



A IDEOLOGIA DO FEMININO EM TEMPOS PÓS. NAS VOZES FEMININAS DA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Sylvia H. Cyntrão¹

RESUMEN:

LA IDEOLOGÍA DE LO FEMENINO EN TIEMPOS PASADOS. LAS VOCES FEMENINAS DE LA CANCIÓN BRASILEIRA CONTEMPORÁNEA

Las manifestaciones discursivas, independientes de su autoría masculina o femenina, están indefectiblemente presas de sus propias ideologías. Estas formas de ideología hablan en las canciones de sistemas de valores culturales, permeados por una cultura hegemónica dominante. La poesía al igual que la lengua, no tiene sexo, no discrimina. Por eso, aquí la tratamos como la representación de una "identidad socialmente construida".

Palabras claves: poesía, literatura, canción popular, subjetividad, femenina.

ABSTRACT:

THE IDEOLOGY OF FEMININE IN THE PAST. FEMININE VOICES OF THE CONTEMPORARY POPULAR BRAZILIAN SONG

The discourse manifestations, independent of masculine or feminine authorship, appear imprisoned to its ideologies. These forms of ideology, in the text of the song, speak of systems of cultural values, affected by the domination of the hegemonic culture. As the poetry does not have sex and, for itself, as the language, it does not discriminate –what is discriminated are the forms that here will be seen as the representation of an 'identity socially constructed'.

Key words: poetry, literature, popular song, subjectivity, feminine.

RESUMO: *As manifestações discursivas, independente de serem de autoria masculina ou feminina, aparecem incondicionalmente presas às ideologias que veiculam. Estas formas de ideologia no texto da canção falam de sistemas de valores culturais, permeados pela dominante da cultura hegemônica. Como a poesia não tem sexo e, por si, tal como a língua, não discrimina –o que discrimina são as formas como com ela trabalhamos– aqui ela será vista como a representação de uma "identidade socialmente construída".*

Palavras chaves: poesia, literatura, canção popular, subjetividade, feminina.

A mulher leitora interfere no processo hermenêutico ao acoplar a visão feminina ao ato de interpretação. Assim é que essas reflexões feitas por mim –identificando-me como mulher e profissional da literatura– apresentarão não só mais uma interpretação, mas uma interpretação permeada dessa sensibilidade singularizada por um imaginário subjetivamente codificado.

Na epígrafe do primeiro volume da obra *O Segundo Sexo*² de Simone de Beauvoir encontra-se a interessante frase de Poulain de la Barre, datada do séc.XVIII: “A história da humanidade foi contada oficialmente pelo homem. Tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres deve ser suspeito, pois eles são, a um tempo, juiz e parte.”

É necessário, portanto, para a própria compreensão da espécie, perguntarmos “o que a história fez da fêmea humana”, já que a humanidade não é uma espécie animal, mas uma

¹ Cyntrão, Sylvia, Departamento de Teoria Literária y Literatura, Universidad de Brasília, Brasília DF, Brasil.

² Beauvoir, Simone. *O segundo sexo, fatos e mitos*, vol. I. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970.

realidade histórica. As categorias através das quais os homens encaram o mundo foram constituídas do ponto de vista deles. O que define de maneira singular a situação da mulher é que sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se num mundo em que os homens impõem-lhe a condição de “outro”.

De musa à poeta, a mulher, por mais que tenha sido exposta nos versos, sempre foi um mistério. As poetas, ainda mais. Aqui trazemos vozes femininas de dupla expressão –letristas e compositoras– três das cancionistas mais influentes na nossa MPB contemporânea: Adriana Calcanhoto, Ana Carolina e Zélia Duncan. Com um enfoque metonímico sobre a letra, que é uma das dimensões discursivas do gênero híbrido canção, vamos tentar explorar o que tematizam cada uma dessas vozes sobre o “eu” e sobre as relações de troca desse “novo” sujeito com o mundo e com *um* “outro” em especial.

Então, este não pretende ser um olhar feminista, mas um olhar ideológico, que quer investigar até que ponto pode-se identificar o feminino enquanto “prática de vida humana” e promover um entendimento que esclareça as noções de feminino com que socialmente lidamos. A crítica da ideologia pela reflexão transversal³ que aqui se propõe visa a tornar manifestos os pontos de impasse ou indeterminação presentes nos espaços simbólicos. Apresenta-se como a tentativa de revelar o latente velado pelo manifesto, sendo o manifesto –que é o texto– o suporte para isto.

