

PIRIGUETE: A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA MULHER NOS PAGODES BAIANOS

Clebemilton Gomes do Nascimento¹

Resumo: Nos discursos dos compositores das letras de pagode baiano, a mulher livre e independente, que frequenta os shows de pagode encenando as coreografias, é representada como a *piriguete*, uma construção discursiva da mulher atual com múltiplas faces e intersecções de gênero, raça, classe e hibridismo cultural. Essa representação é construída a partir do corpo, da sexualidade, comportamentos e atitudes, pondo em evidencia um discurso não mais para libertar a mulher, mas que quer ter um poder de controle sobre o seu corpo e sua sexualidade. Este estudo pretende discutir os sentidos dessa representação a partir de uma leitura das letras de pagode baiano produzidas nas duas últimas décadas. Desse modo, utilizam-se como aporte teórico-metodológico algumas contribuições das teorias feministas e da Análise do Discurso Crítica para operar com a linguagem.

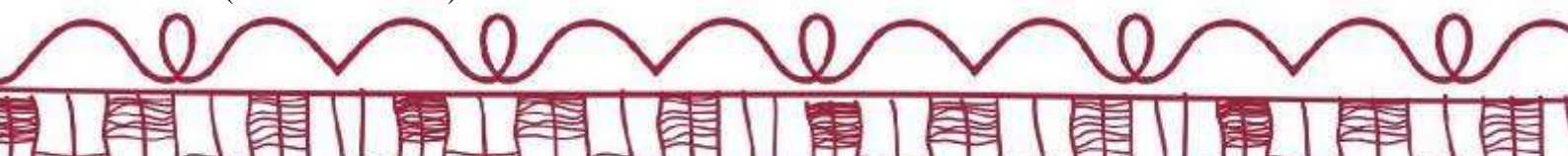
Palavras-chave: representações de gênero, pagodes baianos, piriguetes.

A identidade tornou-se uma “festa móvel” formada e transformada continuamente em relação às maneiras pelas quais somos representados e tratados nos sistemas culturais que nos circundam. (HALL, 2003)

A expressão “pagode baiano” reúne no mesmo rótulo uma diversidade de grupos, abrangendo uma gama de matrizes, influências, apropriações, que mascaram, ampliam ou reduzem singularidades, identidades e tensões, (fatores que não se pode dizer que se trata de um movimento unívoco e homogêneo). Assim, parece-me fazer mais sentido falar em “pagodes baianos”. As variantes rítmicas e as formas de nomear esses grupos, longe de ser um mero detalhe implicam, em termos de análise, em um olhar interdisciplinar apontando para as suas múltiplas dimensões onde se entrelaçam corpo, sexualidade, discursos e hibridismos implicados na dinâmica das práticas sociais e na aceitação desse produto cultural no âmbito da cultura local.

Os grupos baianos de pagode são originários dos redutos negros e bairros populares de Salvador. Essa experiência da música negra na Bahia mescla a tradição do

¹ Licenciado em Letras com Inglês/UFBA. Especialista em Metodologia e Prática de Ensino em gênero e mestre em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e feminismo (PPGNEIM-UFBA). clebenasc@hotmail.com.



samba de roda do Recôncavo baiano com algumas intervenções e inovações tecnológicas, incorpora novas experimentações da música eletrônica a partir de tecnologias como o *sampler*, bem como passa a agregar outros ritmos e expressões da periferia da cultura juvenil global como o *funk*, o *rap* e o *hip hop*, dialogando também com outras tradições regionais, como a *chula*.

Uma análise da produção dos grupos de pagode na Bahia desde a década de 90 com a entrada em cena do grupo *Gera Samba/É o tchan* revela que esse panorama é eminentemente heterogêneo do ponto de vista musical, diferente do que pensam alguns críticos de música. No entanto, a investida sobre a mulher, seu corpo, sua sexualidade, atitudes e comportamentos, é, na maioria das letras, uma vertente textual majoritária na maior parte dos grupos.

