

## “Piriguetes e putões”: representações de gênero nas letras de pagode baiano

Clebemilton Gomes do Nascimento (UFBA)

Pagode baiano; Discurso; Gênero

ST 55 - Música popular brasileira & relações de gênero

### Introdução

Pesquisar sobre o pagode baiano<sup>1</sup> enquanto um fenômeno musical de massa contemporâneo é duplamente desafiador. Por um lado, porque requer certa habilidade do(a) pesquisador(a) de escapar das armadilhas do juízo de valor uma vez que se trata de um produto cultural desprestigiado, produzido e consumido principalmente pelas camadas populares. Por outro lado, requer um olhar aguçado, crítico, oblíquo sobre esse produto cultural visto que o seu conteúdo reitera construções discursivas de um discurso tradicional dominante.

O termo genérico “pagode” remete a uma rede de significados histórico-culturais originário do samba e dos batuques de herança africana no Brasil. Enquanto estilo musical refere-se às suas várias facetas, tendo em vista que esse gênero sofreu modificações ao longo do tempo na música popular brasileira e caracteriza-se como um produto cultural hibridizado situado entre o local e o global. O termo pagode é também usado com referência à idéia de socialização e espetáculo, à dança e a diversão, aos espaços onde ele acontece, as identidades, origens e tradições.

A década de 90 foi particularmente significativa para o pagode baiano. A produção musical baiana firmou-se como um pólo promissor tanto do ponto de vista econômico quanto no dinamismo e na capacidade de experimentação criando um contexto favorável a novas tendências musicais. Essa virada histórica no cenário musical baiano deu-se a partir da incorporação de elementos da cultura popular com o aparato mercadológico e tecnológico da indústria musical massiva, compondo um produto compatível com a demanda do mercado e do contexto sócio-cultural. É nesse contexto de trânsitos culturais e modismos musicais que o pagode baiano se desenvolve amparado no guarda-chuva da música baiana<sup>2</sup> sob o rótulo de *axé music*. Em decorrência disso, o pagode baiano rompe as fronteiras do local, do regional para se inserir na lógica de mercado da indústria cultural.

Com relação à temática das letras observa-se uma presença marcante do jogo do duplo sentido e a permanência de uma “vertente maliciosa” apresentada por Mônica Leme<sup>3</sup> (2003). Essas letras são escritas pelos pagodeiros (jovens das classes populares) e estão atravessadas de preconceitos, contaminações de classe e raça, questões geracionais e principalmente representações de gênero, tornando-se assim um meio de permear e reiterar determinados processos discursivos

que ajudam na manutenção dos estereótipos e assimetrias de gênero. Os estudos sobre a música popular de massa com enfoque em gênero são ainda incipientes. A relação entre cultura popular e as questões de gênero que elas comportam têm sido colocadas em segundo plano. Nesse ponto, penso que a denominação “vertente maliciosa” colocada por Leme (2003), no que se refere à temática das letras e seus aparatos discursivos, não explicita os mecanismos de dominação e as relações de poder, assim como a complexidade dos processos de subjetivação envolvidos na constituição dos sujeitos. Embora essa autora tenha apontado a necessidade de aprofundar algumas questões levantadas no seu trabalho, não acena para um enfoque de gênero nestes “ritmos que provocam o corpo” (p, 152).

Com esse texto pretendo entrar nesse debate trazendo uma discussão sobre duas representações de gênero que figuram no contexto e nas letras do pagode baiano: o putão e a piriguete. Argumento em favor de uma abordagem na perspectiva da Análise do discurso crítica que possibilite desmontar as relações de poder engendradas nas relações de gênero em suas letras.

#### *Piriguetes e putões: formações discursivas de gênero na cena musical*

Toda gíria ou palavra surge em um contexto sócio-histórico específico, portanto é um fenômeno ideológico por excelência. Para Bakhtin (2006:38) “a palavra funciona como elemento essencial que acompanha toda criação ideológica, seja ela qual for, ela acompanha e comenta todo ato ideológico.” As palavras “piriguete” e “putão” ainda não estão disponíveis nos dicionários de língua portuguesa, no entanto, elas estão disseminadas nas práticas discursivas entre os jovens das diversas classes e regiões do Brasil com algumas variações de sentido. Não se sabe ao certo quando e onde elas surgiram.

