti-sujeito.

A forma de vida da **mulher autônoma** que tem o comportamento adúltero é patemizada pela paixão da determinação, da ousadia e do desejo. É a mulher que não /quer/ viver ou não se contenta apenas com o espaço doméstico, nem com o papel temático de esposa exemplar. Ela /quer-ser/ “mulher” fora e dentro do espaço da casa, independente dos preceitos sociais e morais.

As práticas semióticas do liberalismo, da determinação e da ousadia imprimem uma forma de vida da **mulher autônoma**, obstinada, que busca a igualdade de direitos e de gênero. O programa narrativo desse sujeito-mulher não é oferecer e/ou dar prazer apenas ao outro, mas satisfazer-se a si mesma enquanto pessoa, mulher, profissional, mãe e companheira – por que não? Como relata Lipovetsky (1997, p. 225, grifos nossos) “o liberalismo cultural, tendo subjacentes à dinâmica do consumo e da comunicação de massas, **automatiza o sexo**

relativamente à moral, generaliza o esquema da subordinação do feminino ao masculino”.

Os dispositivos morais que fazem alusão à forma de vida **da mulher autônoma** são o /poder-ser/ e o /querer-ser/, os quais resultam em um papel temático de mulher libertária e determinada. O seu espaço é tanto o privado quanto o público, pois a mulher moderna é aquela que tem o /poder/ de escolha; que além de dona de casa é também profissional, esposa, mulher e mãe. Nota-se, assim, a construção de um discurso moderno.

Evidenciamos a forma de vida da **mulher autônoma** nas letras das canções de *Cabocla Tereza* (1940), *Errei sim* (1951), *Garota de Ipanema* (1962), *Abra a porta*, *Mariquinha* (1969), *Uma vida só (pare de tomar a pílula)* (1970), *Amor de secretaria* (1972), *Malandragem* (1988), *Pagu* (2000); *Desconstruindo Amélia* (2009) e *Solitária* (2011).

Temos, portanto, a figura da mulher que rompe com as formas de vida da mulher submissa, da conformada e, até mesmo, das excluídas. A determinação é a prática semiótica que podemos intitular de “marca registrada” dessa forma de vida da **mulher autônoma**.

Percebemos que essa separação entre grupos de referências de formas de vida distintas da mulher (submissa vs. autônoma) ocorre em meados das décadas de 1950 e 1960. Tratam-se de duas décadas em que ainda há a forma de vida da mulher subserviente, mas é nessa aspectualidade temporal que começam a surgir as características de um novo comportamento da mulher brasileira. Assim, a aspectualização actorial e espacial também começam dar seus primeiros passos rumo à modernidade.

De acordo com Fontanille e Zilberberg (2001, p. 256), no capítulo 9 intitulado de “*Modalidade*”, a mulher “**potencializada**” é a mulher **submissa** - aquele sujeito que por credíes, valores morais e sociais impostos pela própria sociedade, assume e se adere à forma de vida de mulher servil, que ocupa o espaço doméstico e cumpre o papel temático da dona de casa (mulher do lar). **A mulher submissa/excluída** cumpre seu papel temático do meretrício no campo da “**realização**” (oposto ao virtual – da mulher indecisa/submissa), pois ela tem de /ser/

prostituta e /fazer/ seu trabalho, seja por questões sociais, seja por escolha axiológica.

A mulher “**virtualizada**” é o sujeito que /quer/ se tornar uma mulher moderna, mas é modalizada pelo /dever-ser/ **ainda** a esposa num espaço privado. Temos, portanto, uma forma de vida da mulher indecisa, ainda comedida por motivações patêmicas: é um sujeito apaixonado e patemizado pelo amor e que por mais que seja um sujeito cognitivo, dotado de /saber/, não tem coragem, nem competência para romper com o cotidiano e prefere continuar em sua rotina.

A mulher “**atualizada**” é o sujeito autônomo e moderno, dotado de /saber/ e de /poder/. A mulher obstinada sabe o que /quer/ e /pode/ se dar o direito de /ser/ sujeito do /fazer/ e do /sentir/.

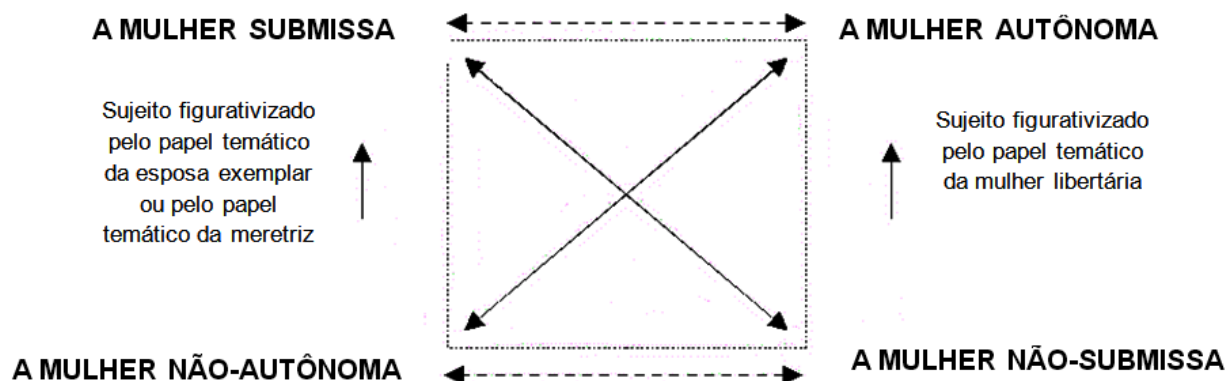
Ao aplicarmos o modelo proposto por Nascimento (2013, p. 46), sintetizamos nossas análises conforme a tabela abaixo:

Tabela 7: Formas de vida nas letras de canções brasileiras

GRUPOS		SUBMISSAS	AUTÔNOMA
Intensidade	Função aspectual	Sobrevir	Conseguir
	Operador discursivo (tonicidade)	Implicação	Concessão
Extensidade	Modo de existência prevalente (temporalidade)	Potencialização	Atualização
	Amplidão do campo (espacialidade)	Valor de absoluto (exclusividade)	Valor de universo (universalidade)
Estrutura		Rotina	Acontecimento
Forma de vida		Servil	Moderna

No nível fundamental, as oposições semânticas das duas formas de vida (submissa vs. autônoma) se estabelecem assim:

Figura 22: O quadrado das oposições semânticas nas formas de vida das canções



A forma de vida da mulher **submissa** é diretamente oposta a forma de vida da mulher autônoma e inversamente contrária à forma de vida da mulher não-submissa. Já a forma de vida da mulher autônoma é diretamente oposta a forma de vida da mulher submissa e inversamente contrária a forma de vida da mulher não-autônoma.

Todavia, acreditamos por meio de nossas análises, a mulher que abandonou/conseguiu desvencilhar da vida pautada na submissão (seja do homem, da prostituição e/ou da sociedade) encontra-se no eixo da autonomia do quadrado semiótico. Dessa forma, a mulher autônoma, cujas características são a modernidade, a liberdade, a determinação e a ousadia nos remete diretamente à crônica de Veríssimo (1997), ilustrada na introdução de nosso trabalho: “uma princesa linda, independente e cheia de autoestima”, encontra um sapo que /quer/ que ela o beije para se tornar o príncipe dela. Porém, ele já impõe determinadas condições:

Um beijo teu, no entanto, há de me transformar de novo num belo príncipe e **poderemos casar e constituir lar feliz** no teu lindo castelo. **A tua mãe poderia vir morar conosco e tu poderias preparar o meu jantar, lavar as minhas roupas, criar os nossos filhos** e seríamos felizes para sempre... (1997⁸³, grifos nossos).

⁸³ *A princesa e o sapo*, crônica publicada no Caderno Revista, do jornal Zero Hora, em 4 de maio de 1997.

A mulher cuja forma de vida é a autonomia, bem mais do que depressa, pensa consigo mesma: “**Eu, hein?... nem morta!**”. (1997, grifos nossos).

Esse comportamento resoluto e decidido, cuja prática semiótica do seu cotidiano é /poder-ser-fazer/ suas próprias vontades é o que define a forma de vida de uma **mulher autônoma**: uma mulher contemporânea; a figura da própria “Amélia desconstruída” que se permite /ser/ a dona de sua casa, /ser/ mãe, /ser/ profissional, /ser/ esposa (se quiser) e /ser/ livre, o que nos mostra que a mulher moderna é multifacetada e /pode/ cumprir diversos papéis temáticos e, ainda sim, /ser/ feliz e realizada.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Como a vida muda.
Como a vida é muda.
Como a vida é nula.
Como a vida é nada.
Como a vida é tudo.
Tudo que se perde
mesmo sem ter ganho.
Como a vida é senha
de outra vida nova
que envelhece antes
de romper o novo.
Como a vida é outra
sempre outra, outra
não a que é vivida (...)”
(ANDRADE, 2012, p. 41)*

A canção é uma forma de manifestação popular engendradora das inúmeras culturas que o nosso país possui, neste vasto território chamado Brasil.

A canção, também, canta o cotidiano dos brasileiros, ora em textos mais rebuscados, ora em textos popularescos. Dessa forma, ao considerarmos que os estudos do conceito “formas de vida” está diretamente atrelado à semiótica das culturas, à semiótica das paixões e às práticas semióticas do cotidiano, a canção foi um terreno fértil para a elaboração desta tese. Investigar conceitos semióticos laboriosos, complexos e recentes não foi uma tarefa fácil. Nem poderia ser. Contudo, nosso *corpus*, a Música Popular Brasileira, tornou esta pesquisa muito mais que prazerosa. Tornou-se instigante.

Esta tese apresenta letras de canções que nos possibilitaram identificar comportamentos das formas de vida da mulher brasileira, por meio de suas práticas semióticas cotidianas que nortearam as nossas análises, respaldada e ancorada pela teoria semiótica francesa.

As análises das dezesseis canções que compõem esta tese descortinam, uma a uma, a maneira como a mulher busca a igualdade entre os gêneros, clama por sua liberdade em relação ao homem, à sociedade em geral e aos direitos igualitários.

A mulher que tinha o /dever-ser/ apenas “esposa”, “dona de casa”⁸⁴ e “progenitora”, foi galgando no cenário brasileiro o seu espaço e, hoje, ela pode /ser/

⁸⁴ Com exceção das mulheres que não se casassem. Estas deveriam seguir a vida religiosa.

“esposa” (se quiser), /ser/ “dona de casa”, “mãe” e, ainda, trabalhar fora. Por que não? Pode sentir e dar prazer sem precisar forçosamente ser mãe.

Cada sujeito mulher de cada texto de canção analisado delineia a história da mulher brasileira que foi, aos poucos, construindo sua identidade, desde as mulheres que eram modalizadas pelo /dever-fazer/ e pelo /dever-ser/ a mulher servil, obediente e dedicada ao homem, até as mulheres modalizadas pelo /saber-fazer/ e pelo /poder-fazer/ suas próprias escolhas, exalando liberdade por /ser/ uma mulher autônoma, determinada e contemporânea. Diante das análises apresentadas, evidenciamos que as práticas semióticas do cotidiano feminino nas letras das canções nos revelam dois tipos de formas de vida da mulher: a submissa e a autônoma.

A mulher que cumpre o papel temático de esposa exemplar, no espaço doméstico, tem por destino o servilismo a sua família, sem possuir o /querer/ ou vontades próprias, cumprindo somente com o seu papel de esteio do lar.

Já a mulher cujo papel temático é o meretrício, também submissa, sempre excluída e às margens da sociedade, é representada pela profissional do sexo.

A mulher que ainda se encontra indecisa é a que mantém o casamento e/ou relacionamento, mas que se revela indignada, pois ela é dotada do /querer-ser/ livre, mas ainda não possui competência e não consegue romper com as tradições e com as questões morais impostas pela sociedade, pois é patemizada pela paixão do amor.

Por fim, as mulheres modernas, cujo papel temático é figurativizado pela mulher libertária. São mulheres patemizadas pela paixão da coragem e da determinação. Em relação à forma de vida da mulher moderna, patemizada pela determinação e ousadia, há uma ressalva a ser feita: o sujeito-actancial em *Cabocla Tereza* se configura no texto como uma mulher moderna. O que é importante destacar é o comportamento de Tereza na década de 1940. Diante de sua escolha de ir embora com “outro caboclo”, ela foi sancionada negativamente, pagando o “adulterio” com sua própria vida. Dessa forma, percebemos que as questões axiológicas sociais, culturais e morais interferem diretamente na construção de uma forma de vida, pois se Tereza estivesse vivendo nos dias de hoje, provavelmente não seria moralizada disfóricamente. Claro que não podemos generalizar. Contudo, estamos nos baseando em nossas análises aqui apresentadas. Exemplo disso é o

sujeito-mulher da canção *Amor de secretária*. Ela resolve viver outra relação fora do seu casamento e nem por isso foi morta pelo esposo traído.

Diante do exposto, qual seria então a mulher ideal tão almejada pelos homens e/ou sociedade? Embasadas em nossas análises, a mulher ideal é aquela que vai de encontro com o que os padrões que cada época determinam. Ainda mais, como bem disse Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1970, p. 309), "a verdadeira mulher" é a que se aceita como Outro. [...]. Então ela será plenamente um ser humano "quando se quebrar a escravidão infinita da mulher, quando **ela viver por ela e para ela [...]**".

Como afirma Lipovetsky (1997, p. 12, grifos nossos) "Longe de operar **uma ruptura absoluta com o passado** histórico, a modernidade procura reciclá-lo continuamente".

A mulher submissa, por exemplo, era a forma de vida da mulher ideal para uma sociedade engendrada de preconceitos e machismos. Assim como as submissas/excluídas, que podem /ser/ vistas como mulheres ideais no tocante à sua escolha axiológica ou, ainda, perante as suas necessidades.

Já a forma de vida da mulher moderna é o modelo perfeito para a mulher obstinada, ousada e determinada, que busca atender suas próprias vontades. A mulher contemporânea é a que prefere romper com valores éticos e morais pré-determinados pela sociedade em que vive. É a mulher que busca sua própria felicidade e sua própria completude humana.

Notamos que na forma de vida da mulher submissa e na forma de vida da mulher moderna há uma gradação, ora átona, ora mais acentuada (tônica). São mulheres cujos comportamentos eram mais velados no início do século XX e que veio se revelando de forma mais descortinada com o passar do tempo.

A forma de vida da mulher moderna, primeiramente se revela como aquela que não deixa o homem entrar em casa (*Abra a porta, Mariquinha*), até chegarmos à forma de vida da mulher que resolve viver sozinha, como o exemplo da mulher em "*Solitária*", na qual a mulher abre mão do seu casamento em troca de sua liberdade, pois já está cansada de ser maltratada.

As formas de vida são reconhecíveis pelo comportamento individual de um sujeito face ao coletivo que representam, de forma estabilizada, filosofias do cotidiano. São formas de vida, sob efeitos passionais, que comportam papéis

temáticos variados; com arranjos modais estereotipados diretamente ligados/associados às escolhas axiológicas e à cultura do sujeito.

Uma forma de vida se define, assim, pelo seu grau de complexidade, ou seja, o modo como ela modula sua existência. Diante da semiótica tensiva, podemos dizer, então, que uma mesma forma de vida pode ser ora mais acentuada (intensa e tônica), ora mais tênue (extensa e átona). Tomemos como exemplo a *Cabocla Tereza*, cuja a forma de vida é moderna. Tereza é obstinada num grau átono, pois é configurada diante de uma cultura ainda patriarcal e machista. Dessa forma, por /ser/ patemizada pela paixão da coragem e por /querer/ romper com sua rotina de vida (o cotidiano), ela é sancionada negativamente sob o jugo da penalidade máxima: a morte em nome da honra do “marido traído”.

Na mesma vertente de análise, observamos que uma mulher corajosa, obstinada e moderna nas letras de canções compostas em meados do ano de 1960 até nos dias atuais, estão ligadas a uma nova cultura que foi sendo conquistada aos poucos: a busca da igualdade de gêneros entre homens e mulheres. Essa busca permanece até hoje, pois é sabido ainda, em pleno século XXI, que as mulheres não conquistaram os mesmos direitos que os homens. A mulher brasileira vem galgando seu espaço no âmbito social, mas ainda existe muito preconceito e há muito a se conquistar.

Verificamos, também, que a cultura de cada época influencia diretamente na construção de uma nova forma de vida por meio de práticas cotidianas que vão de encontro com o que é estabelecido como “natural” pela sociedade. O que foge à regra é o que chamamos de transgressão.

Concluimos, então, que assim se constrói uma forma de vida: um movimento transformador que se concretiza no sentido da própria vida: ora aparece, ora desaparece para aparecer novamente. **Eis o belo gesto:** uma rotina estabelecida por uma forma de vida que sofre uma fratura (ruptura) e que leva o sujeito do enunciado a um deslumbramento, ou seja, a um acontecimento – uma nova forma de vida. Logo, “[...] o belo gesto é um acontecimento semiótico considerável que afeta a forma aspectual das condutas, seu fundamento axiológico, **e cria as condições para uma nova enunciação [...]**” (GREIMAS, 1993, p. 31, grifos nossos).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Waldir de. **O Submundo da Prostituição, Vadiagem e Jogo de Bicho**. Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1968.

ABRIATA, V. L. R. ; NASCIMENTO, E. M. F. S. **Um Copo de Cólera: A Afirmação de Si e a Destruição do Outro**. Intercâmbio (CD-ROM), v. XVII, p. 142-153, 2008.

AGUIAR, Ronaldo Conde. **As divas do rádio nacional: as vozes eternas da Era de Ouro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

_____. **Almanaque da rádio nacional**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2007.

ALMIRANTE, H. F. D. **Nos tempos de Noel Rosa**. 2ª ed. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1977.

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**. E-Book. p. 3 – 4. Disponível em: <http://www.valdiraguilera.net/bu/gabriela-cravo-e-canela.pdf>. Acesso em 21.jan.2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Parolagens da vida in: **As impurezas do branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 41.

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins, 1976.

_____. **Modinhas imperiais**. São Paulo: Martins, 1964.

ARÀN, P. O.; BAREI, S. **Texto, Memória, Cultura: el pensamiento de Iuri Lotman**. 2. ed. Córdoba: El Espejo, 2006.

ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

_____. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1964.

BALZAC, Honoré de. **A mulher de trinta anos**. 5 ed. Tradução de Marques Rebelo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

BANDEIRA, Muniz. **Brasil-Estados Unidos: A rivalidade emergente, 1950-1988**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1989.

BARREIROS, Edmundo; SÓ, Pedro. **1985: O ano em que o Brasil recomeçou**. Rio de Janeiro, Ediouro, 2005.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas, 2001.

_____. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo, Ática, 1990.

BAUER, C. **Breve história da mulher no mundo ocidental**. São Paulo: Xamã, Pulsar, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 4 ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BERTRAND, Denis. “**L'émotion éthique: de J.-J. Rousseau à R. Antelme**”. *Nouveaux Actes Sémiotiques*. 2007. Disponível em <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2217>>. Acesso em 22.fev.2015.

_____. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, EDUSC, 2003.

BÍBLIA SAGRADA AVE-MARIA, com a tradução do hebraico e grego feita pelos Monges de Maredsous (Bélgica), 153ª ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2002, p. 1395.

CALVINO, Ítalo. **Palomar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

CASSIRER, Ernst (1986). **La philosophie des formes symboliques**. Tome 2. Paris: Les Éditions de Minuit.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. **Vozes sem os seus corpos: o som da canção gravada por cantoras no começo do século XX no Brasil**. São Paulo, 2007.

CASSIOTORRE, Andréia. **Análise semiótica de 500 anos de resistência índia, negra e popular**. In: AVEPALAVRA: Revista de Letras. Câmpus de Alto Araguaia-UNEMAT-MT, pp 64-77, nº5, 2001/2004.

CHERUBIM, Sebastião. **Dicionário de figuras de linguagem**. São Paulo: Enio Matheus Guazzelli, 1989.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COLAS-BLAISE, M. **Forme de vie et formes de vie. Actes Sémiotiques**, Limoges, n. 115, 2012. Disponível em <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2631>>. Acesso em: 18 mar. 2012.

CORALINA, Cora. **Melhores poemas**. São Paulo: Global, 2008.

CORRÊA, M. . **A propósito de Pagú**. Cadernos Pagu (UNICAMP), Campinas, v. 1, 1993.

COSTA, Aroldo. **Na cadência do samba**. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2000.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Lexikon, 2007.

DEL PRIORE, M. História das mulheres: as vozes do silêncio. In: FREITAS, M.C. Org. **Historiografia brasileira em perspectiva**. 4ª edição. São Paulo: Contexto, 2001, p. 217-235

DIETRICH, Peter. **Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque**. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2008.

DITCHE, E. R, FONTANILLE, J. e LOMBARDO, P. **Dictionnaire des passions littéraires**. França: Belin, 2005.

FAOUR, Rodrigo. **História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **O minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à linguística I – objetos teóricos**. 2ed. São Paulo, Contexto, 2003.

_____. **A pessoa desdobrada**. In Alfa (São Paulo),v. 39, p.23-44, 1995.

FONTANILLE, Jacques. **Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização**. In. DINIZ, M. L. V. P.; PORTELA, J. C. (Org.). **Semiótica e Mídia: textos, práticas, estratégias**. Bauru: Unesp/Faac, 2008, p. 15-74.

_____. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. **Significação e visualidade: exercícios práticos**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

_____; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

_____. **Sémiotique et littérature: essais de méthode**. Paris : PUF, 1999.

GALVÃO, Patrícia. **Parque industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. São Paulo: Ática, 1986.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et. al. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____. **Semântica estrutural: pesquisa e método**. Tradução Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. 2.ed. São Paulo: Cultrix; Ed. da USP, 1973.

_____. **Sémiotique et sciences sociales**, Paris, le Seuil, 1976.

_____; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo, Contexto, 2008.

_____. FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma**. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

_____. La parabole: une forme de vie. LOUIS, P. (org.) **Le temps de la lecture**. Exégèse biblique et sémiotique. Recueil d'hommages pour Jean Delorme. Paris: Éditions du Cerf, 1993. p. 381-387. Disponível em < <http://bible-semiotique.com/documents/greimas%20la%20parabole.pdf>>. Acesso em: 04 jan. 2012.

_____. **Le beau geste**. Recherches sémiotiques. Semiotic Inquiry, Canadá, n.13, p. 21-35, 1993.

_____. **Sobre o sentido – ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **Semântica estrutural: pesquisa de método**. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRIEDMAN, Thomas. **O mundo é plano: uma história breve do século XXI**. Portugal: Objetiva, 2005.

