

**REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA MPB:
DE AMÉLIA A MESSALINA**

Angélica Moriconi (UNISA)
angelica.moriconi@bol.com.br
Márcia A G Molina (UNISA)
maguemol@yahoo.com.br

1. Considerações iniciais

Nosso objetivo neste trabalho é o de analisar a construção do perfil feminino em duas letras de músicas do cancionero brasileiro: *Vou brigar com ela*, de Lupicínio Rodrigues, dada a público na primeira metade do século XX; e *Luxúria*, de Isabela Taviani, veiculada na mídia atualmente, avaliando diferenças na construção da imagem da mulher nesses dois textos.

Avaliaremos também o contexto em que essas músicas foram divulgadas, estabelecendo uma relação entre o imaginário coletivo no que diz respeito à postura da mulher da época e sua relação com o homem e com as regras sociais reinantes. Utilizaremos a análise do discurso de Lina Francesa como arcabouço teórico a guiar nossas reflexões, sobre a qual falaremos brevemente a seguir.

2. Análise do discurso no âmbito dos estudos da linguagem

Desde os primórdios da ciência da linguagem, no século XIX, os estudiosos têm se preocupado com seu objeto das mais variadas formas. A língua, por ser um objeto multifacetado, pode ser estudada por diferentes perspectivas. Assim, a linguística tem produzido estudos que a concebem enquanto sistema. Nessa evidenciam-se trabalhos cujo cerne são os elementos de uma dada língua e os tipos de relações que esses elementos contraem no interior desse sistema.

Esses estudos estruturais produziram trabalhos exaustivos e profícuos, como por exemplo, os que se preocupam com a descrição dos fonemas, a questão da distribuição, análises morfossintáticas, etc.

A esse tipo de análise que entende a língua como uma estrutura cujos estudos não abrangem fatos exteriores ao sistema somam-se pesquisas contemporâneas de caráter discursivo, que entendem a língua em

sua relação com a sociedade e o momento histórico.

É justamente nessa perspectiva que se coloca a análise do discurso (AD) com o propósito de explicitar as especificidades da significação inscritas na materialidade linguística denominada *discursos*, considerando indissociáveis o discurso e o sujeito discursivo. Interessam-lhe, pois, esses sujeitos, suas inscrições na história e as condições de produção da linguagem, analisando-se as relações que se estabelecem entre a língua, aqueles que a empregam numa situação específica, a maneira como o fazem e a imagem que têm de si e do outro na instância discursiva.

Neste trabalho interessa-nos, em especial, a questão da imagem da mulher traçada nas letras das canções mencionadas, ou seja, delimitaremos nossas análises na questão do *ethos*.

3. *O percurso dos estudos sobre o ethos: da retórica clássica à análise do discurso*

O discurso e o texto são entendidos ora como objetos de significação, ora como de comunicação. Em outros termos, o texto organiza-se e produz sentidos e também se constrói na relação com os demais, uma vez que está inserido numa determinada sociedade e num tempo histórico preciso.

Exatamente por isso, na instância do discurso, confrontam-se os interlocutores, numa dada situação concreta, com determinadas intenções. Esse confronto, por sua vez, instaura imagens: a que o locutor faz de seu interlocutor; a que o interlocutor faz do locutor; a que o locutor faz de si e também a que acredita que o interlocutor faça dele. Isto quer dizer que o locutor, ao construir seu discurso, também nele se constrói. Denomina-se *ethos* a construção dessa imagem que, entretanto, não é explicitada no discurso, mas é possível chegar a ela por meio de marcas deixadas pelo caminho: as escolhas lexicais, o nível de linguagem selecionado e, em se tratando de discurso oral, a postura, o modo de falar, de olhar, a disponibilidade em relação ao interlocutor etc.

Não se pode falar em *ethos*, entretanto, sem que se reporte à retórica clássica, pois foi Aristóteles quem sistematizou a Retórica como a arte da persuasão. O filósofo grego entende o conceito de *ethos* como um aspecto fundamental da persuasão. Para ele, há três espécies de provas de que se utiliza o orador para persuadir o seu auditório: 1. o caráter do orador (a que ele chamou de *ethos*); 2. as paixões despertadas nos ouvintes

(a que ele chamou de *pathos*); 3. o discurso (a que ele denominou *logos*). Dessa maneira, persuade-se o ouvinte por meio dessas três provas.

O orador influencia os ouvintes pelo seu caráter. Referindo-se a essa questão, Aristóteles empregou o termo *epiēkeia* como sinônimo de *ethos*: "(...) que a *epiēkeia* do orador não contribui em nada para a persuasão; muito ao contrário, o *ethos* constitui praticamente a mais importante das provas." Aristoteles *apud* Amossy (2005, p. 36).