Para além de simples gírias, elas deixam marcas da subjetividade dos sujeitos e carregam significados culturais e representacionais de gênero. São representações do feminino e do masculino construídas pelo discurso e encerram sentidos de posições assimétricas dos sujeitos, envolvendo relações de poder. Essas relações de poder emergem na linguagem e na cultura através de enunciados construídos e tomados como naturais pelo senso comum a partir de sua naturalização. Dessa forma, a linguagem cria representações sociais e institui o real. Nesse sentido, os objetos não existem para nós sem que antes tenham passado pela significação. Quando descrevemos ou explicamos algo em uma narrativa ou em um discurso, temos a linguagem produzindo sentidos, a “realidade”. Embora essas representações tenham se disseminado na cultura juvenil através da mídia, elas encontram forte referência nas letras e no contexto do pagode baiano.

A crítica feminista tem avançado na compreensão de que não existe gênero fora das práticas sociais. Desse modo, é através da linguagem enquanto prática social e nos aparatos ideológicos e representacionais que se constitui o gênero. Na verdade, conforme enfatiza Scott

(1991:13) “a história do pensamento feminista é uma história de recusa da construção hierárquica da relação entre masculino e feminino; nos seus contextos específicos é uma tentativa de reverter ou deslocar seus funcionamentos.”

A partir do momento que pensamos a linguagem, somos o que a linguagem nos faz pensar, ser e expressar. Entretanto, a linguagem não é transparente, a representação do discurso não é mera questão gramatical, ao contrário, é um processo ideológico cuja relevância deve ser considerada. Fairclough (1997) pontua que as convenções do discurso podem encerrar ideologias naturalizadas, que as transformam num mecanismo eficaz de preservação de hegemonias.

A heterossexualidade normativa organiza os sujeitos de gênero em dois pólos assimétricos: o masculino e o feminino. O caráter relacional, hierarquizante das relações de gênero é a peça chave para entender as estruturas de dominação e essa representação binária é culturalmente construída e hierarquizada pela linguagem.

Desse modo, o tipo de masculinidade identificado na representação do putão tem um valor “positivo”, reforça a masculinidade hegemônica e a virilidade, assim como reitera os estereótipos de superioridade, força e dominação como atributos inquestionáveis do masculino, natural e universal. Enquanto que o termo piriguete está situado no outro extremo da representação binária e tem um sentido pejorativo, negativo. Por ser um termo usado exhaustivamente, não foi difícil encontrar uma definição uma composição do grupo de pagode baiano Pagod’art<sup>4</sup>:extraída de

[...] 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?/Que toma o homem da amiga, o namorado da amiga... as vezes ela toma né?/E quanto mais homens pra ela melhor,/Essas são as piriguete.

Pela descrição esboçada pelo pagodeiro compositor da letra, a denominação piriguete parece querer dizer “estar a perigo”, ou seja, aciona o sentido de uma sexualidade desbragada, da mulher fora de normas sociais, aproximando da prostituta, aquela que representa, no modelo da modernidade, a outra, a não casta, a não pura, excluída das práticas sociais por não ter a função da reprodução, do casamento e de criar filhos. Aquela que é desviante de um modelo contruído na modernidade e que se tornou um modelo de mulher submissa dirigido para o casamento, ou seja, destinada para o espaço doméstico (exercendo o papel de esposa, mãe), a Amélia que era a “mulher de verdade”. Enquanto o estereótipo do putão, flexão gerada a partir da grámatica normativa da língua, aumentativo masculino, deriva de puta, mas não tem o mesmo valor semântico e social construído na base dessa relação assimétrica. Nesse sentido, o modelo de sexualidade esboçado na representação do putão proporciona “status” na medida que reforça a virilidade.