HÉNAULT, Anne. **História concisa da semiótica**. São Paulo, Parábola Editorial, 2006.

HOBSBAWN, Eric J. **Era dos extremos – o breve século XX -1914/1991**. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª ed. Companhia das Letras, 1994.

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Tantas palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. CD-ROM.

HUME, David. **Tratado da natureza humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais**. Trad. Débora Danawiski. São Paulo: Unesp, 2009.

JEANDOT, Nicole. **Explorando o universo da música**. São Paulo, Scipione, 1997.

LANDOWSKI, **Régimes de sens et styles de vie**, ACTES SÉMIOTIQUES [En ligne]. 2012, n° 115. Disponível em : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2647>> (consultado em 15/03/2014)

_____. **Les interactions risquées**. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 101-102-103, Limoges, PULIM, 2005.

_____. Eric. **Presenças do outro**. São Paulo, Perspectiva, 2002.

_____. **Formes de l'alterité et formes de vie**. *Recherches sémiotiques. Semiotic Inquiry*. Montreal, n.13, p.69-94, 1993.

_____. **A sociedade refletida : ensaios de sociossemiótica**. São Paulo : EDUC/Pontes, 1992.

LEAL, Aurelino. **Polícia e Poder de Polícia**. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1918.

LEONEL, M. C. M. ; NASCIMENTO, E. M. F. S. . **Vidas secas: o romance e o filme**. In: CARMELINDO, A. C.; PERNAMBUCO, J.; FERREIRA, L. A. (Org.). (Org.). **Nos caminhos do texto: atos de leitura**. Franca: UNIFRAN, 2007, v. 2, p. 39-61.

LIPOVETSKY, G. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

LOPES, Edward. **Metáfora: da retórica à semiótica**. São Paulo, Atual, 1987.

_____. **A identidade e a diferença**. São Paulo, Edusp, 1997.

MACHADO, Irene. **Semiótica da cultura e Semioesfera**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

_____. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: FAPESP, 2003.

MAZZIEIRO, João Batista. Scielo, **Sexualidade Criminalizada: Prostituição, Lenocínio e Outros Delitos** - São Paulo 1870/1920. Revista Brasileira de História, On-line version issn 1806-9347, vol.18, n35, São Paulo, 1998. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Revista Disponível em<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100012>. Acesso em 29/03/2013

MAGALHÃES, Marcela Ulhôa Borges. **“Um estudo do ethos feminino em Chico Buarque sob uma perspectiva semiótica”**. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). FCLAR – Unesp, Araraquara.

MISES, Ludwig von Mises. **Ação Humana**. São Paulo: Instituto Ludwig von Mises Brasil, 2010.

MOTTA, Candido. **Prostituição, Polícia de Costumes e Lenocínio**. São Paulo, 1897, p. 316.

MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto de Vianna 1998 Brasil – **Estados Unidos no Contexto da Globalização, vol. I** (Terceira edição revista de Presença dos Estados Unidos no Brasil, in Dois Século de História e Brasil, São Paulo, Editora SENAC, 391.

MORAES, Evaristo de. **Ensaio de Patologia Social**. Rio de Janeiro, Leite Ribeiro, 1921.

_____. **Prostituição e Infância** In Primeiro Congresso Brasileiro de Proteção à Infância. Rio de Janeiro, Gráfica Editora, 1925.

NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; ABRIATA, Vera Lúcia R. (Org.) **Formas de vida: rotina e acontecimento**. São Paulo: Coruja, 2014.

_____. **Paixão, mito e formas de vida em textos publicitários**. Revista Signum. Londrina. v. 2. n. 16. dez. 2013. p. 149-168. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/viewFile/15681/pdf_14>. Acesso em: 14 jan. 2014.

_____. **Formas de vida: presença da mulher na revista O Cruzeiro** (Bolsa produtividade 2008-2011, processo 301667/2007-1). São Paulo, 2011, 262p.

_____. **Mecanismos de referencialização e produção discursiva**. Revista Anpoll, São Paulo, n. 9, p.227-237, jul./dez., 2000.

NEGRÃO, Kelly. **Depois do super homem, a mulher maravilha?** In: XXVI Congresso anual em ciência da comunicação, Belo Horizonte, 2003.

NOVAES, Fernando Antonio. **História da Vida Privada no Brasil, V4**. Companhia das Letras. Rio de Janeiro. 1998. 526 p.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **As interações sensíveis: ensaios de sociosemiótica**. São Paulo: Estações das letras e cores, 2013.

PEREIRA, Lafayette Rodrigues. **Direito de Família**. Rio de Janeiro: V. Maia, 1918, p. 107-108.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PICOLE, Edgar. **Que rock é esse? A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones**. São Paulo: Globo, 2008.

PRIORE, M. D. **História das mulheres no Brasil**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2009.

PITTY. A trupe delirante no Circo Voador. [banda]. In: **Desconstruindo a Amélia**. Rio de Janeiro: Deck Disc, 18 de dezembro de 2010. 1 DVD (53 min.). Faixa 3 (4min05s).

RAMIRES, Cíntia Pires de Lemos; OLIVEIRA, Hallyson Chrystiano Paschoalino de. **A canção compreendida como gênero textual: observação de sua abordagem no livro didático de língua portuguesa e nas aulas de música**. In: X CONGRESSO DE EDUCAÇÃO DO NORTE PIONEIRO. Jacarezinho. 2010. Anais. UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná – Centro de Ciências Humanas e da Educação e Centro de Letras, Comunicação e Artes. Jacarezinho, 2010. ISSN – 18083579. P. 23-39.

RAMOS, Feliciano. **Breves noções de poética e estilística**. Braga: Livraria Cruz, 1966.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Escritos de Linguística Geral**. Trad. Carlos Augusto Leuba Salum e Ana Lúcia Franco. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **Curso de linguística geral**. São Paulo, 15ª Ed. Cultrix, 1989.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: E. 34, 2008.

_____. MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (Vol.1:1901-1957)**. 4ª Ed. Vol 1. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. _____. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (Vol.2:1958-1985)**. 4ª Ed. Vol 2. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Fernando Moreno da. **MODALIZAÇÃO: teoria e aplicação**. In Revista Prolíngua – I S S N 1983-9979. Volume 2 Número 2 - Jul./Dez. de 2009a, p. 48-56.

SILVA, Lilian Maria Marques e. **NOSTALGIA: uma paixão nas letras das canções de Nando Reis**. Dissertação (Mestrado). Universidade de Franca, 2009b.

SOIHET, R. História das mulheres, in CARDOSO, C.F.; VAINFAS, R. **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 275-296

SPARKS, Nicholas. **A última música**. São Paulo: Novo Conceito, 2010.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.

_____. **O cancionista**. 2 ed. São Paulo: Editora USP, 2002.

_____. **Análise Semiótica Através das Letras.** São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Semiótica da canção: melodia e letra.** 2 ed. São Paulo, Escuta, 1999.

_____. **Musicando a semiótica: ensaios.** São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **A Canção: eficácia e encanto.** São Paulo, Atual, 1987.

TINHORÃO, J.R., **História Social da Música Popular Brasileira**, Petrópolis, Vozes, 1975.

VASCONCELOS, Eliane. **Não as matem.** Artigo publicado pela Fundação Casa Rui Barbosa, s/data. Disponível em Disponível em http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_ElianeVasconcellos_Nao_as_matem.pdf. Acesso em 20. dez. 2014.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. **1968: O ano que não terminou.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERÍSSIMO, Érico. **A princesa e o sapo**, *in* crônica publicada no Caderno Revista, do jornal Zero Hora, em 4 de maio de 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas.** Petrópolis: Vozes, 2005.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva.** Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

_____. **Louvando o acontecimento.** Revista Galáxia. v.7, n.13, São Paulo, junho, 2007, p. 13-28. Disponível em <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/viewFile/5619/5112>>. Acesso em: 29/06/2013.

_____. **Éléments de grammaire tensiva.** Limoges: Pulim, 2006a.

_____. **Razão e poética do sentido.** Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: EDUSP, 2006b.

ANEXOS

ANEXO A: O sucesso de Garota de Ipanema


[Último Segundo](#)
[Economia](#)
[Esportes](#)
[Gente](#)
[Delas](#)
[iGay](#)
[Deles](#)
[Entretenimento](#)
[Mais sites](#)
[Serviços](#)
[iG Mail](#)






ÚLTIMO SEGUNDO

Música

BUSCAR

enhanced by Google

[HOME](#)
[POLÍTICA](#)
[BRASIL](#)
[MUNDO](#)
[EDUCAÇÃO](#)
[CULTURA](#)
[CIÊNCIA](#)
[CURSOS](#)
[MAIS SITES](#)

Ciência

“Garota de Ipanema” faz 50 anos: segunda canção mais tocada da História

Artistas e produtores musicais comentam a importância da música de Tom Jobim e Vinicius de Moraes na MPB

Luisa Girão, Priscila Bessa e Valmir Moratelli - iG Rio de Janeiro [29/09/2012](#) 06:00:00



8


Tweeet
133


Recomendar
666





A-
A+



Divulgação

Helô Pinheiro e Tom Jobim

“Garota de Ipanema” está completando 50 anos, e se mantém na boca do povo. De acordo com a editora do grupo Universal, é a segunda canção mais executada da história, atrás de “Yesterday”, dos Beatles, de 1965. A música continua tão atual que, só neste ano, foi executada na série “Mad men” e em campanhas da Nike e da Calvin Klein.

Leia também:

Neutrox, jeans ‘pula-brejo’ e Chicabon: A “Garota de Ipanema” nos anos 60

A Garota de Ipanema Helô Pinheiro: “Ísis Valverde poderia ser minha substituta”

Alguns dizem que a letra foi composta na mesa do bar Veloso na orla da zona sul carioca, enquanto Tom Jobim e Vinicius de Moraes viam Helô Pinheiro, a verdadeira “Garota de Ipanema” ir a caminho do mar.

Siga o iG Cultura no Twitter

Outros estudiosos musicais, entretanto, contam que Vinicius escreveu a letra em Petrópolis, em sua casa, para a melodia que Tom compôs em seu apartamento na Rua Barão da Torre, em Ipanema.

Para Nana Caymmi, que já cantou a letra em vários de seus shows, foi a perseverança de Tom em buscar o primor técnico de suas composições que alavancou a música para o mundo. “Tom queria viver da música, tinha aquele dom. Ele nunca imaginou que seria esse sucesso todo, estava na batalha, com dois filhos para sustentar, novinho, ia para gravadora fazer arranjo para ‘n’ tipos de música, era um observador, uma pessoa que gostava de clássicos, de ouvir, de se cercar de gente com qualidade musical. Deu nisso.”



Quando lançou o livro “Noites tropicais”, sobre os bastidores da música brasileira na segunda metade do último século, o produtor Nelson Motta listou “Garota de Ipanema”, junto com “Ponteio” de Edu Lobo e “Apesar de Você” de Chico Buarque, como uma das canções imprescindíveis para se compreender os movimentos artísticos do País.

Helô Pinheiro, musa inspiradora da canção, assídua frequentadora do famoso bairro carioca nos anos 1960, atualmente mora em São Paulo. Nem por isso abandonou suas raízes. “Ipanema não sai de mim. É uma música que mata a saudade de uma época”, afirma.

A música ganhou o mundo de vez em 1967, quando Frank Sinatra ligou para Tom Jobim, que atendeu ao telefone no próprio Bar Veloso, e o convidou para gravar “Garota de Ipanema”. A voz de Sinatra fez com que a canção chegasse ao resto do mundo.



Selmy Yassuda

Ricardo Cravo Albim

Para o produtor e crítico musical Ricardo Cravo Albim, “Garota de Ipanema” está acima de qualquer explicação baseada em dados concretos. “Certos destinos de músicas, assim como o destino de pessoas, não se explica. É porque é. Não há uma explicação razoável. Tom e Vinícius têm inúmeras músicas que poderiam merecer esse tipo de glória, mas por uma série de contingências ‘Garota’ foi a que recebeu essa primazia entre todas as outras. Essa permanência é que distingue o sucesso passageiro do sucesso eterno. O sucesso eterno se cristaliza quando consegue pelo menos 20 ou 30 anos. Mas com 50 anos realmente é o melhor atestado de perpetuidade”, diz Ricardo.

Leia a seguir depoimentos de produtores e cantores sobre a importância de “Garota de Ipanema” para a história musical brasileira e sua inserção no mundo.

João Marcelo Bôscoli, produtor: “Garota de Ipanema é um ícone pop mundial. Canção perfeita, não à toa segue como a segunda mais gravada em todos os tempos, perdendo apenas para The Beatles. Um caso raro onde a simplicidade e a complexidade musical andam juntas, criando algo atemporal. Entre as poucas certezas que tenho está a que ‘Garota de Ipanema’ sobreviverá por milênios.”



Joyce Moreno, cantora: “Esta música é simplesmente o cartão de visitas do Rio e do Brasil no exterior. Não há quem não conheça. Não há músico no mundo que não toque. E olha que ela nem é tão simples, melódica e harmonicamente. Até hoje é uma das músicas mais executadas. Perde só para ‘Yesterday’, do Beatles, mas como dizia Tom Jobim, ‘eles são quatro’. É a canção que botou o Rio e Ipanema no imaginário universal, com uma imagem de felicidade e beleza, de um Brasil que deveria ter sido e que não foi. Essa, para mim, é a sua maior importância: a de ter desenhado esse Brasil bonito e feliz na tela mental dos povos do planeta”.

Carlos Miê, produtor: “É engraçado pensar que já se passaram 50 anos do lançamento dessa música. Isto porque, na semana passada, foi a segunda música mais executada no mundo.

Esta música é a nossa principal vitrine internacional. Quem não se lembra de Frank Sinatra, com um cigarro na mão, cantando ao lado de Tom Jobim? O Tom tinha se cansado das versões feitas por alguns compositores estrangeiros e resolveu, ele mesmo, fazer as próprias. E fez com maestria. 'Garota de Ipanema' é uma bíblia para a música brasileira".

Eliana Pittman, cantora (gravou a música nos anos 1970): "Depois do Hino Nacional, 'Garota de Ipanema' é a música mais cantada como símbolo do Brasil no mundo, como símbolo da música brasileira e ainda enaltece Ipanema, bairro belíssimo do Rio. Tom e Vinícius, quando tiveram essa iluminação, quando Helô passou na rua, foi inspiração divina, vai ser eterno. 'Garota' não é rock e nem reggae, é MPB. Teve um papel importantíssimo na divulgação da MPB no mundo. É uma entidade independente dentro da música nacional. 'Garota de Ipanema' chegou aos 50 anos por causa da memória do mundo. Faz parte da memória do coletivo mundial".

Leia mais: Neutrox, jeans 'pula-brejo' e Chicabon: A "Garota de Ipanema" nos anos 60

José Maurício Machline, produtor: "É uma canção emblemática que tomou uma proporção mundial depois da gravação de João Gilberto, depois Frank Sinatra e vários outros artistas importantes da música que a regravaram. Ela é uma típica canção da Bossa Nova e de grande importância no repertório do Tom Jobim. 'Garota de Ipanema', junto com 'Aquarela do Brasil', é uma representante legítima da típica música do Brasil reconhecida mundialmente. O fato dela continuar fazendo sucesso e das pessoas não terem enjoado mostra a força melódica dessa música, sua qualidade e, por isso, se eterniza".



George Magaraia

Nana Caymmi, cantora: "Na época foi um estouro, uma coisa moderna, falando da nossa vida, de ir para a praia. Apresentou o Brasil para o mundo. Quem não conhecia... A historinha dela é muito simpática, fala de nós todos que temos a mesma idade que a 'Garota de Ipanema'. Nós precisávamos de um cartão postal para determinar essa fase bonita, calma, sem assalto, sequestro, porque não tínhamos noção dessas coisas. Foi uma fase de sonho. Não tenha dúvida de que ela foi embora para o mundo e, com ela, levou uma constelação.".

Helô Pinheiro, empresária e musa inspiradora da canção: "Os anos sessenta foram os anos dourados da nossa cultura, os anos que deram mais brilho a história da música popular

brasileira. Tanto que as músicas que até hoje tocam e dão brilho especial à vida da gente são as que foram feitas naquele período. 'Garota de Ipanema' foi um marco nesse sentido, e até hoje devo muito a ela".

Ricardo Cravo Albim, produtor e crítico musical: “Vi o nascimento da ‘Garota de Ipanema’ na boate Au Bom Gourmet quando foi lançada num show com Vinícius de Moraes, Tom Jobim e João Gilberto, em 1962. Sou testemunha ocular. ‘Garota de Ipanema’ não é só um grande sucesso da música brasileira, é muito mais porque é um retrato musical do próprio país no exterior. Só se pode comparar a ‘Aquarela do Brasil’, de Ary Barroso, que sempre foi e continua sendo símbolo sonoro do Brasil. Você vê que o sucesso permanece. Continua alojada nos corações do mundo inteiro como advento sonoro da contemporaneidade de uma época nova que trouxe a novidade da Bossa Nova. Se a novidade da Bossa Nova morreu, ‘Garota de Ipanema’ permaneceu. E será sempre ouvida”.



Selmy Yassuda

Emílio Santiago

Emilio Santiago, cantor: “A Bossa Nova, junto com ‘Garota de Ipanema’, colocou o Rio como um objeto de curiosidade, como a descoberta de um lugar onde se fazia a música mais linda do mundo. É um divisor de águas na música brasileira. A partir da Bossa Nova o Brasil ficou mais bonito, mais querido, ficou mais visto, mais desejado, que era exatamente o que acontecia com a ‘Garota’. Era um objeto de desejo como retrata a música. Quando se fala do Brasil, a primeira coisa que se lembra, musicalmente falando, é ‘Garota de Ipanema’.”



Divulgação

Vinicius de Moraes e Helô Pinheiro



8



Tweet

133



Recomendar

666



A-

A+

Leia tudo sobre: [Garota de Ipanema](#) • [Helô Pinheiro](#) • [Tom Jobim](#) • [Vinicius de Moraes](#) • [Nana Caymmi](#) • [Emílio Santiago](#) • [Ricardo Cravo Albim](#) • [Carlos Miéle](#)

ANEXO B: As mulheres cantadas

Journal Laboratório

FACHA
FACULDADES INTEGRADAS
HÉLIO ALONSO

PUBLICAÇÃO DOS ALUNOS DAS FACULDADES INTEGRADAS HÉLIO ALONSO - UNIDADE BOTAFOGO - OUTUBRO/NOVEMBRO 2011

Olha que coisas mais lindas!



Um dos maiores sucessos da Música Popular Brasileira, Garota de Ipanema encantou a todos. Musa de Tom Jobim, Helô Pinheiro desfilava a sua beleza por Ipanema e ficou eternizada nesta canção. Conheça mais sobre a história da garota de Ipanema, sua relação com Tom e o que mudou na sua vida após a música ser lançada.

Págs 06 e 07

Escrava, amante, mulher



Conhecida por sua ascensão social em uma época em que escravos e mulheres eram submissos. Saiba o que motivou a composição de uma música e a criação de uma novela sobre esta mulher.

Pág. 03



Mulher de verdade

Amélia é que era mulher de verdade. Saiba mais sobre esta mulher que, mesmo despida de vaidade, inspirou Mario Lago a compor.

Pág. 04



Quem é essa mulher?

Mulher forte e de personalidade que foi inspiração de Chico Buarque. Saiba mais sobre Angélica, a Zuzu Angel.

Pág. 09



Só Ô Anna Julia!

Musa dos Los Hermanos, Anna Julia foi hit do final dos anos 90. Conheça a estudante que encantou a banda.

Pág. 12

| EDITORIAL |

Mulheres Cantadas

A música brasileira é marcada por homenagens de grandes compositores às mulheres que passaram por suas vidas. Amores platônicos, concretizados, amores de verão, amores de mãe e de filha; pequenas histórias reais ou inventadas que se eternizaram através de letras que já fazem parte da nossa cultura.

Mulheres Cantadas pretende reunir essas músicas em matérias que contam as suas histórias. O exemplar deste jornal traz mulheres comuns que, apesar de terem o status de musas de compositores, também tiveram que agüentar as consequências de terem suas vidas expostas e cantadas por milhões de brasileiros.

Neste impresso poderás encontrar musas de Chico, Dorival, Roberto Carlos, Mario Lago, Tom Jobim, Jorge Ben. Mulheres eternas como Garota de Ipanema, Kátia Flávia, Anna Julia, Xica da Silva, Zuzu Angel, Beatriz, Luiza e muitas outras que fizeram e fazem parte da nossa Música Popular Brasileira.

Inúmeras figuras femininas foram imortalizadas nas letras de grandes músicas, mas infelizmente nem todas poderão ser encontradas impressas aqui. O espaço de um jornal é sempre limitado e a equipe possuía uma infinidade de letras que juntam melodias e histórias. Para que nenhuma ficasse de fora ou fosse esquecida, criamos uma página na internet que é constantemente atualizada. Em www.mulherescantadas.wordpress.com o leitor poderá ouvir as canções e assistir aos vídeos de diversas composições inspiradas no universo feminino.

Todo este trabalho foi feito com muito carinho pelos alunos de Secretaria Gráfica e Programação Visual, ministrada pelo Professor PC Guimarães nas Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA). Esperamos que o leitor se divirta, se identifique e se surpreenda com as próximas páginas!

Os Editores



xanne, de Sting, do Po-
lice; e nem a mina do
três!
as mina? pô! - do mano
só ser
Loira de Hervê, Loira
do F. O Tchan, Lôra de
Gabriel, o Pensador,
Uma tarde no Bar Urca, Na ver-
dade, fim de tarde, Lenine saiu de
casa após receber ligação de seu
amigo Carlos Rennó. Há dias vinham
conversando sobre uma nova com-
posição que pretendiam fazer jun-
tos. Carlos já trabalhara com outros
nomes famosos da música popular
brasileira, mas as conversas recentes
com Lenine o faziam ficar um pouco
ansioso; e feliz.

"Quero algo marcante, Carli-
nhos", foi assim que Lenine abriu a
conversa, depois de uma olhada cal-
ma e compenetrada nas outras mes-
sas. Uma jovem menina, talvez com
21 anos, levantou subitamente e pe-
diu um autógrafo no CD "Na Pres-
sa", que ele carinhosamente auto-
grafou e tirou fotos.
Carlos lembrou que Lenine ain-
da não havia feito uma música que
homenageasse alguma mulher em
específico. Por mais estranho que
pareça, Lenine nunca tinha pensa-
do nisso. Porém, todas as inspirações
caíam no mesmo dilema: já se home-
nagem tantas mulheres, por que
ele também o faria agora?