O auditório, por sua vez, é influenciado pelo orador, é o seu alvo. O bom orador convencerá seu auditório apelando para as paixões: deve impressioná-lo, fazer com compartilhe suas crenças, acredite sinceramente em suas palavras, em outros termos, deverá o auditório envolver-se emocionalmente com o discurso. A última prova consiste no próprio discurso. O orador deve apresentar sua tese claramente e selecionar bem os argumentos que a fundamentam.

Percebe-se, portanto, que o *ethos* está ligado ao orador e à imagem que este constrói de si mesmo para seu auditório e essa prova é para Aristóteles a mais forte de todas, uma vez que se o orador parecer honesto e sincero, seu discurso também o parecerá.

Vale aqui esclarecer que o *ethos* é concebido como o caráter do orador construído pelo discurso, não importando se esse caráter corresponde à realidade ou não.

Dominique Maingueneau (2006) discorrendo sobre o *ethos*, revisita os estudos aristotélicos e afirma que ele diz respeito às imagens de si no discurso. No entanto, os estudos da AD ampliam a visão da retórica clássica, considerando que qualquer tipo de discurso, inclusive o escrito, constitui-se das imagens construídas pelo enunciador.

Maingueneau, ao retomar a noção aristotélica de *ethos*, filia-a à instância discursiva, tal qual, na Antiguidade, o fez Aristóteles. Assim, o orador constrói uma imagem de si que independe de sua pessoa, de seu ser. Trata-se antes de uma imagem construída no ato da interação verbal – ou se se preferir, na instância do discurso, no processo mesmo da enunciação.

Maingueneau (1989, p.45) também introduz a noção de "voz" capaz de solucionar o problema em relação aos discursos escritos. Se na Antiguidade, o *ethos* constituía-se em torno da palavra viva, observando-se as características físicas do orador, como gestos, entonação, a AD propõe a ideia de que o texto escrito é sustentado por uma voz específica

concebida como uma das dimensões da formação discursiva. A essa voz, o autor denomina "tom". O discurso associa-se, pois, a um tom. Além do conceito de tom, o autor concebe ainda a noção de corporalidade:

O tom está necessariamente associado a um *caráter* e a uma *corporalidade*. O "caráter" corresponde a este conjunto de traços "psicológicos" que o leitor-ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador, em função de seu modo de dizer. (...) Deve-se dizer o mesmo a propósito da "corporalidade", que remete a uma representação do corpo do enunciador da formação discursiva. (MAINGUENEAU, 1989, p. 46)

O *ethos* está, portanto, intrinsecamente ligado à construção de uma corporalidade do enunciador cujo tom lhe foi imposto pela formação discursiva na qual está inserido. O tom possibilita ao leitor a construção, no texto escrito, de uma representação subjetiva do corpo do enunciador (corpo não físico, daí o termo corporalidade). Surge então a figura do *fiador* proposta por Maingueneau que nada mais é senão a imagem corporal do enunciador construída pelo discurso. O fiador é desvelado no discurso e não há necessariamente correspondência entre ele e o enunciador efetivo. Justamente por assim ser, é possível, no âmbito discursivo, criar a imagem de um fiador educado, calmo e tranquilo, mesmo que o enunciador não o seja. Tal construção do fiador advém das escolhas lexicais feitas pelo enunciador.

Interessante observar com Maingueneau (2005), que a imagem do fiador é construída pelo coenunciador que o faz por meio dos índices textuais.

Feito esse pequeno resumo acerca do *ethos*, passaremos, agora, à análise das letras das canções.

4. *A cena enunciativa e a construção do ethos em "(Paciência) Vou brigar com ela"*

Segundo Maingueneau (2001) um texto não é um conjunto de signos inertes, mas as pegadas deixadas por um discurso em que se *enena* a fala. Desta forma, todo texto insere-se numa "cena de enunciação". Para a análise do discurso a noção de cena enunciativa associa-se geralmente à noção de situação de comunicação. São três as possibilidades de se apreender a cena enunciativa, conforme a perspectiva que se assuma: a) cena englobante: diz respeito ao tipo de discurso; b) cena genérica: como sugere a própria designação, é definida pelos gêneros do discurso particulares que podem ser reunidos em grupos. Cada grupo requer uma

cena específica e institucionalizada, por exemplo, a de uma consulta médica, de uma aula expositiva, dentre outras; c) cenografia: é instituída pelo próprio discurso que a determina. Assim, a cenografia é, a um só tempo, a gênese e a finalidade do discurso. Legítima e é legitimada no e pelo discurso. Implica, pois, tempo e lugar específicos de onde emerge o discurso.