Por certo, é importante ressaltar que tanto os estereótipos da piriguete quanto do putão são construídos a partir da sexualidade. No caso da piriguete, está relacionado às representações da

mulher fácil, disponível, a ninfomaníaca dominada pelos desejos desenfreados, a bacante, a mulher poderosa pelos seus atributos sedutores etc. Vejamos como o termo piriguete é definido com seus subtipos nessa descrição a partir da subjetividade e do lugar de fala da jornalista do extinto jornal “Província da Bahia”<sup>5</sup>:

[... ]tem a Piriguete *safadinha* (aquela feinha que os caras caem matando porque tem cara que é boa de cama), *florzinha* (fica com seus amigos mais próximos mas é carinhosa, também conhecida como meigalinda), a *mascarada* (diz que faz e acontece mas ainda é virgem), *enrustida* (diz para os pais que vai dormir na casa de amigas e sai para a gandaia), *recordista* (fica com mais de 10 por noite), *docinho* (dá mole e na hora do vamos ver finge que é santinha) e *escopeteira* (só fica com cara que pague o ingresso, a cerveja e ainda escolhe o motel que vai dormir).

Essa descrição, escrita por uma mulher, está carregada de estereótipos. Ainda que não tenha sido construída por uma adepta do pagode, a partir da sua auto-representação, ela é reveladora de como toda mulher acaba incorporando o discurso dominante e passa a ser lida pelo discurso dos homens, ou se auto-representa a partir do estereótipo da piriguete, nomeação construída pelo Outro. Todas essas representações são construídas com base nos papéis sexuais que supostamente a mulher precisa ter dentro do modelo hegemônico. Na medida que esses estereótipos se deslocam para outros contextos, principalmente quando os termos e os sentidos chegam na mídia, eles assumem um significado supostamente mais positivo e se legitimam.

Nesse sentido, as relações de gênero (relações de poder) emergem nos enunciados construídos e tomados como naturais pelo senso comum a partir de sua naturalização. Dessa forma, a linguagem cria representações sociais e institui o real. Segundo Jodelet (2002) as representações sociais são “uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social.” (p.22)

No vocabulário das letras de pagode encontramos os seguintes termos para “qualificar” os sujeitos masculinos: putão, miseravão, espada, cachorrão. Para as mulheres, todas denominadas de piriguetes são sinônimos: pidona, galinha, fuleira, canhão, fruta, cachorra, cachorroneira e até o seu correspondente em Inglês (dog). Seguindo a assimetria que se encontra na base da linguagem, todas são denominações usadas para “(des)qualificar” as mulheres. Além de serem usados para nomear as mulheres, esses termos contêm qualificações que remetem as representações do corpo erotizado como objeto de desejo masculino e produto de consumo.

Conforme ressalta Resende e Ramalho (2006, p. 75) os significados das palavras e a lexicalização de significados não são construções individuais, são variáveis socialmente construídas e socialmente contestadas [...] os significados podem ser política e ideologicamente investidos.” O repertório do pagode baiano reflete o imaginário masculino nos títulos das letras: As piriguetes chegaram, Metralhada, Pedala mainha, Posição de rã, Problemática, Vaza canhão, Galinha,

Destrabelhada, Estressada, Ela parece que é fruta, cachorra (ela é dog) etc. De forma significativa as composições de pagode compreendem territórios de alusões ao corpo da mulher e constata-se, implicitamente, a violência simbólica.

*Marcas de gênero, marcas de poder nas letras de pagode baiano*

Do ponto de vista estrutural e da relação com o corpo na dança, essas letras podem ser agrupadas em dois tipos: as performativas, que são aquelas que requerem coreografias sincronizadas com as letras. Nesse grupo as letras orientam os movimentos corporais da dança, um exemplo para esse padrão é a letra de “Rala a theca no chão<sup>6</sup>” do grupo Black style. No outro grupo encontram-se as letras com características mais descritivas e narrativas a exemplo da letra da música “vaza canhão<sup>7</sup>” também do grupo Black Style. Essa classificação não segue um padrão rígido, as letras são estruturadas a partir desses dois tipos com predominância de um tipo sobre o outro em uma mesma letra.

Outro traço marcante nessas composições são os refrões repetidos de forma exaustiva. Uma das características do pagode baiano é exatamente o movimento, a coreografia e a performance do corpo atrelado às letras das músicas que jogam com estereótipos de gênero, imagens, atitudes e comportamentos reconhecíveis na e pela sociedade.