A presença da mulher nas letras da música produzida no Brasil atravessa os diversos estilos musicais e compreende uma vertente textual e discursiva recorrente. Se tomarmos a cena social do samba em outras épocas, não será difícil localizar a figura feminina, a morena faceira e sensual na roda de malandros, a imagem da baiana com seus “requebros e maneiras”, a mulher negra, solteira e independente, protagonista desse espaço social, como nos versos de “*Chegou a bonitona*” de Geraldo Pereira, composição de 1948:

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

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

Dadas às devidas especificidades do contexto histórico no qual o casamento e a família eram o principal destino da mulher, ou na falta de outra opção, diante da pobreza, ela era forçada a assumir outra atividade, não seria essa “bonitona”, a mulher desejada, a “piriguete” do samba? O que, de fato, mudou nesse discurso e na representação da mulher independente e sexualmente livre no atual contexto

considerando-se o importante papel da mídia na construção de sentidos e representações da mulher?

Nesse caso, é necessário que se leve em consideração que as canções não carregam em si um sentido unívoco. Todo ato enunciativo de uma canção constrói a “realidade”, já que não se tem acesso a ela sem a mediação da linguagem. Nesse entendimento, a linguagem não só metaforiza aquilo que é construído como real pelo senso comum, como também hierarquiza e falseia. Conforme destaca Paranhos (2004, p.25):

Uma composição é, por assim dizer, um novelo de muitas pontas. Ao circular socialmente, ela, em seu moto-perpétuo, pode inclusive ser ponto de convergência de diversas tradições e contestações, espaço aberto para a pluralidade de significados e para a incorporação de vários sentidos, até mesmo conflitantes entre si.

Se por um lado os diversos discursos veiculados nas letras das músicas estão “lexicalizando” o mundo de diferentes maneiras, enfatizando assim a “agência” dos sujeitos representados, por outro, essa mesma “agência” também pode ser ofuscada. “Os sujeitos representados nos discursos podem ser referidos de modo que presumem julgamentos acerca do que são ou do que fazem” (REZENDE; RAMALHO, 2006, p.72). Nesse aspecto, a questão da representação discursiva é fundamental para que se compreenda e se busque dismantelar as assimetrias de gênero já que o sujeito do discurso é um sujeito histórico, que fala a partir de determinadas condições específicas de produção.

O “tratamento” dado à mulher, conforme observado nas letras analisadas para esse estudo, desloca-se em um *continuum* que vai do plano da “celebração da mulher”, ou seja, da valorização de atributos como a “sensualidade” e a “sedução” a um plano daquilo que é considerado “condenável”, isto é do “pornográfico” (já que algumas dessas letras enfatizam o corpo erotizado e sexualizado através de performances que remetem a uma “estética pornô”). Os grupos de pagode baiano, ao fazer veicular um conteúdo sobre sexo e sexualidade tornam-se alvo de julgamentos e passam a ser demonizados por alguns segmentos sociais, reações que evidenciam discursos do senso comum impregnados de uma ideologia cristã que enxerga o sexo como algo pecaminoso, reservado para a procriação.

Em recente pesquisa² sobre as representações de gênero nas letras de nove das mais expressivas bandas desse segmento na Bahia pude constatar que a construção da mulher nessas letras se dá a partir de um discurso que retoma constructos discursivos naturalizados e essencializados pelo senso comum que construíram a mulher burguesa no século XIX e que permaneceram até os anos 50 do séc. XX. Ao explorar a representação da mulher atual, depois das conquistas feministas, a mulher independente e sexualmente livre, dona do seu corpo e do seu desejo é (des)qualificada como a “piriguete”.

Os primeiros registros dessa representação começam a aparecer nas letras de pagode ainda no final da década de 1990³. No entanto, as formações discursivas que a constroem, encontram-se dispersas e fragmentadas ao longo da produção dos grupos, às vezes de forma explícita, por vezes apontando indicadores de comportamentos, atitudes, formas de vestir e vivenciar o corpo como na letra de “As piriguetes chegaram”⁴:

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

Pula piriguete..vai
Roda piriguete..vai e
Desce piriguete..vai
Sobe piriguete..vai (repete a estrofe)

[...]