Nesta letra, a cena englobante da canção corresponde ao discurso literomusical. A cena genérica corresponde ao gênero samba-canção. A última cena, a chamada cenografia corresponde ao contexto que a cena implica: trata-se de um desabafo do enunciador por não compreender a desobediência de sua mulher que insiste em sair sem a sua permissão.

A cena constrói-se a partir da cronografia que marca a decisão do enunciador em brigar com a mulher: "desta vez eu vou brigar com ela". Observe-se a importância da expressão "desta vez" que marca a ocorrência do mesmo episódio no passado. A mulher já saíra sozinha outras vezes e fora comunicada do desagrado do enunciador, mas mesmo assim, desafiou-o e, mais uma vez, o fez.

Isso faz com que o enunciador aponte para um fato futuro: brigará com ela. É interessante ressaltar que a construção morfossintática denota uma escolha coloquial: o enunciador prefere a perífrase verbal "vou brigar" – utilizando-se de um verbo auxiliar no presente (vou) acompanhado do verbo principal no infinitivo (brigar) - ao verbo no futuro do presente "brigarei".

Nesse sentido, cumpre esclarecer que o gênero *samba-canção*, nosso objeto de estudo, teve na época de Lupicínio Rodrigues o rádio como principal *suporte*. Suas canções eram divulgadas por esse meio de comunicação, fundamental para aquele tempo. A variante *de linguagem* adotada nas letras de suas músicas é o português coloquial. Seu padrão discursivo adota uma linguagem clara e simples, respeitando as normas gramaticais, no entanto, sem segui-las obstinadamente, aproximando-se mais de seus interlocutores - os ouvintes do rádio.

A topografia não é explicitada pelo enunciador, no entanto, se se pensar no enunciador enquanto sujeito empírico, pode-se supor que o "topos" seja a de uma grande cidade, possivelmente, o Rio de Janeiro, local onde o compositor viveu sua carreira musical.

O *ethos*, a imagem que o enunciador constrói de si no discurso, integra a cenografia do desabafo e funciona como uma interpelação ao

coenunciador de forma a conseguir sua adesão. Nesse sentido, a variante do título "(Paciência) Vou brigar com ela" é esclarecedora: o enunciador não deseja brigar com a amada, mas deverá fazê-lo: paciência! Em outras palavras, *paciência* remete à ideia de que deverá brigar, ainda que a contragosto, pois não há outra saída. Ele está sendo impelido a essa atitude pela desobediência da mulher. Cumpre observar a preocupação do enunciador em mostrar-se bem intencionado e imparcial em relação ao fato de que trata. Nesse sentido, o *ethos* do enunciador constrói-se a partir da criação um *fiador* (MAINGUENEAU, 2005) cujo discurso reveste-se de justiça e bondade.

A estrutura narrativa que se constrói na letra nos leva à identificação do tom, do caráter, da corporalidade, do universo ético do fiador, a partir de suas escolhas discursivas: castigará a mulher "mesmo que por isso tenha que morrer". Eis, pois, a construção da imagem de um fiador paciente, compreensivo e, sobretudo, bom.

Lembrando que a AD considera indissociáveis discurso / sujeito discursivo e que lhe interessam as relações que se estabelecem entre a língua, aqueles que a empregam numa situação específica e a maneira como o fazem, é importante destacar que a canção é de 1961, período em que a ideologia machista estava ainda muito presente. Conforme comenta Rodrigo Faour (2008) em seu livro História Sexual de MPB, muito apropriadamente, "o machão tinha que ralhar com a dita cuja por um atrevimento tão terrível: o de sair sem lhe consultar", ainda que isso lhe causasse tremenda dor. Era esse o comportamento que a sociedade esperava de um homem.

Desta forma, o sujeito emerge com uma voz que não pode ser dissociada do corpo mesmo que enuncia. Essa voz dialoga com outras vozes e traz para seu interior crenças e valores (referência ao discurso machista) carregados de ideologia, uma vez que não existem discursos e sujeitos neutros. No entanto, ainda que essa voz traduza o discurso machista, percebe-se a preocupação do enunciador em relação ao seu comportamento. Talvez, isso já seja um indício de mudanças - que na verdade somente entrarão em cena anos adiante.