Trataram, então, de pegar papel e
caneta, e começar a lembrar de todas
as musas da MPB, e algumas de ou-
tros lugares do mundo. De cara apa-
receram Amélia, Bárbara, Ana, Joana,
Tereza, Betê, Kátia Flávia; e tantas
outras. Mas nenhuma delas era maior
do que "ela". Mais do que isso, eram
todas elas juntas num só ser.

Madalena, de Martinho
que a Honey Baby
para Waly Salomão e
en de Chuck Be-
a manequim de
Paulinho
Caymmi, a moça prosa
e a musa inspiradora
só você que é todas elas
juntas num só ser!

EXPEDIENTE: Coordenador de Jornalismo: Prof. Felipe Franceschini
Editor Executivo: Prof. Paulo Cesar Guimarães
Coordenador dos Laboratórios: Gilvan Nascimento
Projeto Gráfico: André Cunha - Execução: Daniela Vianna

Distribuição: Faculdades Integradas Hélio Alonso - R. Muniz Barreto, 51 - Botafogo - Rio/RJ Tel.: 2102-3105; www.facha.edu.br

Revista do Rádio

Mus, tem fugiatur, se-
dit pe commolupta aut
volore dolupta turiam
quis que cum nonseque
porest, imuscia volupta
temperepra si aspella-
bor ad quo et delenistiis
alignisima idusci volup-
tur reptiatur am reilum
nem recabor aut que ium au-
temolunquque magnature-
flor cum lamus volut escip-
ga, Re sam et audtincid et aut
pernam dolo te pratqui dolumet



Conceição, Amélia e Aurora: elas sim, foram mulheres de verdade!

Por Fabíola Buzim

Só você, hoje eu
Quando as músicas "Ai que saudade da Amélia", "Aurora" e "Conceição" surgiram, entre as décadas de 1940 a 1950, o Brasil vivia um momento histórico e especial. Passava pelo período que ficou conhecido como "A Era do Rádio". Inúmeros artistas (compositores e cantores) tornaram-se famosos apresentando-se em programas de auditório, que eram transmitidos ao vivo pelo rádio. Na programação constavam programas de música, humor e esportivos e rádio novelas. Os auditórios eram abertos aos públicos e os cantores se apresentavam acompanhados de orquestras ou conjuntos musicais.

"Ai que saudade da Amélia" e "Aurora" tem o mesmo pai, o compositor (músico, ator, poeta, político) Mário Lago. A primeira, ele fez em parceria com Ataúlfo de Paiva e foi lançada em 1941. A mulher retratada

na música de fato existiu: Amélia dos Santos Ferreira, uma empregada doméstica que trabalhava para a cantora Aracy de Almeida. Mário e Ataúlfo conheceram a história de Amélia através do irmão de Aracy, Altemir, que vivia elogiando a doméstica e exaltava as características da empregada. Ele sempre dizia nas rodas de conversas com os amigos: "Amélia que era mulher. Amélia lavava, passava, cozinhava... Amélia era solidária ao seu homem, e passava fome ao seu lado e achava bonito não ter o que comer... e o dinheiro que ela ganhava: o marido bebia... Ai! que saudades da Amélia. Amélia, aquilo sim é mulher de verdade!".

Mário logo percebeu que ali dava um samba. Escreveu a letra e passou para seu parceiro Ataúlfo Alves para compor a melodia. Mas na época nenhum cantor se interessou pelo samba, pois o ritmo era muito lento. O jeito foi o próprio Ataúlfo gravar a canção. Amélia logo virou sucesso, a música

mais tocada no carnaval de 1942, chegando a ser gravada até por Roberto Carlos, e tomando-se um dos sambas mais conhecidos da história da Música Popular Brasileira. Em "Amélia" a descrição da mulher idealizada, ficou tão popular que o nome "Amélia" tornou-se sinônimo de mulher submissa, resignada e dedicada aos trabalhos domésticos. A musa inspiradora faleceu em 2001 aos 91 anos de idade.

Mário compôs ainda "Aurora", também em 1941, e dessa vez em parceria com Roberto Roberti. O refrão "Se você fosse sincera, ô ô ô Aurora! Veja só que bom que era ô ô ô Aurora" tornou-se conhecido. A letra fácil e descomplicada logo caiu na boca do povo, e Aurora tornou-se inesquecível. Gravada pela Columbia, foi lançada em dezembro do mesmo ano, e se tornou marchinha obrigatória nos carnavais cariocas. A dupla Joel e Gaúcho interpretaram "Aurora" no filme "Céu azul", da Sonofilms. Mas a marchinha ficou mesmo co-

nhecida após o furacão Carmem Miranda gravar a canção. Curiosamente "Aurora" é o nome da irmã (também cantora) da pequena notável.

Já o samba canção "Conceição" foi resultado da parceria entre Jair Amorim e Valdemar de Abreu, o Dunga. Criada em 1956, os compositores se utilizaram de um tema já conhecido em outras músicas, da jovem pobre, inocente e bonita que se deixa iludir pelas promessas mentirosas dos homens e quando se dá conta onde foi parar, não consegue mais voltar a ser a moça pura e inocente de outrora. A música ganhou notoriedade ao ser interpretada pelo romântico Cauby Peixoto, que estava no auge de sua carreira. Isso ajudou a popularizar a música e até hoje Cauby é considerado por alguns como o maior cantor popular do Brasil. Em 1981, Roberto Carlos e Cauby dividiram o palco, em um show na praça da Lapa no Rio de Janeiro, e cantaram juntos a "Conceição".

O poeta do mar

Por Thiago Tiara

Dorival Caymmi cantou muitas mulheres, umas só porque o nome dava sonoridade à canção e outras que realmente existiram. O próprio compositor dizia que nem todas as canções eram feitas para alguém, porém algumas eram.

A humilde Rosa, da canção Das Rosas é um exemplo de mulher que existiu. Antes de criar a personagem, Caymmi esteve em Portugal, e lá, passou por uma estrada margeada por roseiras, o baiano ficou com as "rosas" na cabeça. Logo que voltou ao Brasil, foi para a Bahia visitar seu pai e viu que havia uma nova empregada na casa, uma jovem de nome Rosa. A coincidência o estimulou a compor e com sua genialidade habitual, logo fez uma brincadeira com: "nada como ser rosa na vida, rosa mesmo, ou mesmo rosa mulher...". A menina nunca soube que foi musa, nem sabia que Caymmi era um famoso cantor e compositor.

Outra viagem o inspirou a compor. Ele estava descansando em um hotel no Recife, após um show, e lá pelas tantas da madrugada passou um bloco pela rua. O baiano se entusiasmou com o frevo e foi assistir ao espetáculo na calçada, quando chegou, viu uma bela cafuza à frente do grupo, a passista além de linda, era uma exímia dançarina. Conquistador, tratou de descobrir seu nome, olhou para ela e começou a cantar "Dora rainha do frevo e do maracatu...".

Mas sem dúvida alguma, sua canção mais famosa é sobre a morena Marina, que continua fazendo sucesso quase 64 anos após ser composta. Por ironia, a bela que contrariou o seu amor ao se pintar nunca existiu, só foi Marina porque esse nome dava rima. Curiosamente, a composição começou do "tô de mal com você", frase usada por seu filho Dori, quando jovem, ao ser contrariado.

Motivado pela birra juvenil, o gênio que foi pra Maracangalha, que cantou os encantos do mar e de sua Bahia querida, o sofrimento dos negros e ensinou o que a baiana tem, compôs essa canção, que todos, ao conhecerem uma Marina, fazem referência.

Eles fizeram essas canções só para vocês

Por Thiago Tiara

Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o nosso maestro Tom Jobim, foi um dos mestres da MPB que mais cantou mulheres. Amores platônicos, fraternais e consumados são os ingredientes de suas eternas canções.

Lígia é sem dúvida, uma de suas mais belas composições, é a bossa da negação. Tom afirmava não gostar de chuva, de sol, samba e cinema, não ir a Ipanema e nunca querer tê-la ao seu lado, mas isso não passava de um jogada.

A musa em questão era a professora carioca Lygia Marina de Moraes, eles se conheceram em uma tarde chuvosa de inverno, no Bar Veloso, em Ipanema. Ela tomava um chopp com uma amiga e o Tom, galanteador como era, logo sentou-se ao seu lado, mas em uma dessas coincidências da vida, a paquera era professora de uma de suas filhas, quando soube, ele soltou uma gargalhada e disse: "Essa foi a primeira vez que uma paquera se tornou reunião de pais e mestres!".

Tom estava atrasado para uma entrevista com Clarice Lispector, na TV Manchete e as levou junto. Clarice não gostou nada quando viu as duas e menos ainda quando pediu um poema e ele se recusou a fazer, afirmando não ser poeta. Mas isso não foi impedimento para ele compor um poema para Lygia "Teus olhos verdes são maiores que o mar/ Se um dia eu

fosse tão forte quanto você/ Eu te desprezaria e viveria no espaço/ Ou talvez então eu te amasse/ Ai que saudades me dá/ Da vida que eu nunca tive", e assinou A.C.J., no poema que a professora guarda até hoje.

Anos depois o nosso maestro compôs a canção sobre as morenas, mas não assumiu ser ela a sua musa, em respeito ao escritor e amigo Fernando Sabino, seu marido. Na canção Lygia virou Lígia e seus olhos verdes foram pintados de castanho.

A música foi sucesso, todos perguntavam quem era a mulher e Tom nunca dizia. Ele só assumiu ser Lygia a sua musa, após ela se separar, quase 19 anos depois do lançamento do álbum.

Outra que mexeu com os sonhos de Tom, foi Luiza.

Entre uma dose e outra de Uísque em um chuvoso dia de outono no Antonio's, na Lapa, Tom, Chico Buarque e mais uma trupe de figurões da MPB papeavam, até que avistaram uma mulher que se abrigava na varanda do bar para fugir da chuva.

Chico, galanteador inveterado, começou a flertar com ela, mas antes que tentasse uma investida, a chuva passou e a moça da mesma forma que surgiu, foi embora, deixando apenas seu perfume e nome, Luiza.

Anos mais tarde, Tom compôs Luiza e Ana Luiza, mas ele afirmava que apenas a primeira canção tinha sido composta em homenagem a mulher que balançou o seu coração e o de tantos amigos, Ana Luiza sur-

giu do gosto dele pelo nome, pela sua musicalidade.

Mas essas não foram as únicas "Luizas" de sua vida, em 1986 Tom se casou novamente, com Ana Beatriz Lontra e teve dois filhos, João Francisco e Maria Luiza. Anos depois, o maestro fez um sambinha "bonito pra chuchu" sobre sua filha, a menina do cabelo amarelo e olhos cor de chuchu, o Samba de Maria Luiza. O samba foi gravado na voz de Maria Luiza acompanhada pelo pai no piano quando ela tinha sete anos.

Das mulheres que passaram na vida do maestro, Dindi é talvez, a musa mais curiosa, gravada pela primeira vez em 1959 por Sylvia Telles, Dindi tornou-se um sucesso instantâneo, se sagrando como uma das mais famosas e importantes composições do maestro Tom Jobim, tendo centenas de regravações.

Oito anos depois de lançada, ganhou o mundo na voz dos mitos da música norte americana, Frank Sinatra e Ella Fitzgerald, a Primeira Dama da Canção.

A música foi feita especialmente para Sylvinha, mas muitos se enganam em pensar que ela foi a musa inspiradora. Na verdade, Dindi, que é a coisa mais linda que existe, não existe. Aliás, existe sim, mas não era, como muitos pensavam, um nome de mulher e sim um morro próximo ao sítio de Tom em São José do Rio Preto, então bairro de Petrópolis, hoje já emancipado.

Capacidade criativa e sensibilidade são algumas das qualidades que fazem do nosso maestro uma unanimidade entre críticos e público em termos de qualidade e sofisticação musical. Tom Jobim é o maior expoente de todos os tempos da música brasileira pela revista Rolling Stone.





Borendei id quiam dolut fugias et optatus expertum re commin illas éra ad eum volestrum que conse hate volesto doloreperum atur, aut ad quia velestintia corro exernat quiae verehendi doluptatur rem consequis dolutam et expliam eius ut doluptaqua dolupic itaqi aut moluptat qui te et ut autas Coreprior busdae pont plic rémpquo réndigenti, volioia dolorep etreped ut laut et volo éa, bus.

Bit quid et allt accero ex ea velest, que permatum incdem. Et odiad qui di volerendui quat

A beleza que não é só dela

Em 1987, Helô Pinheiro estreou seu primeiro ensaio fotográfico para a revista Playboy, reverenciada através de um texto escrito por Tom Jobim. "Heloísa minha brisa, minha eterna inspiração, quando vejo Helô Pinheiro correndo pelo banheiro vou tomar tremulação. Tomo leite com farelo pra baixar a hipertensão. Heloísa, Heloisinha, quem te chama é Tom Jobim, te espero na mesma esquina, já comprei amendoim", declarou o músico.

Aos 58 anos, em abril de 2003, a musa reapareceu na revista mas agora, ao lado da filha Ticiane Pinheiro. O trabalho repercutiu bastante na mídia, pois, pela primeira vez, mãe e filha se fotografaram juntas num ensaio de capa. Além disso, Helô é a mais velha das modelos reportadas

Laura de Mercer, Laura

a rosa luz de Pixingu



gisse uma moça des- sas, que com seus vastos; mais que a Gati- Borendei id quiam dolut fugias et optatus expertum re commin illas éra ad eum volestrum que conse hate volesto doloreperum atur, aut ad quia velestintia corro exernat quiae verehendi doluptatur rem consequis dolutam et expliam eius ut doluptaqua dolupic itaqi aut moluptat qui te et ut autas Coreprior busdae pont plic rémpquo réndigenti, volioia dolorep etreped ut laut et volo éa, bus.

Bit quid et allt accero ex ea velest, que permatum incdem. Et odiad qui di volerendui quat

Aclamada por Stevie Wonder e outras vozes internacionais



Na história da música brasileira, é uma das poucas em versão inglesa, cantada originalmente, pelos próprios compositores, a fazer sucesso no exterior. Em 1967, Tom Jobim, um dos precursores desse movimento, lançou juntamente com Frank Sinatra, o maior cantor norte-americano de mulheres, a versão bilingue de Garota de Ipanema. Foi um sucesso, sendo considerada a segunda música mais cantada do

mundo, perdendo para Hey Jude dos Beatles. A letra foi interpretada, desde a sua composição, 1962, em português e inglês, pelos mais diversos e afamados cantores a exemplo de Madonna, da banda de rock Sepultura e de outros artistas brasileiros. A canção fora ainda objeto de uma versão instrumental para tema do filme "Garota de Ipanema".

Durante a edição 2011 do Rock in Rio, o sucesso foi corroborado

do também por Stevie Wonder. O show que caminhava em direção à perfeição, teve o seu momento catártico quando o cantor internacional, embuído pelo espírito carioca, convocou a todos os presentes a recitarem, em uníssono, o sucesso "Garota de Ipanema". A versão em inglês, criada por Frank Sinatra, teve a participação também da filha de Stevie, Aisha Morris.

Não
bete
gas, n
Tereza,
Drão n
no Gil,
Luiza, d
homen
Joana, A
Chico;
pônica
a cabo
de Toni
Nem
Vera G
quinha
nem n
flor de
ga, Re
perman
Risoflo
co Sci



dessas,
talvez
as, veja
minha
eria só
Uma
a mi-
talvez
ais que
is que
ó você,
ueridas

é o sol
é como
xingui-
estrela
a es-
o Poeti-
é como
no céu

continua nos meus pla-
nos; nem Kátia Flávia, de
Fátima, Fátima; nem
um lírio, um lírio de
manos.

As mulheres de Chico

Por Lorena Zarattini

Só você, hoje eu
canto só você; só você
que me fez ser assim.
Com seu belo par de olhos verdes,
Chico Buarque é conhecido como o
compositor que melhor conhece a
alma feminina; e esse título se deve
às inúmeras mulheres cantadas pelo
poeta. Pode-se encontrar em suas
canções diversas personagens, da
santa à puta, da mulher submissa e
passiva a masculina e ativa. A impor-
tância da obra de Chico está acima
da sua beleza musical; está na for-
ma interpretativa que ele compõe
para se relacionar com a diversidade
feminina; conseguindo sempre dar
uma identidade a cada mulher. Suas
letras despertam lirismo e sentimen-
tos, transparecendo a virilidade de
um homem juntamente com a doçu-
ra feminina.

São muitas as mulheres que dão
nome às suas canções: Carolina,
Cristina, Iolanda, Tracema, Lúcia,

bel - de João Gilber-
to; nem B.B., la femme
de Chico; nem de Severina, Gensberg
e Chico; nem de Zuzu Angel, a
femmená, nem a laia de
Zera Pagodinho, nem
Madalena, Maria, Cecília, Joana,
Ana, Bárbara, Rosa, Beatriz, Geni.
Em 1966, Chico iniciou o ciclo fe-
minino com uma homenagem às
mulheres consideradas "Amélia" na
canção Com açúcar, com afeto. Gos-
tou da brincadeira e logo em seguida
compôs, em parceria com Ruy Guer-
rá, uma homenagem à homossexual
Ana de Amsterdã. Uniu-se a Miltonho

O grupo "Mulheres de Chico"
começou em 2006, com as toca-
doras de cuica Gláucia e Vivian
que eram admiradoras das canções
de Chico Buarque. Motivadas pela
mesma paixão ao poeta, diferentes
mulheres se reuniram e atualmen-
te o grupo conta com aproximada-
mente 20 batuqueiras.

A inauguração ocorreu em 2007
em um sábado seguinte ao Carna-
val. O público foi ao delírio e, após
o sucesso feito com o bloco, per-

hoje cantarei, só outra
reina no meu coração:
Só você, minha aqui-
sua musa dentro as musas
de Aa Z.
em 1977 e veio a Angélica, a con-
hecida Zuzu Angel, lembrando as mães
mortas depois de terem seus filhos
reféns da ditadura. Não pode se es-
quecer também da Teresinha, do mu-
sical Ópera do malandro: "Me con-
tou suas viagens / E as vantagens que
ele tinha / Me mostrou o seu relógio
/ Me chamava de rainha". A mesma
peça teatral em que surgia Geni e o

correram diversas casas de show
na cidade maravilhosa, e claro,
não deixaram de lado o desfile
carnavalesco - palco de onde tudo
começou. Durante todo o ano, se
apresentam aos sábados na mes-
ma praça, sempre depois do car-
naval. E isso tudo porque o desfile
inaugural que ocorreria no pró-
prio sábado de carnaval teve que
ser adiado devido a fortes chuvas,
passando para a semana seguinte.
E não é que deu certo?

da alma de Luiz Vieira;
Zepelim, um travesti que salvou a ci-
dade dando-se ao poderoso Zepelim:
"O guerreiro tão vistoso / Tão temido
e poderoso / Era dela, prisioneiro".
E ainda tem mais! Juntamente a Au-
gusto Boal, Chico escreveu Mulheres
de Atenas, onde visitou as mulheres
mitológicas: "Que não tem gosto ou
vontade / Nem defeito, nem qualida-
de / Tem medo apenas", Beatriz tam-
bém está no repertório: "Será que ela
é moça / Será que ela é triste / Será que
é o contrário / Será que é pintura / O
rosto da atriz".

A conclusão que se chega é que
Chico Buarque consegue, com muito
humor, humildade e lirismo tocar em
vários problemas femininos, muitas
vezes se inserindo neles. Seus temas
são polêmicos e reais, tratados com
muita sensibilidade e carinho, conse-
guindo, dessa forma, dar o devido va-
lor às situações que as mulheres en-
frentam em seu cotidiano. Nenhum
outro poeta dedicou tanto tempo ao
universo feminino como Chico, que
usou sua voz para dar voz às mu-
lheres que querem contar sobre seus
medos, anseios, desejos, inseguri-
anças e amores. Só ser!



Angélica, quem é esta mulher?

Por Flavia Doria

Zuleika Angel Jones, reconhecida estilista que levou o nome do Brasil para o exterior com suas criações, ficou na história do país como um exemplo de luta contra a ditadura militar depois que o regime capturou seu filho. Até o fim de sua vida, Zuzu lutou para descobrir a verdade sobre o que aconteceu com Stuart Angel, um militante de esquerda veiculado ao MR-8.

Com a proclamação do AI-5, Stuart foi detido. Desde então, a estilista dedicou sua vida e seu trabalho, que adotou um tom de protesto, para desafiar o Governo que negava estar envolvido no desaparecimento de seu

filho. Cinco anos depois da morte de Stuart, Zuzu Angel morreu em um misterioso acidente de carro no túnel que hoje leva seu nome. A polícia da época encerrou o caso constatando acidente, mas análises posteriores acreditam que foi algo planejado.

Chico foi um dos amigos que recebeu uma cópia do testamento de Zuzu, que dizia pressentir que estava sendo perseguida. A música que fez em sua homenagem foi composta ainda nos anos 1970 e integra a trilha do filme de 2006 que leva o nome desta mulher que representa todas as mães brasileiras que tiveram seus filhos perseguidos, torturados ou mesmo mortos pela ditadura militar.



A equilibrista que virou atriz

Por Thiago Tiara

Beatriz é, certamente, uma das mais belas e sofisticadas composições da MPB. Foi composta por Chico Buarque e Edu Lobo para o espetáculo "O grande Circo Místico", um ballet teatro que mesclava música e circo.

Foi encomendada a Chico uma canção sobre a equilibrista Agnes, mas ele não conseguia compô-la. Com sua destreza, resolveu inovar e surpreender, criando uma dama à altura, a atriz Beatriz, em homenagem à Beatrice Portinari, de Dante Alighieri. "Só tem graça aceitar uma encomenda quando você pode ser infiel ao que foi encomendado, quando você pode tomar certas liberdades", afirma Chico.

Beatrice Portinari era vizinha de Dante, quando criança, e foi seu grande amor. Eles apenas se viam, nunca se falaram, porém Dante nunca conseguiu esquecê-la. A Beatriz da obra "La Divina Commedia", foi inspirada nela. No poema, ele a encontra no fim do purgatório e ela o leva até o rio Lete. Quando Dante bebe a água do rio, esta apaga a sua memória, seus pecados, como se ele tivesse renascido.

Segundo Edu Lobo, a música é uma metáfora da vida de uma atriz, é o sonho da mulher inatingível, ao mesmo tempo, é a maquiagem do rosto, a sombra da vida diante da arte, é a própria metáfora da realidade, travestida pelos palcos.



Geni e o Zepelin

Por Lorena Zarattini

"Geni e o Zepelim" estourou nas rádios no final dos anos 70, se consagrando uma das maiores músicas do álbum lançado um ano após a peça. Como crítica à ditadura e ao poder, a canção ecoava pela população, apesar da maioria não ter o menor conhecimento sobre o verdadeiro significado da letra.