Tem alguém aqui que ainda não sabe o que é piriguete, véi?
Alguém não sabe não o que é?
Tem piriguete dizendo que não sabe o que é piriguete!!
Então eu vou lhe dizer o que é!!
Primeira mão, eu quero dizer que a gente do pagode não vive sem as
piriguetes
Então a gente fez uma música pra elas

A piriguete é o seguinte
A piriguete é aquela mulher que tem o fogo muito alto, sabe?

² Pesquisa realizada entre 2008 e 2009 que resultou na minha dissertação de mestrado intitulada “Entrelaçando Corpos e Letras: representações de gênero nos pagodes baianos” defendida no Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (NEIM/UFBA) na qual é analisada a produção das bandas *Harmonia do Samba*, *Pagodart*, *Parangolé*, *Saidy bamba*, *Oz bambaz*, *Psirco*, *Black Style* e *Fantasmão*.

³ Nesse mesmo período a construção discursiva “piriguete” começa também a aparecer nas letras do *funk carioca* e também passa a integrar o discurso da mídia com a sua entrada nas telenovelas e revistas dirigidas a um público diversificado, por classe, raça/etnia e instrução.

⁴ Composição de Fabinho.

*Que toma o homem da amiga, o namorado da amiga... às vezes ela
toma, né?
E quanto mais homens, pra ela melhor,
Essas são as piriguete.* (grifos nossos)

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

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

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

Na letra apresentada, o autor também introduz a representação do *putão*, o par relacional da *piriguete*, a representação do masculino que, ao que parece, é mais uma inflexão que dá sentido à construção binária do modelo heteronormativo do que uma forma sinônima e alusiva ao sentido de “esposo”, uma referência ao casamento ou à relação estável. A construção discursiva *putão*, que foi bastante explorada nas

composições da primeira metade dessa década, não se manteve com a mesma força na produção atual, diferente do seu par relacional *piriguete*, que se manteve presente nas letras até os dias atuais, inclusive, com mais força. No entanto, os significados dessa representação permanecem de alguma forma, orientando o plano ideológico sobre a percepção dos sujeitos, já que grande parte das letras produzidas naquele contexto continua presente no repertório das bandas e, conseqüentemente, na memória coletiva.

Se a construção discursiva *putão* desaparece da superfície do texto na tessitura das letras, não desaparece, entretanto, como um discurso que estrutura as masculinidades e se atualiza em outros termos, metáforas e categorizações que retomam o seu sentido como parte de um aparato discursivo, uma “tecnologia de gênero” (LAURETIS, 1994) que constitui indivíduos concretos em homens e como representação se torna uma construção que continua a ocorrer não só onde se espera que ela aconteça.

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

*[...] Saiba que eu sou galinha
O Tonho miseravão
Pergunte as suas amigas
Quem é esse negão
Cão, cão, o cara é cahorrão [...]*⁵

Entretanto, os significados dessa masculinidade estão abertos a contestações à medida que novos sentidos são postos em circulação na dinâmica dialógica dos discursos, gerando uma tensão entre o discurso da cultura dominante e os “discursos alternativos”, evidenciando-se, assim, as posições de poder. A construção discursiva *putão* apresenta, na sua base semântica, uma ambigüidade que dá margem a recategorizações. É nesse sentido que o “homem puto” também pode ser identificado na cultura afro-baiana, fora ou dentro do contexto do pagode, como o homem que subverte

⁵ Letra de “Cachorrão”. Composição de Uedson Péricles.

as normas que sustentam a masculinidade dominante, um movimento tenso de desconstrução de hegemonias onde se evidencia desejos, racismo e pobreza.

Se, por um lado, essa construção discursiva sugere uma equivalência ao sentido de *puta*, na representação binária assimétrica do gênero, ela também pode significar um possível embaralhamento da coerência sexo/gênero/desejo através das práticas homoeróticas veladas, das formas negociadas de uso do corpo como valor de troca, de práticas sexuais abertas e livres do poder disciplinar e das leis que “buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente construído e a ‘expressão’ ou ‘efeito’ de ambos na manifestação do desejo sexual” (BUTLER, 2008, p. 38).