Nos anos 30 do século passado, quando o rádio começou a se popularizar, o Rio de Janeiro era a capital federal e tudo o que acontecia em termos de comportamento era registrado pelos cronistas da música. Lupicínio Rodrigues cantou os amores e as dores de amores, as mulheres muitas: as prostitutas, as desalmadas, as que gostavam de apanhar.... Foi cer-

tamente um dos maiores gênios de nosso cancioneiro e, como não poderia ser diferente, foi também o porta voz de toda uma época: fiel tradutor, portanto, da ideologia machista tão ao gosto daquele século.

5. *A cena enunciativa e a construção do ethos em Luxúria*

Nesta letra, a cena englobante da canção também corresponde ao discurso literomusical. A cena genérica corresponde ao gênero *pop-rock*. A última cena proposta por Maingueneau, como visto, a chamada cenografia corresponde ao contexto que a cena implica: trata-se de um casal num momento amoroso,

Na letra dessa canção, de Isabela Taviani, estabelece-se entre os participantes um diálogo intratextual, sendo duas, portanto, as vozes de enunciação: ela, personagem anônima que se dirige ao coenunciador, também anônimo, podendo ambos traduzir a voz da coletividade, dirigidas a um outro, o interlocutor, o leitor, ou ouvinte virtual.

O diálogo é iniciado pela voz feminina: “dobro o joelho/ quando você me pega/ me amassa/me quebra/me usa demais.” dando-nos a primeira impressão de que a voz que assume a personagem feminina está numa condição de total submissão ao homem. Trata-se, contudo, de um *jogo discursivo*. De fato, o enunciador feminino, é o da mulher que, no século XXI, já pode exteriorizar seus sentimentos e sua vontade na relação amorosa. Sabemos com Maingueneau (2006), que os discursos constituintes podem legitimar a voz da coletividade, e a autora, ciente da liberdade sexual conquistada pela mulher, coloca-se por livre e espontânea vontade para o “uso do homem”, afirmando, inclusive: “Perco as rédeas, quando você demora, devora, implora/ e sempre por mais.” O *perder as rédeas* pode ser entendido aqui como o momento em que, extasiada, extrapola, liberando-se totalmente...

Na sequência, é a voz masculina que enuncia: “Eu sou navalha/Cortando na carne/Eu sou a boca/Que a língua invade/Sou o desejo/Maldito e bendito/Profano e covarde”, comungando com as crenças a respeito da postura sexual do homem.

Em relação ao *ethos* masculino, devemos nos lembrar mais uma vez de Maingueneau, (*op. cit.* p. 269), quando afirma:

(...) mesmo que o destinatário nada saiba antes do *ethos* do locutor, o simples fato de um texto estar ligado a um dado gênero do discurso ou a um certo posicionamento ideológico, já induz expectativas no tocante ao *ethos*.

Vemos, então, que a voz masculina assume sua condição de macho, metaforicamente transportada para o elemento *navalha* que corta a carne feminina e faz, covarde, sua parceira ficar submissa, neste caso, no jogo amoroso, proferindo, pois, o discurso que lhe foi autorizado através do tempo, daquele que pode usar e abusar da mulher. Em Coríntios, 11:9 lemos: “As mulheres têm de ser submissas aos vossos maridos”, em Timóteo 2:11-13, “A mulher aprende em silêncio com toda a submissão”...

Dascal (2005, p. 64), assevera que

“captamos” no comportamento de uma pessoa uma certa atitude, um certo estado de espírito em relação à troca comunicativa em curso, o que permite, então, escolher um esquema de interpretação adequado.

Nesse momento e desde sempre, foi veiculada a crença de que a tentação fez com que o homem *se perdesse* e o desejo que lhe assola o corpo de forma, muitas vezes, animalesca e luxuriosa é interpretado como “maldito”, visto que profano, por ter dado origem ao pecado original, mas “bendito”, já que por meio dele se dá a multiplicação de nossa espécie. Recordemo-nos de que a *Luxúria* é o quinto dos sete pecados capitais e que para o discurso religioso, esse pecado é um daqueles que deve ser confessado e do qual a pessoa deve arrepender-se. Contudo, no texto em questão, rompendo com os preceitos religiosos, a enunciativa assevera: “Eu gosto e desgosto”. Ou seja, não só não se arrepende como gosta de o praticar, já que a mulher do século XXI pode não ser mais um elemento passivo da relação amorosa e, dialogando com seu tempo, revela: “Muito me interessa/ A sua potência/ Seu calibre, seu gás...”