Segundo Simone de Beauvoir, em sua obra fundamental, *O Segundo Sexo*, já mencionada, “*Uma sociedade não é uma espécie. Nela a espécie se realiza como existência; os indivíduos nunca são abandonados a sua natureza, obedecem a segunda natureza que é o costume e na qual refletem os desejos e os temores que traduzem sua atitude ontológica*”. Em outras palavras, ainda de Simone, “*não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito define. Na história humana o domínio não se define nunca pelo corpo nu. Toma consciência de si mesmo e se realiza. É em nome de certos valores que ele se valoriza.*”

Se “experiência” é o termo que designa o processo pelo qual a subjetividade é construída para todos os seres sociais (Lauretis, 1994)⁴, o ato de valorização do discurso feminino visa a explicitar a tensão que se estabelece entre a desconstrução da cultura dominante criada pelos homens e a sua reconstrução pela voz desse “outro” que é aqui a mulher.

Para a crítica contemporânea, entender o feminino como o lugar da diferença, do deslocamento, é continuar a insistir numa estrutura dicotômica, em que um dos pólos é sempre menos privilegiado⁵. Discutir esta questão não é a nossa preocupação nesse momento; no entanto, se nos remetermos –e isso, sim, é necessário– às características do pós-modernismo, estas apresentam aspectos identitários da escrita das mulheres, que não prescindem de um espelhamento ao inverso, tais como o foco na investigação do aqui e o agora; a representação de um universo descentrado onde o homem –com suas certezas absolutas– não é mais o privilegiado; a afirmação de uma diferença psicológica, na qual a razão totalizante é destronada; a valorização do múltiplo descontínuo e a abertura do espaço dialógico.

³ Cyntrão Sylvia H. *Como ler o texto poético, caminhos contemporâneos*, Brasília, Editora Plano, 2004.

⁴ Lauretis, Tereza de. A tecnologia do gênero. In: Hollanda, Heloisa Buarque (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

⁵ Remeto ao livro que apresenta a rica pesquisa de Eliane Campello. *O kunstlerroman de autoria feminina*. Rio Grande: Editora da FURG, 2003. Consultei especialmente para este trabalho da página 46 à 65.

O que se percebe é que antigas barreiras foram transformadas em fronteiras. Paradoxalmente, uma revolução paradigmática com características femininas foi construída pelas próprias experiências fracassadas das ações de natureza masculina; o universo da inclusão e do acolhimento é produto do fracasso da continuidade do projeto bélico e racionalista da modernidade. Absorvendo as falas poéticas –no que dizem e no que velam– vamos percebendo que a pós-modernidade é feminina, enquanto *articuladora* da transvalorização tão necessária da nossa condição humana.

Para expandir tal consciência –e nenhum lugar é melhor para a investigação do imaginário do que o texto poético em toda a sua codificação simbólica– vou a seguir focalizar algumas estratégias ideológicas engendradas por esse novo paradigma de comportamento.

Distinguem-se, pelos estudos sociológicos, modos gerais, ou estratégias, através dos quais a ideologia pode operar; estamos falando de *como* os sentidos podem ser mobilizados no mundo social. Eu gostaria de arriscar desde já que, embora não seja fácil capturar tais estratégias, uma em especial ficou bem clara nesse processo de análise, como veremos em seguida, que é a *reificação*, onde as relações de dominação são estabelecidas pela retratação de uma situação transitória, contextual, como se fosse natural e permanente. As letras das canções que vamos ver aqui na sequência vão explorar e inverter esta tentativa de cristalização das atitudes que movem as relações com o outro.

Se a subjetividade contemporânea está marcada pela valorização das individualidades, pelos valores da cultura do narcisismo, como a definiu Lasch⁶, as falas poéticas das canções vão apresentar esse modo de vida centrado no momento presente e nas possibilidades máximas de gozo. Não se precisa do “outro”; sob esse ponto de vista, precisa-se do olhar desejante do outro. O sujeito quer a aprovação imediata da imagem para exposição que produz de si mesmo. Para ele o essencial é se nutrir de um olhar externo de aprovação e do “aplausos” garantido do momento. Nada mais naturalizado, aliás, na “sociedade do espetáculo”⁷ em que vivemos.