Há quem pensasse que Geni era uma prostituta, porém na obra "Ópera do Malandro" a realidade aparece. Ela é uma travesti que vive de prestar serviços sexuais em um bordel. Porém, ela não pertence ao bordel, muito pelo contrário, é dona de seu próprio

nariz e vive e faz de seu corpo o que quer, com quem e como quer.

A crítica ao poder militar no momento em que a canção é composta passa totalmente despercebida. O poder do comandante, por exemplo, é ironicamente caracterizado: o Zepelim, que, na verdade, é um balão, é comparado ao órgão genital do comandante, mostrando que seu desejo é maior que o seu poder.

Sob esse aspecto, a canção "Geni e o Zepelim", assim como muitas outras músicas da época, é uma negação dos valores vigentes no Brasil nas décadas de 60/70 – momento de grandes conturbações políticas, sociais e culturais em que a arte tinha seu papel de resistência a ditadura.



As Madalenas

Por Dayane Gomes, Estela de Andrade e Newton Vinicius

Mesmo quem nunca foi a uma roda de samba vem a identificar rapidamente a composição Madalena do Jucu, adaptada por Martinho da Vila. Maria Madalena de Jesus Simões foi a fonte de inspiração para a canção. A história conhecida tem origem em Barra do Jucu – pequeno balneário de Vila Velha, Espírito Santo. Mestre Zé Maria, pai de Madalena, teria feito a toada para ela, na época do seu nascimento.

Madalena do Jucu foi sucesso no Brasil e no mundo. Foi cantada em outras línguas, fez parte da trilha sonora de um filme estrangeiro e até virou ringtone de celular. A música também se tornou tema do documentário "Procurando a Madalena", de Ricardo Sá, lançado no ano de 2010. O filme investiga a origem da música, símbolo da identidade capixaba, com depoimento de diversas bandas de congo do Estado.

A eternizada Maria Madalena de Jesus Simões, faleceu aos 85 anos no ano de 2008, vítima da hemodiálise por oito anos, mas mesmo doente acompanhava a festa de São Benedito para assistir os grupos de congo.

Outra Madalena é a de Ivan Lins. A mulher que inspirou esta música se chamava, na verdade, Vera Regina (o que, convenhamos, não é nada musical).

A letra de Madalena, composta por Ronaldo Monteiro de Souza em parceria com Ivan Lins, retrata a dor de um término de namoro. Ronaldo namorava Vera Regina há 3 anos, quando o romance terminou. Desolado, ele foi se consolar em um bar de Copacabana. Olhando o mar, surgiu a frase que daria início à música: "o mar é uma gota, comparado ao pranto meu".

Apesar de ter sido composta por Ronaldo Monteiro, Madalena alcançou sucesso nas vozes de Ivan Lins e Elis Regina.

Tereza da Praia e de Jorge

Por Vini Teixeira

A música Tereza da Praia é uma das composições mais belas e conhecidas do músico Billy Blanco, composta em parceria com o compositor e músico Tom Jobim ela foi um sucesso na época. Nos tempos áureos dos anos 50, onde os compositores voltavam seus olhares para histórias de amor e mulheres de beleza única, a Tereza da praia foi mais uma inspiração de amor entre dois compositores que acabou desencadeando sucesso em vendas de discos.

Nascido em 1924, Billy Blanco ficou famoso na época de 1950 após compor músicas como "Sinfonia do Rio de Janeiro" e "Descendo do Morro". Com estilo próprio e muito inteligente descrevia assuntos ao seu redor com bastante humor, falando de amor e das desilusões alheias. Como seu samba era mais rítmico e fugia da cadência vigente do estilo, passou a chamar a atenção dos cantores da época. Suas composições foram cantadas por: Dick Farney, Lúcio Alves, João Gilberto, Dolores Duran, Elizeth Cardoso, Elis Regina entre muitos outros. Formado em Arquitetura em São Paulo e Rio de Janeiro ele foi compositor, músico e escritor. Morreu em 2011 com 87 anos de idade deixando muitas composições conhecidas e tocadas até hoje.



Legenda



Pandeiro, Legenda

A música Tereza da Praia fala de dois jovens que disputam uma mesma garota. Em um certo momento da letra existe um diálogo que diz mais ou menos assim: "é a minha Tereza da Praia, se ela é tua, é minha também. O verão, passou todo comigo, e o inverno, pergunta com quem? Então vamos a Tereza da praia deixar..."

Nessa época (1954) haviam boatos de uma suposta rivalidade entre Dick Farney e Lúcio Alves – Os mais modernos e afinados cantores do momento – assim Billy Blanco e Tom Jobim tiveram a oportunidade de fazer uma brincadeira colocando os dois para cantar a mesma música e promover uma suposta "pacificação". Mesmo contra a vontade dos dois a música foi produzida. Naquela época o disco foi um tremendo sucesso e a música é conhecida até hoje.

A pergunta que não nos foge da cabeça é saber se realmente Tereza da Praia existiu, já que a Mulher de Tom Jobim também se chamava Tereza e muitas outras Terezas apareceram no mundo tanto da música como na vida dos dois, por exemplo Billy Blanco tem outra música com a participação de uma Tereza (será a mesma)? Porém em seu livro Tirando de Letra, Billy Blanco afirma: "Tereza da Praia é uma figura absolutamente fictícia".



Legenda



De Legenda Lobo



Por Pablo Marques

Um Carioca ilustre (nascido em Madureira e criado no Rio Comprido), Jorge Ben Jor viveu um dos auge da sua carreira no período tropicalista. Quando lançou "Cadê Tereza?", "País Tropical", "Que Pena" e "Que Maravilha", viu de perto o sucesso passar pela sua vida. Mas o foco aqui está concentrado na primeira música. Ah, a primeira música... Tereza. A letra da música diz que, após ir a um samba no morro, Tereza não voltou mais para Jorge.

"Cadê, Teresa? / Onde anda minha Teresa? / Teresa foi no samba lá no morro e não me avisou / Será que arrumou outro crioulo, pois ainda não voltou...". Os versos afirmam, com clareza e simplicidade, que Tereza se foi e partiu sem deixar vestígios. Não há relatos se a tal Tereza existiu. Porém, mesmo imaginária nos profundos pensamentos psicológicos de Jorge Ben, ela contribuiu para a MPB. Tereza, ainda uma foragida, foi eternizada.

Outra importante Tereza se tornou uma das mais clássicas da música brasileira. "Terezinha", não por acaso também escrita por Jorge Ben, foi lançada em 1970, dentro do álbum chamado "Força Bruta". O ensaio havia começa-

do uns dois anos antes, quando Jorge Ben tinha escrito "Tê Tê (Tê Tê Tê Tê Tereza)" e musicado a simpática letra. Cheia de significados, também, assim como "Cadê Tereza", "Terezinha" também não possui registros sobre sua criação. Entretanto, Jorge Ben havia criado mais um clássico da MPB.



"Tereza Tristeza" também foi essencial para a MPB. A novela "Prisioneiro de um Sonho" – escrita por Roberto Freire –, que foi ao ar em 1964, usou esta música como trilha. A musa inspiradora do Chico Buarque também parece não ter existido, uma vez que não há relatos sobre ela na vida do artista. Todavia, na letra, é possível perceber que há mensagens para as mulheres em geral.

Terezas, Terezas, Terezas... Salve as Terezas! Assim como outras ilustres mulheres cantadas na Música Popular Brasileira, elas, com certeza, foram fundamentais para a glorificação desse estilo.

As damas do Rei



Legenda

Por Estela Andrade

Não há brasileiro que não conheça Roberto Carlos. Eternizado como Rei, não poderia faltar em seu repertório canções inspiradas nas mulheres de sua vida. Afinal, são muitas emoções. Duas músicas de Roberto Carlos que cantam mulheres importantes em sua trajetória e que ficaram bastante conhecidas do público são "Lady Laura" e "Maria Rita meu amor".

Toda mãe é a primeira mulher na vida de um filho. É ela quem ensina, quem forma, quem apoia. Com o Rei não poderia ser diferente e, por isso, ela foi imortalizada em uma de suas canções: Lady Laura (foi homenageada pelo filho na canção que leva o mesmo nome, composta em 1976 em parceria com Erasmo Carlos. Dizem que a gravação desta música foi muito difícil, pois Roberto Carlos acabava se emocionando, obrigando-o a repeti-la por diversas vezes).

Desde o início de sua carreira, Lady Laura incentivou o filho. Foi por causa dela, que aos nove anos, Roberto Carlos se apresentou pela primeira vez em uma rádio de Cachoeiro de Itapemirim, cidade onde nasceu. Lady Laura também foi responsável pela musicalidade do filho, afinal, foi ela quem o ensinou a tocar piano e violão, despertando assim, em Roberto, a paixão pela música. De Lady Laura, Roberto Carlos herdou a extrema religiosidade, assim, não é de se estranhar, que os temas



Legenda

Nem a namoradinha mais recorrentes nas letras de suas músicas sejam a fé e o amor.

Então, Lady Laura não poderia mesmo deixar de ser homenageada na voz do Rei. E esta foi a canção que mais ganhou notoriedade internacional, sendo gravada não só em Português, mas também em Inglês e Espanhol.

Depois da mãe, outras mulheres passaram pela vida de Roberto Carlos. Apesar de ter se casado três vezes, nenhuma das suas companheiras foi tão marcante quanto Maria Rita, terceira e última esposa (até então). O Rei conheceu Maria Rita em 1977, durante um show no interior de São Paulo. Na época, a diferença de idade entre os dois era de 20 anos (ela tinha apenas 16). Isto não o impediu de se apaixonar, mas sim de ficarem juntos.

Somente 14 anos depois, o reencontro aconteceu e foi fatal. Maria Rita realmente abalou o coração do Rei, pois ela foi a única com quem ele se casou no papel. Obviamente, ela foi cantada em diversas músicas: "Amor sem limites" e "Acróstico" são alguns exemplos.

Infelizmente, Maria Rita foi acometida por um câncer, levando-a à morte. Roberto Carlos se afastou da carreira não só quando a doença foi descoberta, dedicando-se inteiramente à busca pela cura da esposa, mas também após o seu falecimento. Muitos pensaram que ele não voltaria aos palcos, entretanto o Rei não só retomou a carreira como também fez das músicas inspiradas no amor de sua vida grandes sucessos românticos.



O paradoxo de ser "Maria"

Por Fabiola Buzim

No hebraico, o nome Maria significa "a mulher que ocupa o primeiro lugar, a mãe do Deus, a progenitora, senhora soberana". Por outro lado, residem neste nome outros significados: Maria também é Madalena, a prostituta, amante - face extrema de uma mesma figura. Na música brasileira é uma das mais citadas e passeia pela música romântica, forró, MPB, samba, rock, e também pela música católica.

Para muitos, recai sobre a persona "Maria" uma herança conceitual de: mulher virgem, santa, perfeita. O romântico Nelson Gonçalves cantou, na década de 40, a música "Maria Bethânia", onde dizia: "tu és para mim a senhora do engenho, em sonhos te vejo, Maria Bethânia és tudo que eu tenho". Nelson gravou mais cinco músicas tendo o nome como título: "Maria e mais nada", "Maria Elena", "Maria Luiza", "Maria Pureza" e "Maria que ninguém queria". Já Djavan compôs "Maria das Mercedes" em 1976, retratando a moça pura e sonhadora: "Eu tenho uma namorada viva no interior, Maria das Mercedes, linda como um beija-flor. Ontem eu recebi carta dela cheirando a fulô. Meu nego, estou intacta, pura, volte, por favor". Já na letra "Quando o carnaval chegou", Luiz Melodia descreve: "Maria era minha alegria, quando chegava o carnaval nós brincávamos: noite e dia". Maria nesta versão ganha ares de donzela, moça feita para casar.

Já para outros a força desta mulher extrapola o divino puro e explode nas ações de mulheres determinadas a fazer o que bem entendem de suas vidas. É no samba de Candeia que "Maria" visita este cenário contrário, e é retratada como mentirosa, a megera, aquela que o fez comer jiló dizendo que era berinjela. Candeia exalta também a beleza física de Maria: "É uma moça da pele bronzeada, cheirando a flor de canela". Já o compositor Almir Guineto escreveu em "O destino de Maria" que ela nunca foi de vadiagem, sempre foi de trabalhar, mas a Maria mudou, se apaixonou por alguém que não a amava, e quem diria, a boa menina se desencaminhou, virou mulher de vida.

Em "Sete Marias" de Sá e Guarabyra, são retratadas as muitas faces de "Maria". São mulheres que tem o mesmo nome, mas personalidades e destinos diferentes. Sete caminhos guiados pelo coração: Maria noiva, Maria artista, a Bonita, Aparecida, de Lourdes, da Glória, Beata, do Rosário, Das Dores.

As músicas "Marias" e "Marias de um só João" foram evocadas pela voz grave de Leci Brandão. A sambista retratou as contradições de duas mulheres, a da favela e a da cidade. A primeira é empregada doméstica, que não entende de moda. A segunda é da cidade, de vida boa, arrumada e que faz plástica. Já no segundo samba ela é retratada como a mulher do lar, submissa, fiel, mas escrava do cotidiano e de sua realidade: "Jura ser Maria de um só João. Ainda passa roupa à ferro de carvão. Ai que servidão, ai que servidão".

No imaginário popular "Maria" é mulher humilde, batalhadora, aquela que vem do povo. É a mistura de dor e alegria. A cantora Maria Monte expressa através de "Maria de verdade" a poesia de ser Maria, e reforça "tua pessoa, Maria, tua pessoa Maria, mesmo que doa Maria, tua pessoa". A persona "Maria" é exaltada e se configura como um elogio às heroínas brasileiras, trabalhadoras, guerreiras. Maria representa a complexidade e riqueza da alma feminina.

E foi na parceria entre Milton Nascimento e Fernando Brant que resultou numa das canções mais conhecidas, "Maria, Maria". A letra evoca uma personagem feminina, de presença marcante. A "Maria" de Milton pode ser a sua mãe biológica, uma empregada doméstica que morreu quando o cantor tinha apenas quatro anos de idade. "Maria, Maria" virou hino do movimento feminista ao ser interpretada por Elis Regina. Mas talvez seja na interpretação que o músico Jorge Aragão fez de "Ave Maria" que esses paradoxos encontrem uma harmonia. Ele conseguiu executar uma música sacra com o cavaquinho, instrumento originalmente brasileiro e popular. Um bom exemplo musical da complexidade e riqueza do ser "Maria". Ave, Maria! Mulher, cheia de graça!



As últimas cantadas

Nem mesmo a linda homenagem àquela que foi talvez a sua última musa inspiradora. Embora não tenham confirmado, pessoas próximas aos dois afirmaram que eles tiveram um relacionamento.

Bete Balanço, por favor

Composta por Cazuza e gravada pela banda Barão Vermelho, Bete Balanço fez parte da trilha sonora do filme homônimo de 1984, dirigido por Lael Rodrigues e estrelado pela atriz Deborah Bloch.

Retrato musical da década de 80, em meio a sexo, drogas e rock and roll, o filme traz uma história comum, desde que, o cinema surgiu: a moça que sai de sua cidade natal para tentar a carreira artística em um grande centro urbano. Talvez essa fosse apenas mais uma história contada pelo cinema se não tratasse de Bete Balanço, um grande sucesso musical e cinematográfico dos anos 80.

"É uma música encomendada. O pessoal da Embrafilme me chamou, deu o perfil da personagem de Deborah Bloch e eu fui em cima. A Bete Balanço só tem haver comigo na medida em que eu também sou jovem e também estou começando", disse Frejat.

A canção faz parte do terceiro álbum do Barão Vermelho, "Maior Abandonado", e foi o maior sucesso da banda.

Ildi Silva, a musa híbrida de Caetano

"Musa híbrida, musa híbrida". É com esse verso que o grande músico e escritor Caetano Veloso começa a

Nem a namoradinha homenagem àquela que foi talvez a sua última musa inspiradora. Embora não tenham confirmado, pessoas próximas aos dois afirmaram que eles tiveram um relacionamento.

A tal mulher que mereceu essa composição de Caetano é Ildi Silva. Nascida na Bahia, Ildimara Silva apresenta uma beleza incomum.

Perguntado sobre o motivo da sua composição, Caetano afirmou que ficou inspirado na cor, na pele e na mistura racial de Ildi. Ao saber da homenagem, a atriz e modelo declarou: "Também fiquei muito feliz com a Musa Híbrida. Imagina só, é uma música do Caetano Veloso". Na letra da canção, Caetano expressa uma grande admiração por Ildi e descreve sua beleza através dos versos: "musa híbrida/ musa híbrida/ de olho verde e carapinha cômica (...). a minha voz tão fofa/ brilha por teus lábios bundos/ a malha do teu pelo".

Vera, a gata nem a namorada

A atriz Vera Zimmerman foi a inspiração de Caetano Veloso para a letra de Vera Gata. Os dois se conheceram em São Paulo, quando ela ainda tinha 17 anos, após o show "Cinema Transcendental". Eles se gostaram e viajaram juntos, no ônibus da turnê de Caetano até Americana, SP.

Depois disso, tudo aconteceu conforme descreve a música. Foi um romance rápido, quase relâmpago. Meses depois, Caetano apareceu na casa que Vera passava férias em Salvador, levando uma fita com a mú-

Laura de Mercer, Laura sica gravada em sua homenagem. Outras Palavras, também teve a letra inspirada em Vera.

"Ele achou que eu nem tinha gostado, de tão blasé que fui. Claro que gostei, mas não pulei no pescoço dele e o joguei no chão. Não tinha noção do que era ser eternizada em uma canção", contou em entrevista a Istoé Gente.

Antes mesmo de ser musa de Caetano Veloso, Vera Zimmerman era atriz. Porém, a notoriedade só veio com a música Vera Gata.

Elas 44 anos Vera Zimmerman continua realmente uma gata...

Quem é ela, o nome dela é Daniela!

A inspiração para a composição de "Dani" foi uma funcionária de um bar no Jardim Botânico que comemorava seu aniversário. Gravada no final do ano de 2003, tornou-se um dos maiores sucessos da banda Biquini Cavadão. A letra faz uma brincadeira com o nome de Daniela, carinhosamente chamada de Dani e trata principalmente da liberdade e do desapego de praticamente tudo que pode envolver alguém, como compromissos, dinheiro, lazer, sensações, responsabilidades, enfim, "dane-se tudo que não tiver Dani".

No mesmo ano, a música passou a ser tema da apresentadora Dani Monteiro no quadro Caminhos de Aventura, no Esporte Espetacular, da TV Globo, ganhando, assim, uma repercussão maior. Apesar da música "Dani" ser idealizada para uma outra

a rosa luz de Pixinguipessoa, não há ninguém que saiba a história na íntegra. A maioria irá associar a letra a Dani Monteiro que, com sua característica aventureira, compõe fielmente o perfil da letra.

Uma homenagem à Paula Toller

Em 1985, Paula Toller e Herbert Viana formaram o que poderia ser chamado de "casal 20" do rock nacional. O relacionamento, entretanto, não durou muito e terminou de forma confusa em 1988. Até hoje, não se encontram informações sobre o fim do casamento, e nenhum dos dois fala sobre o assunto em entrevistas. Porém, existe um registro musical sobre o fato.

Herbert buscou inspiração na dor da separação e transformou Paula em musa para compor Quase um Segundo. A música foi gravada no álbum Bora-Bora do Paralamas, lançado no mesmo ano do término. Nela, Viana transformou seu sofrimento pelo amor perdido em uma canção que consegue ser tão triste quanto bela.

A letra fala da busca pelas coisas que a pessoa amada deseja. Nos versos: "Quais são as cores e as coisas/ Pra te prender?". E quando diz "Eu queria ver no escuro do mundo/ Onde está tudo o que você quer/ Pra me transformar no que te agrada", fica bem clara a intenção de atender a essa expectativa. No refrão e ao final da música, Herbert deixa uma questão no ar: "Será que você ainda pensa em mim? / Será que ainda pensa?" E então, Paula? Pensa?

ANEXO C: Nádegas a declarar (Gabriel, O Pensador)

Ordem e progresso, sua bunda é um sucesso
 Nádegas a declarar, nádegas a declarar
 Ordem e progresso, sua bunda é um sucesso
 Nádegas a declarar

Nádegas a declarar? Claro que não!
 Eu tenho opinião nesse papo de bundão
 E vou dizer, mas primeiro você, Fernanda
 Primeiro as damas, o que que você manda?