Sabemos que o movimento de liberação da mulher teve início a partir da década de 60, do século XX, atingindo seu apogeu na década de 70. Aqui no Brasil, nessa instância, a Rede Globo lançou, como baluarte desse período, o seriado *Malu Mulher* (1979/1980), protagonizado por Regina Duarte. A música de abertura desse programa, composta por Ivan Lins e Vítor Martins intitulada: “Começar de Novo” e a própria série narrou a história de uma mulher que tivera coragem de romper com um casamento de anos e recomeçar sua vida, tomando as rédeas de sua história:

Começar de novo e contar comigo
Vai vale a pena ter amanhecido
Ter me rebelado, ter me debatido (...)
Ter virado a mesa, ter me conhecido (...)

(Começar de novo – Ivan Lins)

A mulher de *Luxúria*, diferentemente da de *Começar de novo*, não

precisa assumir essa posição de ruptura, de virada de mesa. Isso já está conquistado, e ela pode solicitar ao seu parceiro: “Desfaça assim de mim/ Que eu gosto ...”

Essa mulher é dona de suas vontades, quer dar e ter prazer, tendo a coragem até de se igualar naquele instante amoroso às meretrizes que, para satisfazerem os desejos masculinos, cobram por sua companhia... “Me dobro/ nem lhe cobro/ Rapaz”

E, agora, dialogando com o papel que lhe foi conferido ao longo dos tempos e no discurso religioso, profere: “Ordene, não peça.” Mais uma vez, podemos escutar a voz do texto bíblico, já que em Colossenses, 3:18, lemos: “Mulheres, sede submissas aos vossos maridos, como convém ao senhor”. Contudo, a ilusão dessa submissão foi ironicamente construída visto que a enunciativa *ordena* que o homem lhe *ordene* o seu prazer sexual, porque com ele compactua. Ainda, traçando a imagem de par, sem sentir-se inferior ou superior que o elemento masculino, informa: “Sou o encaixe/O lacre violado”

No momento de enunciação, na cena enunciativa em que foi construída a canção, a mulher pode, inclusive, revelar de público que é “o lacre violado” sem ficar estigmatizada por isso. Assim, o *ethos* feminino fica então sendo a própria figurativização do pecado capital”.

Os pecados capitais foram divididos, enumerados pelo Papa Gregório Magno, firmados no século XIII por São Tomás de Aquino e divulgados pela igreja católica desde então. Assumir-se como o próprio pecado é tomar para si o papel de devassa, de desvairada, que se entrega sem controle ao sexo em busca tão somente de prazer. E, ele, extasiado, frente a essa mulher, satisfeito, em consonância com as atitudes dessa pessoa liberada, expressa: “Eu quero é derrapar/Nas curvas do seu corpo/Surpreender seus movimentos//Virar o jogo”. Virando, de fato, juntamente com ela, o jogo, na cena amorosa: “virando”, primeiramente, o da conduta anterior e socialmente aceita e regulada pela sociedade, da mulher recatada; depois, e instaurando no texto uma ambiguidade importante, “virando”, talvez, literalmente o corpo da amada para uma posição que lhes proporcione mais prazer. Ao fazer isso, parece assumir que rompe com o discurso assegurado pelo tempo, auxiliando na construção de um “novo” *ethos* para a mulher: já que essa pode manifestar seus desejos luxuriosos, descontrolados, por prazeres carnaís, sua vontade de satisfação total: “Eu quero é beber, o que dele/Escorre pela pele/E nunca mais esfriar/ Minha febre...”

6. Considerações finais

Lembramos aqui que o objetivo de nosso trabalho foi o de analisar a construção do perfil feminino nessas duas letras de canções. Recorremos, então, aos preceitos teóricos, em especial, da análise do discurso, que considera como relevante avaliar a instância enunciativa e, nela, a questão da imagem que os interlocutores vão construindo de si e de outro(s).

A letra de *Vou brigar com ela*, composta antes do movimento de liberação feminino, mostra a imagem que se tem da mulher na época: a submissa, que deve obediência a seu par, a “Amélia” retratada por Mário Lago, praticamente na mesma ocasião.

Já, em *Luxúria*, dada a público no século XXI, o perfil feminino é bem outro: vemos traçado na letra da canção o retrato da mulher que escolhe seu parceiro, que busca por prazer e pode verbalizar sem medo que gosta de “pernas para todos os lados”.

Portanto, podemos afirmar que o *ethos* feminino ao longo dos anos, nas letras de canções revisadas, passou por sensível transformação, passando pelo da mulher “Amélia”, da “Que vira a mesa” e chega àquela que pode, na relação amorosa, assumir até o papel de “Messalina”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

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

DASCAL, Marcelo. O *ethos* na argumentação: uma abordagem pragma-retórica. In: _____. *Imagens de si no discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

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

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

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

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

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

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