Se sabemos que essa atitude narcísica impede e não produz intimidade, o único compromisso possível é, então, com o *des*-compromisso. A intenção é justamente o investimento “mínimo” do “eu”. Segundo autores como Foucault, Sennett, Birman, Baudrillard, entre outros, haveria, assim, uma perda nas trocas intersubjetivas, pois sem oportunidade de aprofundamento intersubjetivo nas relações, desvaloriza-se a construção da intimidade, comprometendo a expansão da consciência de *si*, que, como se sabe, é propiciada pelo exercício da alteridade.

O que dizem as nossas cancionistas desse *des*-investimento aparente nas trocas emocionais? Afinal, o mundo pós-moderno é o mundo do prefixo *des* (*des*-integração, *des*-construção, *des*-subjetivação, *des*-realização...). Onde estão os bônus e os ônus das novas escolhas no enfrentamento da aventura do encontro? Se por um lado há uma nova atitude que visa a excluir o perigo da dor trazido pelas frestas vulneráveis da abertura emocional, por outro excluem o sublime que somente o mergulho nessa experiência compartilhada propiciaria. Vejamos na nossa prática...

⁶ Lasch, C. *O mínimo eu*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁷ Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

“Pré-pós-tudo-bossa-band” é o título da canção composta por Zélia Duncan, em parceria com Lenine, e que também dá título ao seu mais recente CD, lançado em 2005. A letra apresenta uma série de referências relativas a ações e comportamentos, sustentadas por quatro afirmações anaforizadas que entremeiam a descrição: “*Todo mundo quer ser bacana / todo mundo acha que é novo / Todo mundo quer ser da hora / todo mundo quer ser de novo o novo*”. O eu que aparece na letra não pode ser identificado com o eu-poético, pois curiosamente há uma alternância do pronome pessoal que o neutraliza. “*gosto que em enrosco em quem? / Pré-pós- tudo-bossa-band / [...] não vi mas sinto que já vem / tá cego mas tá guiando alguém.*” *Esse recurso estabelece o descolamento desse eu que é o outro, parte do grupo ‘todo mundo’*”, do sujeito que enuncia a crítica. Este se identifica como uma segunda voz onisciente, porque relata a consciência da realidade que enuncia. Numa síntese rápida, eu diria que esta letra apresenta um panorama do que estaria acontecendo no hoje, onde “todo mundo” quer estar inserido, não importa bem onde, satisfazer seu ego e ser promotor de um novo “inconseqüente” (palavra que aqui deve ser entendida sem caráter pejorativo, como “sem conseqüência”): Se “todo mundo *acha* que é novo” é porque não existe uma identidade fundamentada na memória, é porque os referenciais escolhidos (ou psicologicamente possíveis) são os do “aqui e agora”.

No CD *Acesso*, de 1998, portanto já com 7 anos de estrada, encontra-se a canção “Imorais”⁸, também de Zélia Duncan. A letra diz: “*Os imorais falam de nós / de nosso corpo / nosso encontro / da nossa voz / os imorais se chocam por nós / nosso brilho / nosso estilo / nossos lençóis*”. Contrariamente à que acabamos de comentar, nesta letra a voz que fala se referencia como parte de um grupo, que se opõe a outro, por suas atitudes. O título remete às questões da moral, que é o que diz respeito aos costumes socialmente esperados e aceitos. Só que esses “imorais” são justamente os que sustentam a moral consagrada, os que se chocam com o “brilho”, o “estilo” e os “lençóis”. Mas, como a letra diz: “*os imorais sorriram pra nós / fingiram trégua / fizeram média.*” Imoral é aí, está claro, a hipocrisia. A resolução desse impasse se dá na “bandeira” levantada nos versos finais: “*Mas um dia eu sei / a casa cai / e então / a moral da história / vai estar sempre na glória / de fazermos o que nos satisfaz.*” Esta “glória” é vista como o *poder* de promover a própria satisfação.