Aí, Gabriel, vou logo deixar claro, não é lição de moral
 Todo mundo tá sabendo que sambar é tropical
 No país do futebol e carnaval
 Mexer essa bundinha até que é natural
 No meu ponto de vista
 Sem querer ser feminista
 A bundalização é bastante estimulada
 Por essa cultura machista, você sabe... tá cheio de porco-chauvinista
 Por isso que esse papo não é só pras menininhas
 É pra todos esses caras que dão força, que dão linha
 No concurso, na promessa de futuro
 No programa de TV e no rádio toda hora pra você

REFRÃO:

A-aha! Arrebita a rabeta!
 A-aha! E me diz, meu bem, o que mais que você tem?
 A-aha! Arrebita a rabeta!
 Arrebita bem a bunda, vagabunda, que a bunda é tudo de bom que você tem

O que que você tem de bom além do bumbum? Um talento, algum dom?
 Ou as suas qualidades estão limitadas ao balanço dessa bunda arrebitada?
 O que que você tem além da bunda?
 Pense bem que a pergunta é profunda
 Não, não é isso, menina!
 Eu não tô falando da sua... virilha
 Que deve ser uma maravilha, mas seu cérebro é menor do que um caroço de ervilha

Ô minha filha, acorda pra vida
 A sua bunda tá em cima, mas sua moral tá caída

A dignidade tá em baixa
 Você só rebola, só rebola, só rebola e se rebaixa
 E se encaixa no velho perfil:
 Mulher objeto em pleno ano dois mil
 E um, e dois, e três
 Sempre tem alguém pra ser a bunda da vez

Te chamam de celebridade e você acredita
Enche o rabo de vaidade e arrebita

Repete refrão

Você tira até retrato três por quatro de costas
Pensa com a bunda e quando abre a boca só sai bosta
Talvez você nem seja tão piranha
Mas qualquer concurso miss bumbum que tem, você se assanha
A-aha! E tira foto fazendo pose de garupa de moto
A-aha! Vai sair na revista e o povo vai dizer que você é artista
Porque agora bunda é arte, é cultura, é esporte
É até filosofia, quase uma religião
E se você tiver sorte pode ser seu passaporte para fama
Ou pra cama, pode ser seu ganha-pão
Bunda conhecida, bunda milionária
Bonitinha mas ordinária
Que nem otária na TV, de perna aberta
Queima o filme das mulheres e se acha muito esperta
Vai, vai lá! Vai entrar na dança, vai usar a poupança
Vai ficar orgulhosa sem saber o mau exemplo que tá dando pras crianças
Adolescentes, adultas e adultos retardados
Que idolatram um simples rebolado
[Bando de bundão!!] Aplaudindo a atração
[Não pelas idéias, mas pelo burrão]

Repete refrão

[-"Ordem e progresso, sua bunda é um sucesso...
-Ai, nádegas a declarar!"]
[Lombo ambulante, burrão ignorante!!]
Sua bunda é alucinante
A rabeta arrebeta mas beleza não é tudo
Além da forma tem que ter conteúdo
Senão você se torna descartável
Que nem uma boneca inflável
Então encare a realidade com seu olho da frente
E veja a vida de uma forma diferente
Porque uma mulher decente pode ser muito mais atraente que uma bunda sorridente
Então, garota sangue bom
Se liga na missão, se liga nesse toque
Ser ou não ser, eis a questão
A vida é bem mais que um número no Ibope
Deixe a sua mente bem ligada ou vai ficar injuriada
Reclamando que não é valorizada
Pára pra pensar, bota a bunda no lugar
E a cabeça pra funcionar

Repete refrão

Solta essa bundinha, solta o verso
Solta a rima. Minha filha, solta o verbo na cara do Brasil
Que atrás de você virão mais de mil

Eu também não sou chegado em celulite
Mas eu vou te dar um palpite, exercite a tua mente
E não se irrite se eu tô sendo muito franco
Mas atualmente ela só pega no tranco

Amanhã você vai olhar pra trás
E vai ver que o seu colã já não entra mais
Vai querer fazer uma lipo, vai querer meter silico
E vai continuar pagando mico

Repete refrão

Ordem e progresso, sua bunda é um sucesso
Nádegas a declarar, nádegas a declarar
Ordem e progresso, sua bunda é um sucesso
Nádegas a declarar

Ordem e progresso, sua bunda é um sucesso
Nádegas a declarar, nádegas a declarar
Ordem e progresso, sua bunda é um sucesso
Nádegas a declarar

ANEXO D: O olhar de Monteiro Lobato sobre o samba



Segura pra não sair dos trilhos

O ESTADO DE S. PAULO

27 Novembro 2010 | 00h 00

No momento da criação deste texto, Monteiro Lobato é tema de outro enredo, não tão fascinante

O samba carioca se desenvolveu no mesmo contexto geo-histórico da formação dos subúrbios da antiga capital federal. Do Estácio de Ismael Silva, vizinho da Praça Onze, ele chegou a Osvaldo Cruz, reduto de Paulo da Portela. E, nessa trajetória básica, "subiu" do Centro para a hinterlândia, nos trilhos da antiga Estrada de Ferro Central do Brasil.

O trem foi, por isso, tão decisivo para o desenvolvimento do samba quanto já era, desde o fim do século 19, na expansão da própria região suburbana carioca. Desenvolvida a partir da linha ferroviária principal, da "auxiliar", e dos ramais da Leopoldina e da Estrada de Ferro Rio D'Ouro, a região, com expressiva população de pretos e mulatos foi fundamental na formação da cultura e do modo de ser do carioca interiorano; gente essa que, a olhos desacostumados, era, então, vista como feia e desajeitada, "suburbana", enfim.

Foi assim que, um dia, o escritor Monteiro Lobato, de algum ponto da antiga Rua Larga, hoje Avenida Marechal Floriano, próxima à Central do Brasil, observou os passantes, que iam para os subúrbios ou deles procediam; e sobre eles assim se expressou em carta ao seu amigo escritor Godofredo Rangel:

"Estive uns dias no Rio (...). Dizem que a mestiçagem liquefaz essa cristalização racial que é o caráter e dá uns produtos instáveis. Isso no moral - e no físico, que feiura! Num desfile, à tarde, pela horrível Rua Marechal Floriano, da gente que volta para os subúrbios, que perpassa todas as degenerescências, todas as formas e má-formas humanas - todas, menos a normal. Os negros da África, caçados a tiro e trazidos à força para a escravidão, vingaram-se do português de maneira mais terrível - amulutando-o e liquefazendo-o, dando aquela coisa residual que vem dos subúrbios pela manhã e reflui para os subúrbios à tarde. (...) Como consertar essa gente? Como sermos gente, no concerto dos povos? Que problemas terríveis o pobre

negro da África nos criou aqui, na sua inconsciente vingança!..." (in A Barca de Gleyre. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1944. p.133).

Talvez o eugenista Lobato não soubesse que, naquele momento, gente como aquela que observou estava dando forma definitiva a uma fina manifestação de arte popular. Pois desde 1933, já se apresentavam no carnaval da Praça Onze, ali perto, entre outras, as escolas de samba Amizade (de Realengo); Guarani (Madureira); Lira do Amor e Paz e Amor (Bento Ribeiro); Mangueira; Podia Ser Pior (Cordovil); Prazer da Serrinha (Vaz Lobo), uma das matrizes do Império Serrano; Recreio de Ramos; e Vai Como Pode (Osvaldo Cruz), futura Portela.

Observemos que, em 1967, a Estação Primeira de Mangueira (que leva esse nome exatamente por ter sede na primeira das estações de uma das quatro antigas linhas férreas suburbanas) homenageava Lobato com um enredo cujo samba até hoje ecoa na memória sambística nacional:

"Quando uma luz divinal/ Iluminava a imaginação/ De um escritor genial/ Tudo era maravilha/ Tudo era sedução/ (...) Com seus personagens fascinantes/ Nas histórias tão vibrantes/ Da literatura infantil/ Enriquece o cenário do Brasil/ E assim/ neste cenário de real valor/ Eis o mundo encantado/ Que Monteiro Lobato criou" - dizia a letra.

Vejamos agora que, no momento da criação do presente texto, o escritor é tema de outro enredo, não tão fascinante. É que um parecer de especialistas, a partir da análise de algumas de suas formulações, desaconselhou a distribuição, pelo Ministério da Educação, de um de seus livros à rede pública de ensino fundamental. O motivo foram referências tidas como racistas feitas por alguns de seus personagens, principalmente a boneca Emília.

Ocorre que a literatura brasileira está coalhada de referências derogatórias como as supostamente contidas nas obras de Lobato. E muitas delas escritas por autores já exaltados por nossas escolas de samba.

Essas referências, de épocas passadas, em nada empanam o brilho desses escritores, cuja leitura, por sua qualidade literária, sempre deve ser estimulada. Mas, cá entre nós, usar dinheiro público para propagar, junto à infância e à adolescência, ideias negativas sobre qualquer um dos segmentos étnicos que compõem a nação brasileira é "atravessar" o samba. E desmerecer a nota 10 com que todos sonhamos na quarta-feira.

ANEXO E: BOLA DE SEBO

Bola de Sebo - Guy de Maupassant

Durante vários dias seguidos escombros de um exército em retirada haviam atravessado a cidade. Não era uma tropa, mas hordas em debandada. Os homens tinham a barba comprida e suja, uniformes em farrapos, e avançavam com um ar combalido, sem bandeira, sem regimento. Todos pareciam arrasados, esfalfados, incapazes de um pensamento ou de uma iniciativa, caminhando apenas por hábito, e caindo de cansaço tão logo se detinham. Viam-se principalmente reservistas, gente pacífica, rendeiros tranquilos, curvados sob o peso do fuzil; pequenos moblots alertas, fáceis de assustar e prontos ao entusiasmo, tão dispostos ao ataque quanto à fuga; depois, no meio deles, alguns culotes vermelhos, destroços de uma divisão esfacelada numa grande batalha; artilheiros sombrios alinhados com infantes dos mais variados; e, por vezes, o capacete brilhante de um dragão de passo arrastado que a muito custo seguia a marcha mais lépida dos soldados de linha.

Legiões de franco-atiradores com denominações heroicas – Os Vingadores da Derrota; os Cidadãos do Túmulo; Os Distribuidores da Morte – passavam, por sua vez, com ares de bandidos.

Seus chefes, antigos comerciantes de tecidos ou de grãos, ex-negociante de sebo ou de sabão, guerreiros de circunstância, nomeados oficiais por suas patacas ou pelo comprimento do bigode, cobertos de armas, de flanela e de galões, falavam com uma voz retumbante, discutiam planos de campanha e tencionavam sustentar sozinhos a França agonizante sobre seus ombros de fanfarrões; no entanto, temiam por vezes seus próprios soldados, bandoleiros da pior espécie e quase sempre valentes em excesso, saqueadores e devassos.

Os prussianos iam entrar em Rouen, dizia-se.

A Guarda Nacional, que havia dois meses fazia reconhecimentos muito prudentes nos bosques da redondeza, às vezes fuzilando suas próprias sentinelas e se aprontando para o combate quando algum coelhinho movia-se nas moitas, tinha voltado para casa. Suas armas, seus uniformes, todo seu aparato mortífero com o qual havia bem pouco ela assustava até os marcos das estradas num raio de três léguas, tinham subitamente desaparecido. Os últimos soldados franceses acabavam, enfim, de atravessar o Sena para ganhar Pont – Audemer, via Saint – Sever e Bourg – Achar; e, após todos eles, caminhava o general, desesperado, não podendo tentar nada com aqueles farrapos disparatados, ele próprio desnordeado na grande derrocada de um povo acostumado a vencer e desastrosamente batido, apesar da sua legendária bravura; ele ia a pé, entre dois ordenanças.

Depois, uma calma profunda, uma espera cheia de medo e de silêncio pairaram sobre a cidade. Muitos burgueses barrigudos, desvirilizados pelo comércio, esperavam ansiosamente os vencedores, temendo que eles considerassem como arma seus espetos ou facões de cozinha.

A vida parecia em suspenso, as lojas fechadas, a rua muda. De quando em quando algum habitante, intimidado pelo silêncio, esgueirava-se ligeiro pelo costado das paredes. A angústia da espera fazia desejar a chegada do inimigo.

Na tarde do dia que se seguiu à partida das tropas francesas, alguns ulanos, saídos não se sabe de onde, atravessaram a cidade às pressas. Depois, um pouco mais tarde, uma massa negra desceu a encosta Sainte – Catherine, enquanto duas outras vagas invasoras surgiam pelas estradas de Darnetal e de Boisguillaume. As

vanguardas das três corporações encontram-se precisamente ao mesmo tempo na praça da prefeitura, e por todas as ruas vizinhas chegava o Exército alemão, desfiando seus batalhões que faziam ressoar as pedras das ruas sob os passos duros e ritmados.

Gritos de comando numa voz desconhecida e gutural sabiam ao longo das casas, que pareciam mortas e desertas, enquanto, por trás dos postigos fechados, olhos espreitavam aqueles homens vitoriosos, senhores da cidade, das fortunas e das vidas, por “direito de guerra”. Os habitantes, em seus quartos escurecidos, sentiam o desespero que produzem os cataclismos, as grandes convulsões mortíferas da terra, contra os quais toda sabedoria e toda força são inúteis. Pois a mesma sensação reaparece sempre que a ordem estabelecida das coisas é destruída, que a segurança não existe mais, que tudo o que as leis dos homens, ou as da natureza, protegiam encontra-se à mercê de uma brutalidade inconsciente e feroz.

O terremoto esmagando uma população inteira sob as casas que desabam; o rio que transborda e carrega os camponeses afogados junto com os cadáveres dos bois e as vigas arrancadas dos tetos das casas, ou o exército glorioso massacrando os que se defendem, levando os outros como prisioneiros, pilhando em nome do Sabre e agradecendo a um Deus ao som do canhão, todas são calamidades tão pavorosas que confundem qualquer crença na justiça eterna, qualquer confiança que nos ensinam a ter na proteção dos céus e na razão do homem. Mas em cada porta batiam pequenos destacamentos, que depois desapareciam dentro das casas. Era a ocupação após a invasão. E começava para os vencidos o dever de serem amáveis com os vencedores.

Passado algum tempo, uma vez desaparecido o primeiro terror, uma nova calma se estabeleceu. Em muitas famílias o oficial prussiano comia à mesa.

Às vezes era bem – educado e, por gentileza, lastimava pela França, falava de sua repugnância por tomar parte daquela guerra. As pessoas ficavam reconhecidas por aquele sentimento; e além do mais, um dia ou outro bem que se podia precisar de sua proteção. Agradando-o, talvez não ficassem com tantos homens para alimentar. E por que magoar alguém de quem se dependia inteiramente? Agir dessa maneira seria menos bravura do que temeridade. E a temeridade não é mais um defeito dos burgueses de Rouen, como no tempo das heróicas defesas que celebrizavam a cidade. Dizia-se enfim, razão suprema tirada da urbanidade francesa, que continuaria bem permitido ser cortês com o soldado estrangeiro dentro de casa, desde que não se mostrassem íntimos em público. Lá fora não se conheciam mais, mas em casa se papeava com prazer, e o alemão permanecia por mais tempo, todas as noites, a se esquentar diante do fogo comum.

A cidade até retomava, aos poucos, seu aspecto costumeiro. Os franceses ainda não saíam muito, mas os soldados prussianos fervilhavam nas ruas. De resto, os oficiais de hussardos azuis, que arrastavam com arrogância pelas calçadas suas grandes ferramentas de morte, não pareciam ter pelos simples cidadãos muito mais desprezo do que os oficiais do corpo de caçadores, que, no ano anterior, bebiam nos mesmos cafés.

No entanto, havia alguma coisa no ar, alguma coisa de sutil e de desconhecido, uma atmosfera estrangeira intolerável, como um cheiro espalhado, o cheiro de invasão. Ele preenchia as casas e as praças públicas, modificava o gosto dos alimentos, dava a impressão de se estar em viagem, muito longe, em tribos bárbaras e perigosas.

Os vencedores exigiam dinheiro, muito dinheiro. Os habitantes pagavam sempre; eram ricos, aliás. Mas um comerciante normando, quando mais se torna opulento, mais sofre com qualquer privação, com qualquer parcela de sua fortuna que vê passar às mãos de outro.

Entretanto, as duas ou três léguas abaixo da cidade, seguindo o curso do rio em direção a Croisset, Dieppedalle ou Biessart, freqüentemente os barqueiros e os pescadores puxavam do fundo da água algum cadáver de um alemão inchado dentro do seu uniforme, morto a facada ou a pontapés, a cabeça esmagada por uma pedra, ou arremessado na água com um empurrão do alto de uma ponte.

O lodo do fundo do rio sepultava aquelas vinganças obscuras, selvagens e legítimas, heroísmos desconhecidos, ataques mudos, mais perigosos que as batalhas à luz do dia e sem a retumbância da glória.

Pois o ódio ao Estrangeiro sempre arma alguns Intrépidos prontos a morrer por uma Ideia.

Enfim, como os invasores, mesmo que sujeitando a cidade a sua inflexível disciplina, não tinham cometido nenhum dos horrores que a fama lhes fazia cometer ao longo da sua marcha triunfal, tomou-se coragem, e a necessidade dos negócios excitou de novo o coração dos comerciantes locais. Alguns deles tinham grandes interesses empenhados no porto de Havre, que o Exército francês ocupava, e quiseram tentar chegar até lá indo por terra a Dieppe, onde embarcariam.

Utilizaram-se da influência dos oficiais alemães com quem tinham travado conhecimento, e uma autorização para viajar foi obtida com o general – em – chefe.

Logo, uma vez reservada uma grande diligência de quatro cavalos para a viagem, e dez pessoas se inscrito com o condutor, resolveu-se partir numa terça – feira de manhã, antes do raiar do dia para evitar qualquer aglomeração.

Havia já algum tempo que a geada tinha endurecido a terra, e na segunda – feira, perto das três horas, grandes nuvens escuras vindas do norte trouxeram a neve, que caiu sem interrupção durante toda a tarde e toda a noite.

Às quatro e meia da manhã os viajantes se reuniram no pátio do Hotel da Normandia, onde deviam embarcar.

Estavam ainda cheios de sono e tiritavam de frio sob suas mantas. Não se enxergava direito na escuridão, e o amontoado de pesadas roupas de inverno deixava todos aqueles corpos parecidos aos de padres obesos em suas longas sotainas. Mas dois homens se reconheceram um terceiro abordou-lhes e eles conversaram: “levo a minha mulher”, disse um deles. “A mesma coisa eu”. “Eu também”. O primeiro acrescentou: “Não voltaremos para Rouen, e se os prussianos se aproximarem do Havre partiremos para a Inglaterra”. De naturezas parecidas, todos tinham os mesmos projetos.

No entanto, nada de se atrelar o carro. De vez em quando uma pequena lanterna carregada por um cavaliário saía de uma porta escura para imediatamente desaparecer em outra. Patas de cavalos socavam a terra, amortecidas pelo estrume das estrebarias, ouvia-se uma voz de homem falando aos animais, xingando, no fundo do pátio. Um leve murmúrio de guizos anunciou que carregavam os arreios; e o murmúrio tornou-se em seguida uma vibração clara e contínua, ritmado pelo movimento do animal, por vezes estacando, depois retomando numa brusca sacudida acompanhada do ruído surdo de um casco ferrado batendo no chão.

De súbito, a porta se fechou. Todo o ruído cessou. Os burgueses, gelados, calaram-se: permaneciam imóveis e tesos.

Um véu contínuo de flocos brancos descia sobre a terra, cintilando sem para; ele apagava as formas das coisas, polvilhava tudo com uma espuma de gelo, e só o que se ouvia no grande silêncio da cidade cala e sepultada sob o inverno era aquele deslizar vago, indefinível e oscilante da neve que cai, mais sensação do que ruído, confusão de partículas sem peso que pareciam preencher o espaço, cobrir o mundo. O homem reapareceu, com sua lanterna, puxando por uma corda um cavalo triste, que não vinha de bom grado. Colocou-se contra o timão, amarrou as correias, deu várias voltas ao redor para garantir os arreios, demoradamente, pois só podia usar uma das mãos, já que a outra segurava a lanterna. Quando ia buscar o segundo animal, percebeu todos os passageiros imóveis, já brancos de neve, e disse-lhes: “Por que não sobem no carro? Pelo menos estarão abrigados”.

Não tinham pensado naquilo, sem dúvida, e precipitaram-se. Os três homens instalaram suas mulheres no fundo, subiram em seguida; depois, as outras formas imprecisas e encapuzadas tomaram os últimos lugares sem trocar nenhuma palavra.

O assoalho estava coberto de palha, onde os pés se afundaram. As senhoras do fundo, tendo trazido pequenos aquecedores de cobre com carvão químico, acenderam seus aparelhos e, durante algum tempo e em voz baixa, enumeraram-lhes as vantagens, se repetindo coisas que todas já sabiam desde longa data.

Enfim, estando a diligência atrelada com seis cavalos em vez de quatro, por causa da puxada mais difícil, uma voz de fora perguntou: “Todo mundo subiu?”.

Uma voz de dentro respondeu: “Sim”. E partiram.

O carro avançava lentamente, muito lentamente, passo a passo. As rodas se afundavam na neve; o cofre inteiro gemia com estalos surdos; os animais deslizavam, ofegavam, fumegavam, e o gigantesco chicote do cocheiro estalava sem parar, rodopiando de todos os lados, se enredando e se desenrolando como uma fina serpente, e fustigando bruscamente algum lombo carnudo que então se retesava num esforço mais violento.

Mas o dia crescia imperceptivelmente. Aqueles suaves flocos que um viajante, rouenense puro – sangue comparara a uma chuva de algodão não caíam mais. Um clarão sujo, filtrado por grossas nuvens escuras e pesadas, tornava mais brilhante a brancura dos campos, onde ora surgia uma linha de árvores altas cobertas pela geada, ora uma choupana com um capuz de neve.

No carro, as pessoas se olhavam com curiosidade, sob a triste claridade daquele amanhecer.

Bem ao fundo, nos melhores lugares, cochilavam, um de frente para o outro, o Sr. E a Sra. Loiseau, atacadistas de vinho da rua Grand – Pont.

Antigo empregado de um patrão falido nos negócios, Loiseau comprara o estoque e fizera fortuna. Vendia muito barato vinho muito ruim aos pequenos vendedores do interior, e entre amigos e conhecidos passava por um malandro esperto, um verdadeiro normando cheio de astúcia e bom humor.

Sua reputação de trapaceiro estava tão bem estabelecida que uma noite, nos salões da prefeitura regional, o Sr. Tournel, autor de fábulas e de canções, espírito mordente e fino, uma glória local, percebendo as senhoras um pouco sonolentas, propusera uma partida de “Loiseau vole”; a piada voou através dos salões do prefeito, e depois, ganhando os da cidade, fizera rir durante um mês toda a gente da província.

Loiseau era, além disso, célebre por pregar peças de toda natureza, por suas pilhérias, boas ou de mau gosto, e ninguém conseguia falar dele sem acrescentar imediatamente: “Ele é impagável, esse Loiseau”.

Baixinho, tinha uma barriga em forma de balão encimada por uma face corada entre duas costeletas grisalhas.

Sua mulher, grande, encorpada, resoluta, de voz forte e decisão rápida, era a ordem e a aritmética do estabelecimento comercial que ele animava com sua vivacidade prazenteira.

Ao lado deles postava-se, mais digno, pertencente a uma casta superior, o Sr. Carré – Lamadon, homem considerado, estabelecido no ramo do algodão, proprietário de três fiações, oficial da Legião de Honra e membro do Conselho geral. Durante todo o período do Império permanecera chefe da oposição indulgente, só para lhe pagarem mais caro sua adesão á causa que combatia com armas cortesias, conforme sua própria expressão. A Sra. Carré – Lamadon, muito mais jovem que o marido, permanecia a consolação dos oficiais de boa família enviados à guarnição de Rouen.

Sentada diante do esposo, toda pequenina, toda engraçadinha, bonitinha, enovelada em suas peles, ela observava com olhar consternado o lamentável interior do veículo.

Seus vizinhos de banco, o conde e a condessa Hubert de Bréville, portavam um dos nomes mais antigos e mais nobres da Normandia. O conde, velho fidalgo semelhança natural com o rei Henri IV, que, segundo uma lenda gloriosa para a família, engravidara uma dama de Bréville, cujo marido, por causa disso, tornara-se conde e governador de província.

Colega do Sr. Carré – Lamadon no conselho geral, o conde Hubert representava o partido orleanista no departamento. A história de seu casamento com a filha de um pequeno armador de Nantes resultara sempre um tanto misteriosa.