Nessa perspectiva, podemos pensar que o espetáculo do pagode baiano realiza uma “pedagogia cultural”<sup>8</sup> através da linguagem. Essa “pedagogização” pela música decorre do seu caráter disciplinar, imperativo e mobilizador elaborado pelo corpo para dar sentido ao conteúdo narrado como acontece, por exemplo, na letra de “Cachorra/Ela é dog” do grupo pagod’art:

[...] a noite tá um clima de azaração/meu banquete tá pronto, ela é a refeição/desejo no olhar, a deusa da sedução, chega, vem pra minha mesa/ela empina, (empina na mesa) /ela quebra (quebra na mesa)/ela mexe (mexe na mesa)/ e ela fica de quatro na mesa/ela é dog/(dog, dog, dog)/she is dog/(dog, dog, dog)/ela é dog/(dog, dog, dog)/she is dog/(estilo cachorra)[...]

Significativamente, as composições de pagode compreendem territórios de alusões ao corpo da mulher e constata-se, implicitamente, a violência simbólica à mulher. O corpo é um instrumento profícuo de comunicação, sua linguagem ratifica o corpo feminino como objeto de desejo masculino. O corpo representa um elemento em evidência tanto no plano verbal quanto no plano simbólico das imagens. De forma mais abrangente, o corpo pode ser compreendido também como seu entorno: as roupas, os acessórios, as imagens que dele se produz, os sentidos que nele se incorporam a educação de seus gestos e os demais significados sociais e culturais.

Nesse ponto, se essas performances da dança também possibilitam a desconstrução e a crítica a esses estereótipos de gênero, o sentido dessa desconstrução não é o mesmo para os homens e para as mulheres. Se os homens expõem sua virilidade realizando uma performance corporal com

estereótipos femininos na dança, essa performance não tem força suficiente para desconstruir os sentidos das representações e dos estereótipos femininos veiculados nas letras, essa desconstrução será vista apenas como uma “performance” não modifica as mentalidades, o discurso, os seja, as relações de poder. Essa performance será portanto uma mera ilusão da dança . O que dizer então das mulheres que têm os seus corpos aprisionados nos discursos como coisa, produtos descartáveis prontos para a apropriação coletiva masculina? Será essa também uma simples performance, uma ilusão da dança?

Por último, o pagode baiano faz parte de um movimento cultural mais amplo cujo discurso perpassa não apenas esse gênero musical como também outros gêneros massivos, a exemplo do forró, do funk carioca que tem usado e abusado do corpo feminino como objeto de consumo, transformando as mulheres em frutas<sup>9</sup>, algo consumível, comível e descartável. Com efeito, essas representações de gênero se estendem a outros espaços midiáticos a exemplo das propagandas, das telenovelas, das revistas femininas etc.

Necessário se faz, portanto, investir em um modelo de análise que desconstrua os mecanismos discursivos contemporâneos de objetificação do corpo da mulher como produto de consumo partindo da compreensão da linguagem como fator estruturante das marcas de gênero, marcas de poder nessas composições. Para tanto, concordo com Bordo (1997) quando propõe que será necessário um discurso que ao passo que insista na “necessidade de análise ‘objetiva’ das relações de poder, da hierarquização, do recuo político etc, permita confrontar os mecanismos pelos quais o sujeito se torna enredado, conivente com forças que sustentam sua própria opressão.” (p 21).

#### *Referências:*

BAKHTIN, M. (1929) *Marxismo e filosofia da linguagem*. 4 ed., Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alisson M; BORDO, Susan R. (org). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos tempos, 1997.

JODELET, Denise. *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.

LEME, Mônica Neves. *Que “tchan” é esse?: indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e Mudança Social*. Brasília, UNB, 2001

SCOTT, Joan W. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Recife: SOS Corpo, 1991.

---

<sup>1</sup> Estou chamando de pagode baiano a música produzida por artistas baianos cuja produção se assemelha no ritmo, no compasso, no modo de dançar e especialmente na temática das letras. Os principais representantes dessa modalidade

musical baiana são os grupos Psirico, Harmonia do Samba, Pagod'arte, Parangolé, Guig Gueto, Fantasmão, Oz Bambas, Black Style e tantos outros que tem surgido mais recentemente.