No entanto, esse não é um discurso dominante nessas letras: não há evidências que orientem uma leitura nessa direção, isto é, para uma mudança discursiva. Desse modo, permanece o sentido dominante sustentando o poder hegemônico heteronormativo e assimétrico burguês, predominando uma voz que fala de si como que para afirmar o seu lugar de “homem de verdade” apontando para a desqualificação do Outro, para aqueles à margem do código dominante. Através dessas formações discursivas vão se delineando as atitudes e comportamentos, lugares de poder, papéis sociais e os discursos sobre os corpos construídos no lastro da matriz heteronormativa. Nesse aspecto, se o corpo na dança está desconstruindo estereótipos de masculinidade, nas letras ele reproduz um discurso assimétrico.

A construção da imagem da *piriguete* passa principalmente pelo corpo, pela aparência, pela roupa e indumentária. A mulher livre e independente que frequenta os shows de pagode será vista a partir desse prisma interpretativo que remete a lugares e papéis sociais, a um código de aparências onde se evidencia mais um estereótipo: o da “mulher livre que quer viver o seu momento”, como outros estereótipos que foram construídos em torno da mulher: o da dona de casa, da mãe, da mulher ativa, da feminista, da lésbica, da mulher liberada, da viúva e da garota de programa.

No momento em que o pagode começa a se propagar através dos shows e grandes eventos de música, há uma associação direta da forma de vestir das frequentadoras-adeptas das bandas que produzem essas músicas com a representação da *piriguete*, passando assim a ser normatizada pela mídia. Essa associação baseada na aparência, mais especificamente, na roupa, passa a ser um elemento distintivo e representacional que define e marginaliza os sujeitos do pagode, embora essa forma de vestir das(os) frequentadoras(es) não seja muito diferente das(os) jovens de diferentes

camadas sociais que freqüentam outros shows e contextos de festas, inclusive o próprio carnaval.

A entrada da *piriguete* na mídia se dá a partir das telenovelas, peças de teatro como o espetáculo “Cócegas” e revistas representando personagens de outras classes sociais, mais especificamente em torno das classes médias e altas, raça e instrução, diferentes do sentido dominante que remete às mulheres que freqüentam os shows de pagode, se disseminando nas práticas discursivas e sociais de jovens das diversas camadas sociais e regiões do Brasil com algumas variações de freqüência e de uso. Nesse caso, a linguagem opera uma espécie de “movimento a partir do espaço representado por/em uma representação, por/em um discurso, por/em um sistema sexo-gênero, para o espaço não representado, mas implícito (não visto) neles” (LAURETIS, 1994, p.237), dando muitas vezes a entender que “toda mulher é, de alguma forma, um pouco *piriguete*”.

No entanto, em se tratando de pagode, essa representação constrói uma imagem altamente estereotipada e preconceituosa que é discursivamente marcada pela classe, raça e pelas práticas sociais desses sujeitos cujos valores e modos de lidar com a sexualidade são ideologicamente diferentes da moral tradicional uma vez que na cultura afro-baiana a sexualidade não é vista como um tabu. Dessa forma, a liberdade, inclusive sexual, da mulher, através das letras, parece ser recriminada, quando se trata de segmentos populares apontando para uma ideologia burguesa que se atrita com a cultura afro-baiana. Nesse sentido, como a mulher negra, que vive entre essas duas culturas, interpreta a *piriguete*, parece ser uma avenida de mão dupla, a depender de sua integração ou não na cultura letrada.

As diferentes teorizações feministas percebem a sexualidade e a utilizam, dentro dos seus aportes teóricos, de diferentes maneiras. Como parte do debate do feminismo da segunda onda, ela é vista, por um lado, como uma fonte de opressão da mulher em uma ordem patriarcal e, por outro lado, como um potencial de libertação, isto é como uma fonte de prazer e poder. Nas letras de pagode, o corpo se apresenta como uma arena de disputa e de relações de poder e veicula um discurso masculino que quer ter um poder de controle sobre a sexualidade da mulher.

Dessa forma, o exercício da sexualidade livre impõe para a mulher representada como “a *piriguete*” uma série de desafios que, em certas formações discursivas presentes nos discursos dos compositores, bem como na dinâmica do corpo nas

coreografias e gestuais, pode desestabilizar o poder masculino como, também, pode contribuir para reforçá-lo em um sempre tenso jogo de poder.