Mas como a condessa tinha um aspecto muito distinto, recebia melhor do que ninguém, e passeava até por ter sido amada por um dos filhos de Louis – Philippe, toda a nobreza lhe festejava, e seu salão permanecia o primeiro da região, o único onde se conservava a velha galanteria, e cuja entrada era difícil.

A fortuna dos Bréville, toda em imóveis, atingia, diziam, quinhentas mil libras de renda.

Aquelas seis pessoas compunham o fundo do veículo, o lado da sociedade endinheirada, serena e forte, gente honesta, com autoridade, que tem Religião e Princípios.

Por um estranho acaso todas as mulheres encontravam-se no mesmo banco; e a condessa tinha ainda como vizinhas duas freiras que debulhavam longos rosários murmurando pai – nossos e ave – marias. Uma era velha, com a face estragada pela varíola como se tivesse recebido de bem perto uma metralha de chumbo em pleno rosto. A outra, muito frágil, tinha uma bela e combalida cabeça, e um peito de tuberculosa carcomido por essa fé devastadora que faz os mártires e os iluminados.

À frente das duas religiosas, um homem e uma mulher atraíam todos os olhares.

O homem, bastante conhecido, era Cornudet, o democra, o terror das gentes de bem. Havia vinte anos ele ensopava sua barba ruiva nos chopes de todos os cafés democratas. Com os irmãos e amigos, liquidara uma bela fortuna, herança do pai, antigo confeito; e esperava impacientemente pela República para obter enfim o lugar merecido por tantas despesas revolucionárias. No Quatro de Setembro, vítima de uma brincadeira talvez, ele se imaginara nomeado prefeito, mas quando quis assumir as funções os contínuos, que acabaram como os únicos donos do lugar,

negaram-se a reconhecê-lo, e ele foi obrigado a se retirar. De resto, muito bom rapaz, inofensivo e prestimoso, tinha se dedicado com um ardor incomparável à organização da defesa. Mandara cavar buracos nos campos, derrubar todos os arbustos das florestas vizinhas, semeara armadilhas por todas as estradas e, diante da aproximação do inimigo e satisfeito com seus preparativos, recuara prontamente para a cidade. Agora julgava-se mais útil no Havre, onde novas trincheiras iam ser necessárias.

A mulher, uma dessas a quem chamam de libertina, era célebre por sua corpulência precoce, que lhe valera o apelido de Bola de Sebo. Pequena, toda rechonchuda, gorducha mesmo, com dedos inchados e estrangulados nas falanges, semelhantes a réstias de salsichas curtas, com uma pele luzente e esticada, um pescoço enorme que transbordava o vestido, ela continuava, no entanto, apetitosa e solicitada, de tanto que seu frescor dava prazer à vista. Seu rosto era uma maçã vermelha, um botão de peônia prestes a florescer, e ali se abriam, em cima, uns olhos negros magníficos, cobertos por grandes cílios espessos que os mergulhavam na sombra; embaixo, uma boca encantadora, estreita, úmida para o beijo, recheada com dentinhos brilhantes e microscópios.

Além disso, ela era, diziam, cheia de qualidades inestimáveis.

Assim que foi reconhecida, correram cochichos entre as mulheres direitas, e as expressões “prostituta” e “vergonha pública” foram sussurradas tão alto que ela levantou a cabeça. Então passeou por sobre os vizinhos um olhar tão provocador e intrépido que imediatamente um grande silêncio se instalou, e todo mundo baixou os olhos, à exceção de Loiseau, que a espreitava com ar animado.

Mas em seguida a conversa foi restabelecida entre aquelas três mulheres que a presença da outra fizera subitamente amigas, quase íntimas. Elas deviam formar, parecia-lhes, como que uma liga de suas dignidades de esposas diante daquela vendida sem – vergonha; porque o amor legal sempre desdenha seu colega libertino.

Os três homens também, unidos por um instinto conservador em face de Cornuder, falavam de dinheiro com certo tom de desdém pelos pobres. O conde Hubert contava dos danos que sofrera por causa dos prussianos, das perdas que resultariam do gado roubado e das colheitas arruinadas, e falava com uma segurança de grande senhor, dez vezes milionário, que aquelas devastações afetariam apenas um ano. O Sr. Carré – Lamadon, bastante experiente na indústria algodoeira, tivera o cuidado de enviar seiscentos mil francos para a Inglaterra, uma reserva que guardava para qualquer eventualidade. Quando a Luiseau, arranjar-se para vender à Intendência francesa todos os vinhos ordinários que lhe restavam no estoque, de maneira que o Estado lhe devia uma quantia formidável, na qual ele esperava pôr as mãos quando chegasse ao Havre.

E todos os três trocavam olhares rápidos e amigáveis. Embora de posições sociais diferentes, sentiam-se irmanados pelo dinheiro, da grande maçonaria dos que possuem que fazem retinir o ouro quando metem a mão no bolso do colete.

O carro seguia tão lentamente que às dez da manhã ainda não haviam percorrido quatro léguas. Os homens desceram três vezes para subir encostas a pé.

Começavam a inquietar-se, pois deviam almoçar em Tôtes e já não tinham esperança de lá chegar antes da noite. Cada qual espreitava para enxergar alguma taberna à beira da estrada, quando a diligência se afundou num monte de neve, e foram necessárias duas horas para desatolá-la.

A fome aumentava, confundia os espíritos, e nenhuma baiúca, nenhum boteco aparecia – o avanço dos prussianos e a passagem das tropas francesas esfomeadas tinham espantado os negócios.

Os senhores correram às granjas da beira do caminho em busca de provisões, mas nem mesmo pão encontraram, pois o camponês, desconfiado, escondia suas reservas com medo de ser pilhado pelos soldados que, nada tendo para pôr na boca, tomavam à força o que encontravam pela frente. Perto de uma da tarde, Loiseau anunciou que, decididamente, tinha um belo dum buraco no estômago. Todo mundo sofria como ele havia muito tempo, e a violenta necessidade de comer, sempre crescente, liquidara a conversa.

De vez em quando alguém bocejava; quase imediatamente outro o imitava, e cada qual ao seu turno, segundo o caráter, a educação e a posição social, abria a boca com estardalhaço ou discretamente, levando rápido a mão àquela cova escancarada de onde saía um vapor. Várias vezes Bola de Sebo se inclinou como se procurasse alguma coisa embaixo da saia. Hesitava um segundo, olhava para os vizinhos, depois se punha outra vez direita, tranquilamente. Os rostos estavam pálidos e crispados. Loiseau disse que pagaria mil francos por um pedaço de presunto. Sua mulher fez um gesto como para protestar, depois e acalmou. Não podia ouvir falar em dinheiro desperdiçado e não suportava nem mesmo as brincadeiras a respeito do tema. “A verdade é que não me sinto bem”, disse o conde, “como é que não pensei em trazer mantimentos?”. Todos se faziam a mesma recriminação.

No entanto Cornudet tinha um cantil cheio de rum; ofereceu: recusaram friamente. Apenas Loiseau aceitou um golezinho e, devolvendo o cantil, agradeceu: “Tem-se que reconhecer que isso é bom, esquentado e engana o estômago”.

O álcool deixou-o bem – humorado, e propôs que fizessem como no navio da canção: comer o mais gordo dos passageiros. Aquela alusão indireta a Bola de Sebo chocou os bem – educados. Não lhe responderam; apenas Cornudet sorriu. As duas freiras tinham parado de desfiar seus rosários e, com as mãos enfiadas nas mangas, mantinham-se imóveis, baixando obstinadamente os olhos, sem dúvida ofertando aos céus o sofrimento que lhes era enviado.

Enfim, às três horas, quando se encontravam no meio de uma planura interminável, sem uma só aldeia à vista, Bola de Sebo se abaixou de repente e puxou de baixo do banco um grande cesto coberto por um guardanapo branco.

Tirou primeiro um pratinho de faiança, uma fina taça de prata, depois uma grande terrina com dois frangos trinchados e conservados na própria gordura; e percebia-se ainda uma porção de coisas boas enroladas dentro daquele cesto: patês, frutas, guloseimas, alimentos preparados para uma viagem de três dias, para não ter que recorrer às cozinhas dos albergues. Quatro gargalos de garrafas despontavam entre os embrulhos de comida. Ela pegou uma asa de frango e, delicadamente, pôs-se a comê-la com um desses pãozinhos que na Normandia a gente chama “Regence”.

Todos os olhares se dirigiam para ela. Em seguida o cheiro se espalhou, dilatando as narinas, fazendo vir às bocas uma saliva abundante, com uma contração dolorosa da mandíbula abaixo das orelhas. O desprezo das senhoras por aquela moça tornava-se feroz, como um desejo de matá-la ou de jogá-la sob as rodas do carro, na neve, ela, a sua taça, seu cesto e sua comida.

Mas Loiseau devorava com olhos a terrina de frango. Ele disse: “Que beleza! A madame foi mais precavida do que nós. Há pessoas que sempre pensam em

tudo”. Ela ergueu a cabeça para ele: “Se o senhor quiser... É duro ficar de jejum desde a manhã”. Ele saudou: “Quer saber uma coisa, francamente? Não recuso. Não aguento mais. Na guerra se faz como na guerra, não é madame?”.

E lançando um olhar em torno, acrescentou: “em momentos como esse é uma maravilha encontrar pessoas que nos façam uma gentileza”. Ele trazia um jornal, que estendeu para não manchar a calça, e, com a ponta da faca que sempre levava no bolso, retirou uma coxa bem reluzente do interior da geleia de gordura, cortou-a com os dentes e depois a mastigou com uma satisfação tão evidente que cortou-a com os dentes e depois a mastigou com uma satisfação tão evidente que um grande suspiro de angústia fez-se ouvir dentro do veículo.

Bola de Sebo, com voz humilde e delicada, convidou as freiras para dividir o lanche com ela. As duas aceitaram de imediato, e, sem erguer os olhos, puseram-se a comer muito ligeiro, após terem balbuciado agradecimentos. Cornudet também não recusou as ofertas da vizinha, e formaram, com as religiosas, uma espécie de mesa estendendo jornais no colo.

As bocas se abriam e se fechavam sem parar, engoliam, mastigavam, devoravam ferozmente. Loiseau, no seu canto, trabalhava duro, e em voz baixa incentivou a mulher a fazer o mesmo. Ela resistiu bastante tempo, mas após uma crispção que lhe percorreu as entranhas, cedeu. Então o marido, arredondando a frase, perguntou se sua “encantadora companheira” lhe permitia oferecer um pedacinho à Sra. Loiseau. “Mas claro, certamente, senhor”, respondeu Bola de Sebo, com um sorriso amável, estendendo-lhe a terrina.

Houve um embaraço quando abriram a primeira garrafa de Bordeaux: havia apenas uma taça. Passaram-na de mão em mão, depois de enxugada. Apenas Cornudet, sem dúvida para fazer um galanteio, pousou os lábios no mesmo lugar ainda úmido dos lábios da vizinha.

Então, cercados por gente que alimentava, sufocados pelas emanções das comidas, o conde e a condessa de Bréville, assim como o Sr. e Sra. Carré – Lamadon sofriam este odioso suplício que conservou o nome de Tântalo. De repente, a jovem senhora do empresário soltou um suspiro que fez com que todos se voltassem para ela; estava tão branca quanto à neve lá fora; seus olhos se fecharam, a cabeça pendeu; tinha desmaiado. O marido, desorientado, pedia socorro a todo mundo. Todos se descontrolavam, quando a mais velha das freiras, segurando a cabeça da doente, pôs entre seus lábios a taça de Bola de Sebo e fez com que ela bebesse algumas gotas de vinho. A bela senhora se mexeu, abriu os olhos, sorriu, e com uma voz fraca disse que se sentia muito bem agora. Mas, para que aquilo não se repetisse, a religiosa obrigou-a a beber um copo cheio do Bordeaux, e acrescentou: “É fome, só isso”.

Então bola de Sebo, vermelha e confusa, olhando para os quatro passageiros que continuavam em jejum, balbuciou: “Meu Deus, se eu pudesse oferecer a esses cavalheiros e a essas damas...”. Calou-se, temendo um ultraje. Loiseau tomou a palavra: “Eh caramba, numa situação dessas todo mundo é irmão e deve se ajudar. Vamos, madames, nada de cerimônias: aceitem, que diabo! Sabemos se vamos ao menos encontrar uma casa para passar a noite? Na marcha em que vamos, não chegaremos a Tôtes antes do meio-dia de amanhã”. Vacilavam, ninguém ousando assumir a responsabilidade do “sim”. Mas o conde resolveu a questão. Virou-se para aquela moça gorda e intimidada e, assumindo seu grande ar de fidalgo, disse: “Nós aceitamos reconhecidos, madame”. Apenas o primeiro passo era difícil. Um vez transposto o Rubicon, as pessoas se soltaram. O cesto foi esvaziado. E ainda havia

sobrado um patê de foie gras, um patê de calhandra, um pedaço de língua de boi defumada, peras de Crassane, um naco de pont-l' évêque, bolinhos e um pote de pepinos e cebolas no vinagre: Bola de Sebo, como todas as mulheres, adorava as conservas.

Mas não se podia comer as provisões daquela moça sem lhe dirigir a palavra.

Então conversaram, inicialmente com reserva, depois, como ela se portava muito bem, soltaram-se mais. As Sras. De Bréville e carré – Lamadon, que possuíam muito savoir – vivre, mostraram-se afáveis e delicadas. Sobretudo a condessa demonstrou essa condescendência amável das damas muito nobres, que nenhum contato é capaz de manchar, e foi adorável. Mas a corpulenta Sra. Loiseau, que tinha uma alma de sargento, permaneceu azeda, falando pouco e comendo muito.

Conversaram sobre a guerra, naturalmente. Relataram feitos horríveis dos prussianos, lances de bravura dos franceses, e todas aquelas pessoas que ali estavam a fugir, renderam tributo á coragem dos outros. Rapidamente começaram as histórias pessoais, e Bola de Sebo contou – com verdadeira emoção, com aquele calor nas palavras que por vezes as moças desse tipo têm para exprimir seus arroubos naturais – como havia deixado Rouen: “Primeiro pensei que poderia ficar”, disse. “Tinha uma casa cheia de mantimentos, e preferia alimentar alguns soldados a emigrar para não sei onde. Mas quando vi os tais prussianos, aquilo foi mais forte do que eu! Me ferveu o sangue, e chorei de vergonha o dia inteiro. Ah! Se eu fosse homem! Via-os da minha janela, aqueles grandes porcos com seus capacetes pontudos, e minha empregada me segurava as mãos para me impedir de atirar-lhes os móveis por cima. Depois vieram uns para se alojar em minha casa; então atirei-me à garganta do primeiro. Não são mais difíceis de estrangular do que qualquer outro! E teria acabado com aquele se não tivessem me puxado pelo cabelo. Fui obrigada a me esconder depois disso. Por fim, quando encontrei uma oportunidade, fui embora, e aqui estou.”

Felicitaram-na bastante. Ela crescia na estima de seus companheiros de viagem, que não tinham se mostrado tão valentes; e Cornudet, escutando-a, conservava um sorriso aprovador e benevolente de apóstolo – da mesma maneira um padre escuta um devoto louvar o nome de Deus, pois os democratas barbudos têm o monopólio do patriotismo como homens de batina têm o da religião. Depois ele falou em tom doutrinário, com a ênfase aprendida nas declarações coladas nas paredes todos os dias, e terminou com um pequeno trecho de eloquência onde esfolava magistralmente aquele “crápula do Badinguet”. Mas imediatamente Bola de Sebo se ofendeu, pois era bonapartista. Ficou vermelha como um pimentão e, gaguejando indignada: “Queria ter visto vocês no lugar dele, vocês todos. Isso é que teria sido bonito, ah sim! Vocês é que traíram esse homem! Se fôssemos governados por vagabundos como vocês, a única coisa a fazer seria ir embora da França!”. Cornudet, impassível, conservava um sorriso desdenhoso e superior, mas percebia-se que os palavrões não tardariam, quando o conde se interpôs e acalmou, não sem custo, a moça exasperada, proclamando com autoridade que todas as opiniões sinceras eram respeitáveis. Entretanto a condessa e a empresária, que traziam na alma o ódio irracional das pessoas de bem pelas coisas da República e aquela instintiva ternura que todas as mulheres alimentam pelos governos despóticos e de penacho, sentiam-se, mesmo a contragosto, atraídas por aquela prostituta cheia de dignidade, cujos sentimentos se pareciam tanto com os delas.

O cesto estava vazio. Entre dez, tinham-no esgotado sem dificuldade, lamentando que não fosse maior. A conversa continuou por mais algum tempo, um pouco esfriada, no entanto, após terem comido.

A noite caía, a escuridão pouco a pouco tornou-se profunda, e o frio, mais sensível durante a digestão, causava arrepios em Bola de Sebo, apesar de sua gordura. Então a Sra. de Bréville lhe ofereceu seu aquecedor, cujo carvão fora renovado várias vezes desde a manhã. A outra aceitou imediatamente, pois sentia os pés gelados. As Sras. Carré Lamadon e Loiseau deram os seus às duas religiosas.

O cocheiro acendera as lanternas. Elas iluminavam com um clarão intenso uma nuvem de vapor acima da garupa suada dos cavalos, e dos dois lados da estrada a neve parecia escoar-se sob o reflexo móvel das luzes.

Não se distinguia mais nada no interior do veículo; de repente houve um movimento entre Bola de Sebo e Cornudet, e Loiseau, cujo olho perscrutava a sombra, julgou ver o homem de longa barba se afastar prontamente, como se tivesse recebido um belo de um golpe a seco.

Pequenos pontos luminosos apareceram à frente, na estrada. Era Tôtes. Tinham rodado durante onze horas, o que, com as duas horas de repouso feitas em quatro tempos para que os cavalos pudessem respirar e comer um pouco de aveia, perfaziam catorze. Entraram na vila e pararam diante do Hotel Du Commerce.

A portinhola se abriu! Um ruído bastante conhecido fez tremer todos os viajantes; eram as batidas de um sabre contra o chão. Em seguida a voz de um alemão gritou alguma coisa.

Embora a diligência estivesse parada, ninguém descia como se esperassem um massacre à saída. Então o condutor apareceu, carregando na mão uma das lanternas, que subitamente iluminou até o fundo do carro as duas filas de rostos assustados, cujas bocas estavam abertas e os olhos arregalados de surpresa e pavor.

Em plena luz, ao lado do cocheiro, estava um oficial alemão: um rapaz alto, excessivamente magro e louro, apertado em seu uniforme como uma jovem em seu corpete, e com o boné chato e oleado posto de través, o que lhe dava ares de um porteiro de hotel inglês. Seu bigode desmesurado, com pelos compridos e retos, que se adelgaçava indefinidamente dos dois lados e terminava em um só fio louro, tão fino que não se via o final, parecia pesar nos cantos da boca e repuxar a bochecha, imprimindo aos lábios uma prega descaída.

Num Francês de alsaciano, convidou os passageiros a sair, dizendo num tom áspero: “Fôces querem tescer, tamas e cafalheirros?”.

As duas freiras obedeceram primeiro, com uma docilidade de santas mulheres habituadas a todas as submissões. O conde e a condessa apareceram logo depois, seguidos do empresário e sua mulher, depois Loiseau empurrando à frente sua grande cara – metade. Este, pondo o pé no chão, disse ao oficial: “Boa noite, senhor”, muito mais por prudência do que por polidez. O outro, insolente como os todo- poderosos, olhou-o sem responder:

Bola de Sebo e Cornudet, embora próximos à portinhola, desceram por último, graves e altivos diante do inimigo. A gorda menina tratava de se controlar e de se mostrar calma; o democrata, com uma espécie de mão trágica e um pouco trêmula, torturava sua longa barba arruivada. Queriam manter a dignidade, entendendo que nesses tipos de encontros cada qual representa um pouco o seu país; e ambos revoltados pela docilidade de seus companheiros, ela, de seu lado,

tratava de se mostrar mais distinta do que suas vizinhas, as mulheres direitas, enquanto ele, sabendo bem que devia dar o exemplo, continuava em todas as suas atitudes a missão de resistência começada com o bloqueio das estradas.

Entraram na vasta cozinha do albergue, e o alemão, após ter feito apresentaram-lhe a autorização para viajar assinada pelo general – em – chefe e onde estavam mencionados os nomes, as características físicas e a profissão de cada viajante, examinou demoradamente todo mundo, comparando as pessoas com as informações escritas.

Depois disse brusco: “Está pom”, e desapareceu.

Então se pode respirar. Tinha-se fome de novo; foi pedido o jantar. Uma meia hora era necessária para aprontá-lo, e, enquanto dois serventes pareciam tratar disso, foram ver os quartos. Achavam-se todos dispostos num longo corredor que terminava numa porta envidraçada e marcada com o número falante.

Enfim iam sentar à mesa quando o dono do albergue surgiu na sala. Era um antigo comerciante de cavalos, um gordo asmático que estava sempre com o peito assoviando, pigarreando, com uma tosse rouca e catarrenta. Seu pai transmitira-lhe o nome de Follenvie.

Ele perguntou: “Senhorita Élisabeth Rousset?”

Bola de Sebo estremeceu, virou-se: “Sou eu”. “Mademoiselle, o oficial prussiano deseja lhe falar imediatamente.”

“Falar comigo?” “Sim, se você é mesmo a senhorita Élisabeth Rousset.”

Ela ficou confusa, refletiu um segundo, depois disse claramente: “É possível, mas não vou”.

Houve um alvoroço em torno dela; cada qual discutia e procurava entender a causa daquela ordem. O conde se aproximou: “A senhora está errada, madame, pois sua recusa pode trazer dificuldades consideráveis, não somente para a senhora mas inclusive para todos os seus acompanhantes. Não se deve jamais resistir às pessoas que são mais fortes. Certamente que essa rogatória não apresenta nenhum perigo; sem dúvida é por causa de alguma formalidade esquecida”.

Todo mundo o apoiou, fizeram súplicas a ela, instigaram-lhe, pregaram-lhe um sermão e terminaram por convencê-la, pois todos temiam as complicações que uma decisão impensada poderia resultar. Ela disse, enfim: “É por vocês que faço isso, esteja certos!”

A condessa tomou-lhe a mão: “E nós lhe agradecemos.”

Saiu. Esperaram-na para sentarem à mesa. Cada qual se lamentava por não ter sido escolhido no lugar daquela menina violenta e irascível, e preparava mentalmente alguma resposta servil para o caso de ser chamado.

Mas ao cabo de dez minutos ela reapareceu, ofegante, vermelha, exasperada a ponto de sufocar. Balbuciava: “Ah! Que canalha! Que canalha!”.