<sup>2</sup> Para maiores informações sobre a música baiana ver: "Ritmos em trânsito: socio-antropologia da música baiana" de Livio Sansone e Jocélio Teles dos Santos (orgs). São Paulo/Salvador, Dynamis Editorial/Programa A cor da Bahia e projeto S.A.M.B.A.

<sup>3</sup> Em sua dissertação de mestrado intitulada "Matrizes culturais, mediações e produção musical industrial no Brasil dos anos 90: que tchan é esse?", 2002, UNIRIO, a autora discute a permanência de determinadas matrizes culturais na música de massa, lançando a tese de que o grupo É o Tchan foi representante contemporâneo de uma "vertente maliciosa", que vem se mantendo significativa na história. Segundo Leme (2002) faz parte da "vertente maliciosa" as músicas que se enquadram em gêneros musicais afro-brasileiros e carnavalescos, em que os aspectos ritmos possuem grande papel na forte integração de texto, música e dança; tais músicas utilizam letras de duplo sentido, geralmente humorística, cuja carga semântica pode se intensificar através do auxílio dos gestos sensuais da dança(requebrando principalmente), induzidas pelas acentuações contramétricas, chamadas comumente de síncopes.

<sup>4</sup> Letra da música "As piriguetes chegaram" Disponível em <http://letras.terra.com.br/pagodart/289606/> acesso em 20 de Junho de 08.

<sup>5</sup> Artigo da jornalista e aluna da FTC/salvador Suleide Oliveira disponível em [http://br.geocities.com/faxinacultural/putoes\\_periguetes.htm](http://br.geocities.com/faxinacultural/putoes_periguetes.htm) acesso em 27 de junho de 2008.

<sup>6</sup> Rala a tcheca no chão, chão/Rala a tcheca no chão, chão chão chão/Rala a tcheca no chão,A tcheca no chão,/ a tcheca no chão, mamãe (4 x)[...] Se ela tá de mini-saia, ele rala e fica no chão/Se ela tá de mini-saia, ele rala e fica no chão /Rala, fica no chão, chão/Rala, fica no chão, chão chão chão/Rala, fica no chão,/Fica no chão, fica no chão, negão (2 x)

<sup>7</sup> Vaza Canhão/composição Robyson/Cantor falando:"Eu conheci essa mulher no orkut, ela me disse que era loira, com um metro e oitenta, com os olhos verdes, com um bundão, com peitão... eu fiquei louco marquei um encontro com ela e deu música." /E eu conheci uma menina na Internet/Ela me disse que é um verdadeiro avião/Eu marquei um encontro com ela na avenida sete/E quando eu vi a menina preta o cabelo/Ela tem cara de jaca/Nariz de chulapa/Estria nas pernas/Bunda de peteca/Perna de alicate/Cabelo de asolã/Ela é caolha/Tem unha encravada/Boca de disdentada/Barriga dobrada/Tirando a camisa o peito batia no chão/Ela é corcunda,/Desengonçada/Cintura de ovo/Com a cara manchada/E quando ela fala o bafo é de leão/Tem um carço nas costas/Com a voz grossa/A cara torta/Minha resposta na hora/Foi cantar esse refrão/E o refrão é assim/Vaza canhão Vaza canhão Vaza canhão Vaza canhão/E ela tinha um testão/Tinha um zoião/Não era mulher/Era uma assombração/E ela tinha uma papada/Parecia um urubu/Tinha uma impigem na cara/E coçava uu..uhhhh/Vaza canhão Vaza canhão Vaza canhão VAZA CANHÃO.

<sup>8</sup> Henry Giroux utiliza essa nomenclatura significando um dispositivo cultural que compreende relações de poder e está envolvido no processo de transmissão de atitudes e valores, tais como o cinema, a televisão, as revistas, a música etc.

<sup>9</sup> Estou me referindo aqui ao Mc Créu e a "espetacularização da bunda" onde as mulheres são nomeadas por nomes de frutas; mulher melancia, jaca, melão etc. No caso do "Créu" desaparece a letra uma vez que é apenas repetida exaustivamente a onomatopéia creu, creu, creu (uma referência ao ato de pegar e comer). O movimento dos glúteos acelera em cinco velocidades. O foco no corpo da mulher se fecha nos glúteos em movimentos para dentro. Esse fenômeno precisa ser melhor analisado em um posterior estudo.