Nas tramas cotidianas das relações amorosas, a sexualidade serve de ponto de apóio, de manobra às varias estratégias de poder. No entanto, nesse jogo de sedução e desejo o poder circula, “se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercê-lo e de sofrer sua ação” (FOUCAULT, 1998, p. 183).

É necessário pensar que, se a dominação masculina permanece como um substrato da ideologia patriarcal nas sociedades contemporâneas, as mulheres também têm sido ativas e participantes do processo de definição de suas necessidades, já que o feminismo vem contribuindo para dar visibilidade a elas. Obviamente que os padrões de privilégio sexual masculino não foram totalmente rompidos, mas tal privilégio não é inevitável nem tão pouco, imutável.

Na construção da *piriguete* a linguagem opera para modelar, nomear e definir comportamentos que são tomados como qualidades ou como defeitos essencializados e naturalizados pelo código dominante. Assim, a mulher vai ser representada pelo par beleza/sedução como a “*piriguete toda boa*”, ou pela ausência dele como na “*piriguete metralhada*”. Desse modo, o par beleza/sedução passa a sustentar a idealização de uma imagem da mulher que é símbolo de brasilidade, sensualidade e desejo, atualizando o imaginário da mulata e aproximando-se de um ideal de beleza normatizado pela mídia. Vista desse prisma, a imagem da *toda boa* compreende a face hegemônica da *piriguete*, a mais valorizada, aquela que mais se aproxima do “ideal de feminilidade” e de uma imagem co-fabricada do corpo feminino, a que mais se identifica com imagens de mulheres famosas e celebridades.

A mulher será também representada pelo uso que faz do seu corpo como um valor de troca. É nessa direção que se dá a construção da *pomba suja*, uma faceta da representação da *piriguete* que se caracteriza, entre outras questões, pelo uso do sexo como uma forma de ascensão e mobilidade social e será identificada com a mulher negra das camadas populares. Pela sua capacidade de sedução a *pomba suja* ou *piriguetona* desperta nos homens um sentimento ambíguo de desejo e repulsa, pois nesse jogo, a mulher tem o poder de instituir as regras por ser livre e não ter seu corpo regulado pelo paradigma dominante. Daí o perigo e a ameaça para os homens, já que a

principal arma é a sedução: “Ela é profissional do amor, a mais bonita, que me enlouquece, me excita, mas ela gosta do real [...] dinheiro não viu, calcinha subiu”⁶.

No entanto, a representação da *piriguete*, pela sua ambigüidade, torna-se um alvo de julgamentos e do poder regulatório (FOUCAULT, 1998) que se exerce sobre o corpo, como um último refúgio de controle, um paradoxo para a mulher representada no modelo da “piriguete” cujos significados disseminados na cultura, são muitas vezes contraditórios e instáveis, passando, quase sempre, pela desqualificação onde ora ela é julgada, ora admirada pelos homens e pelas próprias mulheres.

Embora algumas instâncias do movimento feminista tenham se colocado, pontualmente, em posição de denúncia com relação a algumas dessas letras de pagode, principalmente com relação à forma como a mulher é representada, inexistem pesquisas para se tentar compreender a mulher inserida nessa trama de sentidos culturais, políticos e ideológicos. Esse estudo representou um esforço inicial nessa direção.

Referências

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da C. Albuquerque e J. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HALL, Stuart. *A questão da identidade cultural*. 3ª ed. Campinas-SP. Editora da UNICAMP, 2003.

LAURETIS, Tereza de. *A tecnologia de gênero*. Tradução Susan Funck. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

NASCIMENTO, Clebemilton G. do. *Entrelaçando Corpos e Letras: representações de gênero nos pagodes baianos*. Salvador, 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e feminismo) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. 195 f.

PARANHOS, Adalberto. *A música popular e a dança de sentidos: distintas faces do mesmo*. In: Revista ArtCultura. Uberlândia-MG, n. 9, jul.-dez, 2004.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. *Análise do Discurso Crítica*. São Paulo: Contexto, 2006, 158p.

⁶ Letra de “Dinheiro na mão, calcinha no chão”. Composição: Nenel.