Todos acorreram para saber, mas ela não disse nada; e como o conde insistia, respondeu com muita dignidade: “Não, isso não lhe diz respeito. Não posso falar”. Sentaram-se então em torno de uma grande sopeira que exalava um perfume de couve. Apesar daquele susto, o jantar foi divertido. A sidra era boa, o casal Loiseau e as freiras beberam dela, por economia. Os outros pediram vinho. Cornudet pediu cerveja. Ele tinha um jeito especial de abrir a garrafa, de fazer espuma ao servir, de examiná-la inclinando o copo, que em seguida erguia contra a luz para avaliar bem a cor. Quando bebia, sua longa barba – que conservava o mesmo matiz da bebida adorada – parecia estremecer de ternura; seus olhos tornavam-se vesgos no esforço de não perder de vista o chope, e naquele instante

ele dava a impressão de estar cumprindo a única função para a qual tinha nascido. Dir-se-ia que criava em seu espírito uma aproximação e uma espécie de afinidade entre as duas grandes paixões que ocupavam toda a sua vida; a Cerveja e a Revolução; e certamente não podia degustar uma sem pensar na outra.

O Sr. e Sra. Follenvie jantavam bem na ponta da mesa. O homem, arquejando como uma locomotiva estropiada, tinha demasiada dificuldade no peito para poder falar enquanto comia; mas a mulher não se calava nunca. Contou todas as suas impressões da chegada dos prussianos, o que faziam, o que diziam, execrando-lhes, primeiro porque custavam-lhe dinheiro, e depois porque tinha dois filhos no Exército. Dirigia-se principalmente à condessa, lisonjeada por conversar com uma dama daquele naipe.

Depois baixava a voz para falar as coisas mais delicadas, e de vez em quando seu marido a interrompia: “Seria melhor se se calasse, madame Follenvie”. Mas ela não dava a mínima importância e continuava: “Sim, madame, essa gente só o que faz é comer batata com carne de porco, e depois é carne de porco com batata. E não vá pensar que são limpos! Ah, não!

Fazem porcaria por todos os cantos, desculpe o termo, mas é isso mesmo. E se a senhora os visse fazer o exercício deles, durante horas e horas, todos os dias; ficam todos ali, num campo: e anda para frente, e anda para trás, e vira para lá, e vira para cá. Se pelo menos cultivassem a terra ou se trabalhassem nas estradas lá do país deles! Mas não, madame, essa soldadesca aí, isso ninguém aproveita!

E o pobre do povo ainda tem que alimentá-los. Para quê? Para que não apreendam outra coisa? Só sabem massacrar! Não passo de uma velha sem educação, concordo, mas quando vejo como estragam a saúde a patear da manhã à noite, penso cá comigo: Quando há gente que faz tanta descoberta que pode ser útil, tem que ter esses outros que se esforçam tanto para ser maus! Francamente, não é uma abominação isso de matar as pessoas? Que seja prussiano, ou inglês, ou então polonês, ou Francês? Se a gente se vinga de alguém que nos prejudicou, é ruim, pois nos condenam; mas quando exterminam nosso filhos a tiro de fuzil como se fossem perdizes, aí então é bom? Sim, pois dão-se condecorações ao que mais liquida! Não, veja bem, madame, nunca vou entender isso!”

Cornudet levantou a voz: “A guerra é uma barbárie quando se ataca um vizinho pacífico; é um dever sagrado quando se defende a pátria.”

A velha mulher baixou a cabeça: “Sim, quando a gente se defende, é outra coisa; mas, antes, não seria melhor matar todos os reis que fazem isso por puro prazer?”

O olhar de Cornudet se inflamou: “Bravo, cidadã!”

O Sr. Carré – Lamadon refletia profundamente. Embora fosse fanático pelos ilustres capitães, o bom senso daquela camponesa o fazia pensar na fartura que traria a um país tamanha quantidade de braços desocupados, e conseqüentemente ruinosos, se toda aquela força que se mantinha improdutiva fosse empregada nas grandes obras industriais que precisarão de séculos para ser feitas.

Mas Loiseau, deixando o seu lugar, foi conversar em voz baixa com o albergueiro. O gordo ria, tossia, cuspia; a enorme barriga pulava de alegria ao ouvir piadas do vizinho, e comprou-lhe seis barricas de Bordeaux para a primavera, quando os prussianos já teriam partido.

Mal terminada a ceia, como estavam mortos de cansaço, foram se deitar.

No entanto Loiseau, que tinha prestado atenção às coisas, deixou a esposa na cama e colou, ora ouvido, ora o olho, no buraco da fechadura, tratando de descobrir o que ele chamava de “os mistérios do corredor”.

Ao cabo de mais ou menos uma hora, ouviu uma espécie de frufu, olhou depressa e percebeu Bola de Sebo, que parecia ainda mais cheia sob um penhoar de casimira azul bordado com rendas brancas. Trazia um castiçal na mão e se dirigia ao número redondo do fundo do corredor. Mas uma porta ao lado se entreabriu, e quando ela voltou, após alguns minutos. Cornudet, de suspensórios, a seguia. Falavam baixo, e em seguida estacaram. Bola de Sebo parecia proteger a entrada de seu quarto com energia. Loiseau, infelizmente, não escutava as palavras, mas no fim, como levantavam a voz, ele pôde pescar algumas. Cornudet insistia com veemência. Dizia: “Vamos, você é boba, que mal vai lhe fazer?”

Ela mantinha o ar indignado e respondeu: “Não, meu caro, tem momentos em que não se pode fazer essas coisas; e além disso, aqui, seria uma vergonha”.

Ele não entendia, sem dúvida, e perguntou o porquê. Então ela se exaltou, elevando ainda mais o tom: “Por quê? Você não entende por quê? Quando há prussianos por toda a casa, talvez até no quarto ao lado?”

Ele se calou. Aquele pudor patriótico de marafona que não se deixava acariciar perto do inimigo deve ter despertado em seu coração a dignidade enfraquecida, pois, depois de lhe ter dado apenas um beijo, voltou para o quarto na ponta dos pés.

Loiseau, bem aceso, deixou a fechadura, deu salto batendo os dois calcanhares no ar, enfiou sua touca, ergueu o cobertor sob o qual jazia a dura carcaça de sua companheira, que ele acordou com um beijo, murmurando: “Você me ama. Querida?”

Então a casa inteira se tornou silenciosa. Mas em seguida, em algum lugar indeterminado que podia ser tanto a cave quanto o sótão, ergueu-se um ronco poderoso, regular, monótono, um ruído surdo e prolongado, com estremecimentos de caldeira sob pressão. O Sr. Follenvie dormia.

Como haviam decidido que partiriam no dia seguinte às oito horas, todo mundo se encontrou na cozinha; mas o carro, cujo toldo tinha uma camada de neve, erguia-se solitário no meio do pátio, sem cavalos e sem condutor. Procuraram em vão este ultimo nas estrebarias, nas forragens, nas cocheiras. Então os homens se decidiram por fazer uma busca nas redondezas e saíram. Viram-se na praça, com a igreja ao fundo e, dos dois lados, uma série de casa baixas onde se percebiam soldados prussianos. O primeiro que enxergaram descascava batatas.

O segundo, mais afastado, lavava o salão do barbeiro. Um outro, barbudo até os olhos, beijava um fedelho que chorava e o embalava no colo, tentando acalmá-lo; e as gordas camponesas cujos homens estavam no “exército da guerra” indicavam por meio de sinais aos vencedores obedientes o trabalho que era preciso fazer: cortar lenha, engrossar a sopa, moer o café; um deles até lavava a roupa de sua hospedeira, uma vovó aleijada.

Surpreso, o conde interrogou o sacristão que saía do presbitério. O velho rato de igreja respondeu: “Oh! Esses aí não são maus; não são prussianos, pelo que se diz. São de mais longe, não sei muito bem de onde; e todos deixaram mulher e filhos em seus país; essa guerra não é nem um pouco engraçada para eles! Tenho certeza que lá também o pessoal se queixa; e isso vai trazer uma bela duma miséria tanto para eles quanto para nós. Aqui, ainda não somos muito desgraçados, por enquanto. Porque eles não fazem mal nenhum e trabalham como se estivessem em

suas casas. Veja bem, senhor, entre gente pobre é preciso se ajudar uns aos outros...São os grandões que fazem a guerra”.

Cornudet, indignado com o entendimento cordial estabelecido entre vencedores e vencidos, retirou-se, preferindo se encerrar ao albergue. Loiseau soltou um gracejo; “Eles repovoam”. O Sr. Carré – Lamadon disse é sério: “eles compensam”. Mas não se encontrava o cocheiro. No fim, descobriram-no no café do vilarejo, fraternalmente abancado com o ordenança do oficial. O conde o interpelou: “Não tínhamos lhe dado ordem de atrelar os cavalos para as oito horas?” “Ah, sim, isso mesmo, mas depois me deram uma outra.” “Qual?” “De não atrelar nem para as oito nem para hora nenhuma.” “Quem lhe deu essa ordem?” “O comandante prussiano, ora bolas.” “Por quê?”

“Sei lá. Vá perguntar a ele. Me proíbem de atrelar, eu não atrelo. E estamos conversados.” “Foi ele mesmo, em pessoa, quem lhe deu essa ordem?” “Não senhor, foi o albergueiro que me mandou, da parte dele.” “Quando?” “Ontem de noite, quando ia me deitar.”

Os três homens se retiraram, bastantes preocupados.

Perguntaram pelo Sr. Follenvie, mas a empregada respondeu que o senhor, por causa da asma, nunca se levantava antes das dez. E havia até proibido formalmente de acordarem-no, exceto com caso de incêndio.

Quiseram ver o oficial, mas era absolutamente impossível, embora estivesse alojado no albergue. Apenas o Sr. Follenvie tinha autorização para falar-lhe a respeito dos assuntos civis. Então esperaram. As mulheres subiram aos quartos e se distraíram com futilidades.

Cornudet se instalou junto à grande lareira da cozinha, onde ardia um fogo intenso. Mandou trazer uma das mesinhas de café, uma caneca de cerveja e puxou seu cachimbo, que entre os democratas gozava de uma consideração quase igual à sua, como se servisse à pátria ao servir a Cornudet. Era um magnífico cachimbo de magnesita, admiravelmente curado, tão negro quanto os dentes do dono, mas perfumado, recurvo, luzente, acostumado a sua mão, completando-lhe a fisionomia. E permaneceu imóvel, os olhos fixos ora na chama do fogo, ora na espuma que coroava a cerveja; e a cada gole que bebia passava com ar satisfeito os longos dedos magros pelo longo cabelo engordurado, enquanto aspirava o bigode franjado de espuma.

Loiseau, sob o pretexto de desentorpecer as pernas, foi vender seu vinho aos bodegueiros da região. O conde e o empresário puseram-se a falar de política. Previam o futuro da França. Um acreditava nos Orléans, o outro num salvador desconhecido, um herói que se revelaria quando toda esperança estivesse perdida: um Du Guesclin, uma Joana d’Arc, talvez? Ou outro Napoleão I?

Ah! Se o príncipe imperial não fosse tão jovem! Cornudet, escutando-os, sorria como o homem que conhece o segredo dos destinos. Seu cachimbo perfumava a cozinha.

Quando batiam dez horas, o Sr. Follenvie apareceu. Interrogaram-no depressa, mas só o que ele fez foi repetir duas ou três vezes, sem variantes, estas palavras: “O oficial me disse assim: ‘Senhor Follenvie, o senhor vai proibir que atrelem os cavalos à diligência desses viajantes. Não quero que eles partam sem minha ordem. O senhor entendeu? É isto’”.

Então quiseram falar com o oficial. O conde enviou-lhe o seu cartão, onde o Sr. Carré Lamadon acrescentou seu nome e todos os seus títulos. O prussiano

mandou dizer que receberia os dois homens depois que tivesse almoçado, ou seja, perto da uma da tarde.

As senhoras reapareceram e comeu-se um pouco, apesar da preocupação.

Bola de Sebo parecia doente e assombrosamente perturbada. Terminavam o café quando o ordenança veio buscar os dois senhores.

Loiseau juntou-se a eles; tentavam arrastar Cornudet, para dar mais solenidade à imprecação, mas este declarou orgulhosamente que não consentia ter jamais nenhum tipo de relação com os alemães; e voltou para sua lareira, pedindo outra caneca.

Os três homens subiram e foram introduzidos no quarto mais bonito do albergue, onde o oficial os recebeu espichado numa poltrona, os pés junto ao fogo, fumando um longo cachimbo de porcelana e enrolado num roupão flamejante, sem dúvida tomado da casa abandonada de algum burguês de mau gosto.

Não se levantou, não os cumprimentou, não os mirou. Oferecia um magnífico mostruário da grosseria natural do militar vitorioso.

Ao cabo de alguns instantes, disse enfim: “O que focês querem?”

O conde tomou a palavra: “Desejamos partir, senhor”. “Não”. “Eu poderia lhe perguntar o motivo dessa recusa?” “Porque eu non quero.” “Gostaria de lhe fazer respeitosamente observar, senhor, que o seu comandante – em – chefe nos concedeu uma permissão para ir até Dieppe; e não penso que tenhamos feito nada para merecer seus rigores.” “Eu non quero... é tudo... Focês podem tescer.”

Os três se inclinaram e se retiraram.

A tarde foi lamentável. Não entendiam nada daquele capricho do alemão; e as idéias mais esquisitas atormentavam as mentes. Todo mundo se deteve pela cozinha, e discutiam sem parar, imaginando coisas inverossímeis. Queriam, talvez, mantê-los como reféns? Mas com qual objetivo? Ou levá-los como prisioneiros? Ou ainda, exigir-lhes um considerável resgate/ Diante dessa idéia um pânico os desvairou. Os mais ricos eram os mais apavorados, vendo-se já obrigados, para resgatar suas vidas, a derramar sacos cheios de ouro nas mãos daquele soldado insolente. Esgaravatarem o cérebro para descobrir mentiras aceitáveis, dissimular suas riquezas, fazerem-se passar por pobres, muito pobres. Loiseau retirou a corrente do relógio e meteu-a no bolso. A noite que caía aumentou a apreensão. O candeeiro foi aceso, e como havia ainda duas horas antes do jantar, a Sra. Loiseau propôs uma partida de trinta – e – um. Seria uma distração. A proposta foi aceita. O próprio Cornudet, que apagara o cachimbo por cortesia, tomou parte no jogo. O conde baralhou e deu as cartas. Bola de Sebo fez um trinta – e – um na primeira mão, e logo o interesse pela partida amenizou o temor que perseguia os espíritos. E Cornudet percebeu que o casal Loiseau conchavava para trapacear.

Quando iam passar à mesa, o Sr. Follenvie reapareceu e com sua voz pigarrenta pronunciou: “O oficial prussiano manda perguntar à senhorita Élisabeth Rousset se ela ainda não mudou de idéia”.

Bola de Sebo permaneceu em pé, inteiramente pálida; depois, tornando-se de súbito muito vermelha, teve um tal acesso de fúria que não conseguia falar.

Por fim, explodiu: “O senhor vai dizer a esse crápula, a esse porco, a esse prussiano nojento, que nunca vou querer, o senhor entendeu bem? Nunca, nunca, nunca!”

O gordo albergueiro saiu. Então Bola de Sebo foi cercada, interrogada, solicitada por todo mundo: que revelasse o mistério de sua conversa. Primeiro ela resistiu, mas a exasperação logo a venceu: “O que ele quer?... O que ele quer?...”

Ele quer dormir comigo!”, gritou. Ninguém se scandalizou com a palavra, tão viva foi a indignação. Cornudet quebrou seu copo ao pousá-lo violentamente sobre a mesa. Era um clamor de reprovação àquele mercenário vil, um sopro de cólera, uma união de todos para a resistência, como se tivessem pedido a cada um deles uma parte do sacrifício exigido dela. O conde declarou com repulsa que esse tipo de gente se comportava à maneira dos antigos bárbaros. As mulheres, principalmente, manifestaram uma comiseração enérgica e carinhosa com Bola de Sebo. As freiras, que apareciam apenas à hora das refeições, baixaram a cabeça e nada disseram.

Jantou-se, contudo, quando o furor inicial foi amenizado; mas falou-se pouco. Pensava-se.

As senhoras se retiraram cedo; e os homens, enquanto fumava, organizaram um carteio ao qual foi convidado o Sr. Follenvie. Pretendiam habilmente interrogá-lo sobre os meios a empregar para vencer a resistência do oficial. Mas ele só pensava nas cartas, sem escutar nada, em responder nada; e repetia sem parar: “Ao jogo, senhores, ao jogo!”. Sua concentração era tamanha, que até se esquecia de cuspir, o que lhe produzia por vezes uma nota em suspensão na música do seu peito. Seus pulmões sibilantes apresentavam toda a gama da asma, desde as notas mais graves e profundas até a rouquidão aguda dos frangotes aprendendo a cantar.

Recusou-se a subir mesmo quando sua mulher, caindo de sono, veio buscá-lo. Ela foi sozinha, pois era “da manhã”, levantando sempre com o sol, enquanto seu homem era “da noite”, sempre pronto a virar a madrugada com os amigos.

Ele gritou para ela: “Põe a minha gemada perto do fogo”, e voltou ao jogo.

Quando os outros viram que dali não conseguiriam tirar nada, disseram que estava na hora e cada qual se dirigiu para sua cama.

No dia seguinte, mais uma vez se levantaram cedo, com uma vaga esperança, um desejo maior de ir embora, um terror do dia que teriam de passar naquele horrível e miserável albergue.

Ai, ai! Os cavalos continuavam na estrebaria, o cocheiro permanecia invisível.

Por falta do que fazer, foram rodar em torno do veículo.

O almoço foi muito triste, e se havia criado uma espécie de frieza em relação a Bola de Sebo, pois a noite, que é boa conselheira, modificara um pouco os juízos. Agora, quase a queriam mal por não ter ido encontrar o prussiano em segredo, a fim de arranjar, ao amanhecer, uma boa surpresa aos companheiros.

O que de mais simples? Quem, aliás, ia ficar sabendo? Ela poderia ter salvo as aparências mandando dizer ao oficial que ficara com pena da desgraça dos outros.

Para ela, aquilo tinha tão pouca importância!

Mas ninguém ainda confessava tais pensamentos.

À tarde, como morriam de tédio, o conde propôs um passeio nos arredores do vilarejo. Cada qual se agasalhou com cuidado e o pequeno grupo partiu, exceto Cornudet, que preferia ficar junto ao fogo, e as freiras, que passavam seus dias na igreja ou na residência do vigário.

O frio, cada dia mais intenso, castigava cruelmente nariz e orelhas; os pés se tornavam tão doloridos que cada passo era um suplício; e quando o campo se abriu á frente deles e revelou-se tão aterrorantemente lúgubre sob aquela brancura infinita, de imediato todo mundo retornou, a alma gelada e o coração apertado.

As quatro mulheres iam na frente; os três homens seguiam um pouco atrás.

Loiseau, que entendia a situação, perguntou de súbito se aquela vagabunda ia obrigá-los a ficar ainda por muito tempo num lugar como aquele. O conde, sempre

polido, disse que não se podia exigir de uma mulher um sacrifício tão penoso, e que aquilo deveria vir dela mesma. O Sr. Carré – Lamadon observou que se os franceses fizessem, como era de esperar, uma contra ofensiva por Dieppe, o encontro entre as tropas se daria obrigatoriamente em Tôtes. Tal reflexão deixou os outros dois preocupados. “Se fugíssemos a pé?”, disse Loiseau. O conde deu de ombros; “O senhor pensa mesmo nisso, nessa neve? Com nossas mulheres? E depois seríamos logo perseguidos, alcançados em dez minutos e trazidos como prisioneiros à mercê dos soldados”.

Era verdade; calaram-se.

As senhoras falavam de roupas, mas um certo constrangimento parecia desuni-las.

De repente, no fim da rua, o oficial surgiu. Sobre a neve que fechava o horizonte, ele perfilava sua cintura de vespa em uniforme, e avançava, os joelhos afastados, naquele movimento próprio dos militares que se esforçam para não sujar as botas cuidadosamente engraxadas.

Inclinou-se ao passar perto das senhoras e olhou desdenhosamente para os homens, que tiveram, de resto, a dignidade de não erguer o chapéu, embora Loiseau tivesse ensaiado o gesto.

Bola de Sebo ficara vermelha até as orelhas, e as três mulheres casadas sentiam uma grande humilhação de ser encontradas assim por aquele militar, na companhia daquela garota que ele tratara de maneira tão indecorosa.

Então falaram dele, de seu porte, de seu rosto. A Sra. Carré – Lamadon, que conhecera muitos oficiais e que os julgava com conhecimento de causa, achava que aquele ali era bem bom; até lamentava que não fosse Frances, porque daria um belo hussardo, por quem todas as mulheres decerto enlouqueceriam.

Uma vez de volta ao albergue, não sabiam mais o que fazer. Palavras azedas, inclusive, foram trocadas a propósito de coisas insignificantes. O jantar, silencioso, durou pouco tempo, e cada um subiu para o seu quarto, esperando dormir para matar o tempo.

No dia seguinte desceram com rostos casados e corações exasperados. As mulheres mal falavam com Bola de Sebo.

Um sino repicou. Era para um batizado. A gorducha tinha um filho criado por uns camponeses de Yvetot. Não via nem mesmo uma vez por ano, e nunca lembrava dele; mas o pensamento naquele que em seguida iam batizar lançou-lhe na alma uma súbita e violenta ternura pelo seu, e ela quis absolutamente assistir à cerimônia.

Assim que partiu, todo mundo se olhou, depois aproximaram as cadeiras, pois sentiam muito bem que era preciso decidir alguma coisa. Loiseau teve uma idéia: era da opinião de propor ao oficial que ficasse com Bola de Sebo e deixasse partir os outros. De novo o Sr. Follenvie se encarregou de fazer a comissão, mas desceu quase imediatamente. O alemão, que conhecia a natureza humana, colocara-o porta afora. Pretendia reter todo mundo enquanto seu desejo não fosse satisfeito.

Então o caráter chulo da Sra. Loiseau explodiu; “Mas não vamos morrer de velhice aqui. Já que é a profissão dela, dessa rameira, de fazer isso com todos os homens, então acho que ela tem o direito de recusar um e não recusar outro. Pensem um pouco, essa aí pegou tudo o que encontrou em Rouen, até os cocheiros! Sim, senhora, o cocheiro da prefeitura! Seu muito bem, ele compra o vinhozinho dela lá na loja. E agora, que se trata de nos livrar de uma boa, ela se faz de presumida, essa lambisgoia!... Acho que ele faz muito bem, esse oficial.

Anda privado talvez há muito tempo; e sem dúvida que ele teria preferido a nós três. Mas não, ele se contenta com aquela que é de todo mundo. Respeita as mulheres casadas. Pensem bem, é ele o chefe. Bastava dizer: 'Eu quero', e podia nos pegar à força com seus soldados".

As outras duas sentiram um pequeno arrepio. Os olhos da bela Sra. Carré – Lamadon piscaram, e estava um pouco pálida, como se sentindo já pega à força pelo oficial.

Os homens, que discutiam à parte, aproximaram-se. Furioso, Loiseau queria entregar "aquela miserável", pés e mãos atados, ao inimigo. Mas o onde, filho de três gerações de embaixadores e dotado de um físico de diplomata, era partidário da habilidade: "Seria preciso convencê-la", disse.

Então conspiraram.

As mulheres se juntaram, o tom de voz baixou e a discussão se generalizou, cada uma dando sua opinião. O que de resto era bastante conveniente. As senhoras, sobretudo, encontravam certas delicadezas de fórmulas, expressões encantadoras e cheias de sutilidade para dizer as coisas mais escabrosas. Um

estrangeiro não teria entendido nada, tamanhas eram as precauções de linguagem. Mas como a leve camada de pudor com a qual se cobre toda a mulher de sociedade resguarda apenas a superfície, elas se deleitavam naquela aventura brejeira. No fundo, divertiam-se loucamente, sentindo-se em suas essências, especulando sobre o amor com a sensualidade de um cozinheiro glutão que prepara a ceia para outro.

A alegria voltava por si mesma, tão engraçada lhes parecia à história no fim das contas. O conde arriscou brincadeiras um pouco ousadas, mas tão bem ditas que provocavam sorrisos. Por sua vez, Loiseau soltou algumas piadas mais fortes, que não chocaram ninguém; e o pensamento expresso rudemente por sua mulher dominava todos os espíritos: "Já que era a profissão dela, daquela moça, por que recusaria mais aquele do que o outro?". A gentil Sra. Carré – Lamadon parecia mesmo pensar que no seu lugar recusaria menos aquele do que o outro.

Prepararam o cerco longamente, como se visassem uma fortaleza. Cada qual decidiu sobre que papel desempenharia, argumentos nos quais se apoiaria, manobras que deveria executar. Acertaram o plano de ataque, os estratégias a empregar e as surpresas do assalto, para forçar aquela cidadela viva a receber o inimigo.

Cornudet, no entanto, permanecia à parte, completamente alheio ao caso.

Estavam tomados por uma concentração tão profunda que não ouviram Bola de Sebo voltar. Mas o conde assoviou um ligeiro "Pssst" que fez todos os olhos se erguerem. Ela estava ali. Calaram-se bruscamente, e de início um certo embaraço impediu que lhe falassem. A condessa, mais flexível às duplicidades dos salões, perguntou: "Então, estava divertido esse batizado?".

A gorducha, ainda emocionada, relatou tudo: e as pessoas, e as expressões, e até a decoração da igreja. E acrescentou: "É tão bom rezar de vez em quando".

Entretanto, até a hora do almoço as senhoras se contentaram em ser amáveis com ela, para aumentar a confiança e a receptividade a seus conselhos.

Assim que sentaram à mesa, começaram a abordagem. Primeiro foi uma vaga conversa sobre a abnegação. Citaram exemplos antigos: Judite e Holofernes, depois, sem nenhuma razão, Lucrécia com Sextus, Cleópatra fazendo passar por sua cama todos os generais inimigos e ali submetendo-os a uma servidão de escravos. Então desfiou-se uma história fantasiosa, nascida da imaginação daqueles

milionários ignorantes, em que as habitantes de Roma iam a Cápua para fazer Aníbal dormir em seus braços, e, com ele, seus imediatos e as falanges de mercenários. Citaram todas as mulheres que detiveram conquistadores, que fizeram de seus corpos um campo de batalha, um meio de dominação, uma arma, que venceram criaturas hediondas e detestáveis utilizando-se de heróicos afagos, e que sacrificaram suas castidades por vingança e devoção.

Falou-se até, de forma dissimulada, dessa inglesa de prestigiosa família que se deixou a inocular uma horrível e contagiosa doença para transmiti-la a Bonaparte, salvo milagrosamente por uma fraqueza súbita no momento do encontro fatal.

E tudo aquilo foi contado de maneira discreta e conveniente, onde por vezes rompia um entusiasmo premeditado para excitar a emulação.

Por fim, poder-se –ia acreditar que o único papel da mulher aqui na terra era um perpétuo sacrifício de sua pessoa, um abandono contínuo aos caprichos da soldadesca.

As duas freiras pareciam não escutar, perdidas em pensamentos profundos.

Bola de Sebo nada dizia.

Durante toda a tarde deixaram-na refletir. Mas em vez de chamarem-na de “senhora”, como até então o faziam, diziam simplesmente “senhorita”, sem que ninguém soubesse bem por quê, como se quisessem fazê-la descer um grau na estima que havia escalado, fazê-la sentir sua vergonhosa situação.

No momento em que serviram a sopa, o Sr. Follenvie reapareceu repetindo a frase da véspera: “O oficial prussiano manda perguntar à senhorita Élisabeth Rousset se ela ainda não mudou de idéia”.

Bola de Sebo respondeu secamente: “Não, senhor”.

Mas no jantar a coalisão enfraqueceu. Loiseau soltou três frases infelizes.

Todos botavam os bofes para fora na tentativa de descobrir novos exemplos, mas nada encontravam. Foi quando a condessa, sem premeditação talvez, experimentando uma vaga necessidade de prestar homenagem à Religião, interrogou a mais velha das freiras sobre os grandes feitos da vida dos santos. Ora, muitos tinham cometido atos que a nossos olhos seriam crimes, mas a igreja absolve facilmente essas faltas quando cometidas para a glória de Deus ou para o bem do próximo. Era um argumento poderoso; a condessa se aproveitou. Então, ou por um desses acordos tácitos, dessas complacências veladas em que sobressai aquele que veste um hábito eclesiástico, ou simplesmente pelo efeito de uma feliz falta de inteligência, de uma providencial besteira, a velha religiosa trouxe à conspiração um formidável apoio. Julgavam-na tímida, ela se mostrou audaciosa, verborrágica e violenta. Aquela ali não era perturbada pelas evasivas da casuística; sua doutrina parecia uma barra de ferro; sua fé não vacilava nunca; sua consciência, sem escrúpulos. Achava muito natural o sacrifício de Abraão, também ela teria imediatamente matado pai e mãe diante de uma ordem vinda do alto; e nada, em sua opinião, podia desagradar o Senhor quando a intenção era louvável. A condessa, aproveitando-se da autoridade sagrada de sua inesperada cúmplice, levou-a a fazer uma paráfrase edificante deste axioma moral: “O fim justifica os meios”.

Interrogava-a: “Então, irmã, a senhora pensa que Deus aceita todos os caminhos e perdoa o ato quando o motivo é puro?” “Quem poderia duvidar disso, madame? Uma ação condenável muitas vezes se torna meritória pela idéia que a inspira.”

E continuavam assim, deslindando as vontades de Deus, prevendo suas decisões, fazendo-o se interessar em coisas que, na verdade, não lhe diziam muito respeito.

Tudo aquilo era dissimulado, hábil, discreto. Mas cada palavra daquela santa mulher encapuchada abria uma brecha na resistência aferrada da cortesã. Depois, a conversa se desviando um pouco, a mulher dos rosários pendentes falou dos conventos de sua ordem, de sua superiora, dela própria e de sua delicada companheira, a querida irmã Saint- Nicéphore. Tinham-nos chamado ao Havre para cuidar de centenas de soldados atingidos pela varíola. Ela os descreveu, aqueles miseráveis, deu detalhes da doença. E enquanto eram detidas a meio caminho por causa dos caprichos daquele prussiano, um grande número de franceses, que talvez elas pudessem salvar, ia morrer! Era sua especialidade cuidar de militares; tinha estado na Criméia, na Itália, na Áustria, e, ao relatar suas campanhas, revelou-se de repente uma daquelas religiosas de bota e farda, que parecem feitas para seguir os acampamentos, recolher os feridos na esteira das batalhas e, melhor do que um comandante, domar com uma só palavra os soldados mais mercenários e indisciplinados; uma verdadeira irmã Rataplã, cuja cara destrozada, crivada de inumeráveis buracos, era mais uma imagem das devastações da guerra.

Ninguém disse nada depois dela, tão formidável parecia o efeito.

Assim que a refeição terminou subiram depressa aos quartos, para descer apenas no dia seguinte, tarde da manhã.

O café da manhã foi tranqüilo. Davam à semente plantada na véspera o tempo de germinar e produzir seus frutos.

A condessa propôs uma caminhada à tarde; então o conde, como estava combinado, tomou do braço de bola de Sebo e deixou-se ficar para trás, só com ela.

Falhou-se naquele tom familiar, paternal, um pouco desdenhoso, que os homens ajuizados empregam com as garotas, chamando-a de “minha filhinha”, tratando-a do alto de sua posição social e de sua indiscutível honradez. De súbito, penetrou no centro da questão: “Então você prefere nos deixar aqui, expostos, e você também, a todas as violências que sucederiam a um fracasso das tropas prussianas, a admitir uma dessas distrações que tantas vezes teve na vida?”

Bola de Sebo não respondeu.

Ele soube conversá-la, foi hábil na argumentação, lidou bem com os sentimentos. Soube continuar sendo “o senhor conde”, mostrando-se cortês quando foi preciso, adulator, enfim, adorável. Exaltou o favor que ela lhes faria, falou do reconhecimento que teriam; depois, de súbito, tratando-a por “você”, alegremente: “E depois, sabe, minha querida, ele poderia se gabar de ter experimentado uma bela de uma menina como você; como não se encontram muitas assim no país dele”.

Bola de Sebo não respondeu e juntou-se aos outros.

Assim que voltaram ao albergue, subiu para o quarto e não reapareceu. A apreensão era extrema. O que ela ia fazer? Se continuasse resistindo, que embrulhada!

Chegou à hora Ed jantar; esperavam em vão. O Sr. Follenvie apareceu e anunciou que a Srta. Rousset sentia-se indisposta, que os outros podiam passar à mesa. Todo mundo espichou a orelha. O conde se aproximou do albergueiro e disse baixinho: “Feito?” “Sim.”

Por polidez, não disse nada aos companheiros, mas fez-lhes um ligeiro sinal com a cabeça. Imediatamente um grande suspiro de alívio saiu de todos os peitos, uma alegria brotou em seus rostos. Loiseau gritou: “Arre! Pago o champanhe, se

encontrarem champanhe nesta casa”; e a Sra. Loiseau sentiu uma dor quando o dono do albergue apareceu com quatro garrafas nas mãos. Todos tinham se tornado subitamente comunicativos e barulhentos; uma alegria libertina enchia os corações. O conde pareceu se dar conta de que a Sra. Carré – Lamadon era encantadora, o empresário fez cumprimentos à condessa. A conversa foi viva, jovial, plena de boas tiradas.

De repente Loiseau, a face ansiada e erguendo os braços, gritou: “Silêncio!”.

Todos ficaram mudos, surpresos, já quase apavorados. Então ele espichou a orelha fazendo “Psst” com as duas mãos, ergueu os olhos em direção ao teto, escutou de novo e retomou, com sua voz natural: “Fiquei tranquilos, vai tudo bem”.

Hesitavam em compreender, mas logo um sorriso perpassou.

Ao cabo de um quarto de hora ele recomeçou a mesma brincadeira, fê-la várias vezes durante a noite, e fingia interpelar alguém no andar de cima, dando conselhos de duplo sentido saídos de seu espírito de caixeiro-viajante. Por instantes fazia um ar triste e suspirava: “Pobre menina!”, ou então murmurava entredentes, com ar raivoso: “Vai-te, prussiano miserável!”. Outras vezes, quando já não se pensava mais naquilo, largava, com voz vibrante, vários “Chega! Chega!” e acrescentava, como se falando para si próprio: “Desde que voltemos a vê-la; que não a mate, o miserável!”.

Embora aquelas piadas fossem de um gosto deplorável, elas divertiam e não feriam ninguém, pois a indignação, como o resto, depende do ambiente, e a atmosfera que pouco a pouco se criara em torno deles estava carregada de pensamentos indecentes.

Na sobremesa até as mulheres fizeram alusões espirituosas e discretas, Os olhares brilhavam; tinha-se bebido bastante. O conde, que mesmo nos momentos de expansão conservava sua aparência grave, fez uma comparação muito apreciada sobre o fim da estação gelada no pólo e a felicidade dos naufragos, que assim viam abrir-se o caminho em direção ao sul.

Loiseau, entusiasmado, ergueu-se, um copo de champanhe na mão: “Bebo à nossa liberação!”. Todo mundo ficou em pé; aclamaram-no. As duas freiras, até elas, a pedido das senhoras consentiram em molhar os lábios naquele vinho espumante que jamais haviam experimentado. Disseram que se parecia com limonada gasosa, mas mais fino.

Loiseau resumiu a situação. “É pena não ter um piano aqui, porque se poderia dedilhar uma quadrilha”.

Cornudet não dissera nenhuma palavra, não fizera nenhum gesto; parecia mesmo mergulhado em pensamentos muito graves, e por vezes, num gesto de raiva, puxava sua grande barba, como se quisesse alongá-la ainda mais. Enfim, perto da meia-noite, quando iam se retirar, Loiseau, que já cambaleava, deu-lhe um tapa na barriga e disse, balbuciante: “Você está meio abatido esta noite; não diz nada, cidadão?”. Cornudet ergueu bruscamente a cabeça, e percorrendo todo o grupo com um olhar fulminante, terrível: “Vou dizer-lhes uma coisa vocês todos acabam de praticar uma infâmia!”. Levantou, caminhou até a porta, repetia ainda uma vez: “Uma infâmia!”, e desapareceu.

Antes de mais nada, aquilo foi um balde de água fria. Loiseau, desconcertado, permanecia pasmo; mas em seguida retomou o prumo e de repente começou a se torcer de rir, repetindo: “Estão verdes as uvas, meu velho, estão verdes”.

Como ninguém entendia, contou sobre os “ministérios do corredor”. Então houve uma formidável retomada da alegria. Aquelas damas se divertiam como loucas.

O conde e o Sr. Carré – Lamadon choravam de tanto rir. Não podiam acreditar. “Como? Você tem certeza? Ele queria...” “Mas estou dizendo que vi ele.” “E ela recusou...” “Porque o prussiano estava no quarto ao lado.” “Não é possível...” “Juro.”

O conde sufocava. O industrial apertava a barriga com as duas mãos. Loiseau continuava: “E é compreensível. Esta noite ele não acha nada engraçado, mas não acha mesmo.”

E todos os três explodiram outra vez, esbaforidos, tossindo.

Separam-se ali. Mas a Sra. Loiseau, que era da natureza das urtigas, observou ao marido enquanto se deitavam que “aquela exibidinha” da Carré – Lamadon rira amarelo o tempo todo: “Sabe, as mulheres, quando elas se apegam a um uniforme, que ele seja Francês ou prussiano, garanto que dá na mesma. Se não é de dar pena, meu Deus!”.

E toda a noite, pela escuridão do corredor, correram como que tremores, ruídos leves, a muito custo percebidos, semelhantes a respirações, um roçar de pés nus, estalidos quase inaudíveis.

E dormiu-se apenas já muito tarde da noite, certamente, pois durante muito tempo fiapos de luz escorregaram pela fresta debaixo das portas. O champanhe tem desses efeitos; dizem que perturba o sono.

No dia seguinte, um luminoso sol de inverno deixava a neve ofuscante. A diligência, enfim atrelada, esperava à frente da porta, enquanto uma multidão de pombos brancos, empertigados em sua plumagem espessa, com um olho cor-de-rosa marcado por um ponto negro no meio, passeava solenemente entre as patas dos seis cavalos e buscava a vida no Esterco fumegante que eles que eles soltavam.

O cocheiro, enrolado em seu agasalho de pele, queimava um cachimbo, já assentado na boleia. E todos os passageiros, radiosos, empacotavam rapidamente algumas provisões para o resto da viagem.

Aguardavam apenas Bola de Sebo. Ela surgiu.

Parecia um pouco perturbada, envergonhada; avançou timidamente em direção aos companheiros, que, todos, num mesmo movimento, viraram-se como se não a tivessem visto. O conde tomou com dignidade o braço de sua mulher e se afastou daquele contato impuro.

A gorducha estacou perplexa; então, reunindo toda a coragem, abordou a mulher do empresário com um “bom dia, madame” humildemente murmurado. A outra fez uma pequena e impertinente saudação com a cabeça acompanhada de um olhar de virtude ultrajada. Todo mundo parecia muito ocupado, e mantinham-se longe, como se ela carregasse uma infecção sob a saia. Depois precipitaram-se para o carro, onde ela chegou sozinha, por último, e retomou em silêncio o lugar que ocupara durante a primeira parte da viagem.

Pareciam não enxergá-la, não conhecê-la; e a Sra. Loiseau, considerando-a de longe e com indignação, disse a meia – voz ao marido: “Ainda bem que não fiquei ao lado dela”.

A pesada diligência se moveu, e a viagem recomeçou.

De início ninguém falava. Bola de Sebo não ousava erguer os olhos. Sentia-se ao mesmo tempo indignada com seus companheiros e humilhada por ter cedido,

emporcalhada pelos beijos daquele prussiano em cujos braços tinham-na hipocritamente atirado.

Mas a condessa, virando-se para a Sra. Carré – Lamadon, logo quebrou o penoso silêncio. “A senhora conhece, suponho, a senhora d’Etelles?” “Sim, é uma de minhas amigas.” “Que mulher encantadora!” “Deslumbrante! Uma pessoa fora do comum, muito instruída, aliás, e artista até a raiz dos cabelos; canta que é um sonho, e desenha à perfeição.”

O empresário conversava com o conde e, em meio à barulheira das vidraças batendo, uma palavra por vezes chegava: “recibo – vencimento – prêmio – a prazo”.

Loiseau, que havia surripiado o velho baralho do albergue, enebado por cinco anos a roçar mesas enxugadas, começou um besigue com a mulher.

As freiras pegaram da cintura o longo rosário pendente, fizeram juntas o sinal da cruz e de imediato seus lábios começaram a se mover vivamente, apressando-se cada vez mais, precipitando um vago murmúrio como se numa corrida de oremus; e de quando em quando beijavam uma medalha, benzendo-se de novo, depois recomeçavam seu murmurinho rápido e contínuo.

Cornudet pensava, imóvel.

Ao cabo de três horas de estrada, Loiseau recolheu as cartas: “Dá fome”, disse.

Então sua mulher alcançou um pacote amarrado num cordão, de onde retirou um pedaço de carne assada. Partiu-a cuidadosamente em fatias finas e firmes, e os dois se puseram a comer. “E se fizéssemos o mesmo?”, disse a condessa. Consentiram, e ela desembalou os alimentos preparados para os dois casais. Era uma dessa vasilhas alongadas, cuja tampa traz uma lebre de faiança para indicar que ali embaixo jaz uma lebre em forma de patê, uma charcutaria succulenta onde brancos veios de toucinho atravessavam a carne amarronzada da caça, misturada com outras carnes moídas. Um belo pedaço de gruyère, enrolado num jornal, conservava impresso “fail divers” sobre sua textura oleosa.

As duas freiras abriram um rolo de lingüiça que cheirava a alho; e Cornudet, mergulhando as duas mãos ao mesmo tempo nos enormes bolsos de seu casacomochila, puxou de um deles quatro ovos duros, e do outro o bico de um pão.

Retirou a casca dos ovos, jogou-a na palha embaixo dos pés e pôs-se a mordê-los diretamente, deixando cair na barba os pedacinhos de gema, que despontava como se fossem estrelas.

Bola de Sebo, na pressa e no sobressalto com que havia se levantado, não pudera pensar em nada e olhava exasperada, sufocada pela raiva, todas aquelas pessoas que comiam placidamente. Primeiro um tumulto de cólera a crispou, e ela chegou a abrir a boca para gritar-lhes a verdade com uma enxurrada de injúrias que lhe vinha aos lábios; mas não podia falar, tamanha a exasperação que a estrangulava.

Ninguém a olhava, não pensavam nela. Sentia-se afogada no desprezo daqueles polidos tratantes que atinham sacrificado primeiro e a rejeitado em seguida, como uma coisa imunda e inútil. Então pensou em seu grande cesto cheio de coisas boas que eles tinham gulosamente devorado, em seus dois frangos reluzentes de gordura, nos patês, nas peras, nas quatro garrafas de Bordeaux; e seu furor caindo de súbito, como de uma corda esticada demais que se rompe, ela se sentiu prestes a chorar. Fez um esforço terrível, se retesou, engoliu os soluços como fazem as crianças, mas o choro subia, brilhava na borda de suas pálpebras, e logo duas grossas lágrimas desgrudaram-se dos olhos e rolaram lentamente pelas

bochechas. Outras as seguiram mais depressa, escorrendo como as gotas d'água que se infiltram numa rocha, e caindo regularmente sobre a curva rechonchuda de seu peito. Ela continuava tesa, o olhar fixo, a face rígida e pálida, esperando que não a vissem.

Mas a condessa se deu conta e mostrou ao marido com um sinal. Ele encolheu os ombros, como dizer: "O que você quer? Não tenho culpa". As Sra. Loiseau soltou um riso mudo de triunfo e murmurou: "Ela chora de vergonha".

As duas freiras tinham voltado a rezar depois de enrolar o resto da lingüiça num pedaço de papel.

Então Cornudet, que digerira seu lanche, estendeu as pernas compridas sobre banco da frente, virou-se de lado, sorriu como um homem que acaba de descobrir uma boa piada e pôs-se a assoviar La marseillaise.

Todos os rostos se turvaram. O canto popular certamente não agradava os vizinhos. Eles se tornaram nervosos, irritados, e pareciam a ponto de uivar, como os cães que ouvem um relejo.

Ele percebeu, e não parou mais. Por vezes cantarolava a letra:

*Amour sacré de La patrie,
Conduis, soutiens, nos Brás vengeurs,
Liberté, liberté, chérie,
Combat avec tes défenseurs!*

Com a neve um pouco mais endurecida, o carro avançava mais rápido; e até Dieppe, durante as longas e tristes horas da viagem, em meio aos solavancos da estrada, pelo cair da noite, depois na escuridão profunda do veículo, ele continuou, com uma feroz obstinação, seu assovio vingador e monótono, obrigando os espíritos cansados e exasperados a seguir o canto do início ao fim, a se lembrar de cada palavra que correspondia a cada compasso.

E Bola de Sebo continuava a chorar; e por vezes um soluço que não conseguira conter passava, entre duas estrofes, nas trevas.