Uma profissão de fé existencial é também cantada por Adriana Calcanhoto em “Senhas”⁹. Entre os “eu gosto” e os “eu não gosto” da letra há uma série de sentimentos nuanceados que passam pelo “eu agüento”, “eu respeito”, “eu não ligo”, “eu suporte”, “eu aplaudo”, “eu compreendo” ou “eu não condeno”. Trata-se de uma afirmação de uma voz-sujeito que não se explicita textualmente como feminina ou masculina. A letra diz: “*eu não gosto do bom gosto / eu não gosto do bom-senso / eu não gosto dos bons modos*”; surpreende quando diz: “*eu respeito tiranias*”; “*eu não condeno mentiras / eu não condeno vaidades*”; “*eu hospedo infratores e banidos*”. Que “Senhas” contêm essas afirmações? Não é difícil perceber que há uma fuga do meio-termo e uma apologia da intensidade, quando, no lugar dos afirmativos “eu gosto”, a letra conclui com os versos: “*eu gosto dos que têm fome / dos*

⁸ Os imorais/falam de nós/de nosso corpo/nosso encontro/da nossa voz/os imorais/se chocam/por nós/nosso brilho/nosso estilo/nossos lençóis/os imorais/sorriram pra nós/fingiram régua/fizeram média/nas um dia, eu sei/a casa cai/e então/a moral da história/vai estar sempre na glória/de fazermos o que nos satisfaz.

⁹ Eu não gosto do bom gosto/eu não gosto do bom senso/eu não gosto dos bons modos/não gosto/eu agüento até rigores/ eu não tenho pena dos traídos/eu hospedo infratores e banidos/eu respeito conveniências/ eu não ligo pra conchavos/eu supoto aparências/ eu não gosto de maus tratos/eu aguento até os modernos/e seus segundos cadernos/eu aguento até os caretas/e suas verdades perfeitas/eu aguento até os estetas/ eu não julgo competência/ eu não ligo pra etiqueta/eu aplaudo rebeldias/.../e compreendo piedades/ eu não condeno mentiras/ eu não condeno vaidades/ eu gosto dos que têm fome/dos que morrem de desejo/dos que ardem.

que *morrem* de vontade/ dos que *secam* de *desejo*/ dos que *ardem*. Desejo e ardor estão, como sabemos, na área semântica da paixão, da dinâmica da vida erotizada, contra o que é estável e apenas morno.

As vozes que até aqui vimos falam de um lugar comungado com outras, mas não com “um outro”. É em Ana Carolina, na canção “Me sento na rua” (2005)¹⁰, de seu último CD, que um eu feminino textual se revela: “*tô cercada de vizinhos e cada um sabe um lado meu/ todos tantos um só nenhum fui me compondo todos eu*”. Integrando presente e passado, afirma serenamente a vontade do encontro –no antes, quando diz: “*perambulando na surdina eu queria te encontrar*” –e no agora, quando diz: “*Se você ainda quiser saber como eu sou/ me encontrar pode me procurar*”. Há a disposição de abrir –se a um outro que se disponha a querer saber “como eu sou”. A disposição de uma espera confirma a auto-descrição inicial: “*Me sento na rua em frente as horas/ como a qualquer hora/ assim mesmo eu sou/ sou de qualquer jeito [...]*”.

Para completar essas reflexões, ressalto a re-significação do valor do *tempo* nos encontros amorosos, na letra da canção “Benditas”, de Zélia Duncan, em parceria com Mart’ália (2005). É a valorização do encontro no “enquanto”. A letra diz: “*A vida é curta/ mas enquanto dura/ posso durante um minuto ou mais/ te beijar pra sempre o amor não mente/ não mente jamais*.” Essa voz legitima-se como sujeito ao afirmar “posso brincar de eternidade agora/ sem culpa nenhuma”. O verbo *poder* representa uma concessão conquistada pela liberdade de escolhas que são “benditas” pelo “eu”: “*Benditas coisas que eu não sei/ os espaços que ainda procuro/ os amores que nunca encontrei/ benditas as coisas que não sejam benditas*.” Esse verso insere a crítica não-dita, mas inferida, contra uma moral que “aprova” ou “torna benditas” certas ações e não outras. É preciso indicar, no entanto, que a voz que constrói o espaço de liberdade e de autonomia reafirmado no verso “sem culpa nenhuma”, não se explicita textualmente em nenhuma marca gendrada.

Para um trabalho de mais fôlego, na seqüência deste, será feito um estudo comparado com canções de vozes masculinas, em que será aprofundada a tese que começo aqui a defender: a de que são as vozes femininas que têm atuado incessantemente de forma contra-ideológica, pela via de uma poética crítica e autônoma, afirmando-se como sujeitos socialmente incluídos e inclusivos, como demonstram as expressões –“eu sou”, “eu respeito”, “eu gosto”, “eu não gosto”, “eu compreendo”; “eu posso”– entre outras que vimos nas letras.

Segundo as teorias de Adorno, a ideologia homogeneiza o mundo. Desfazê-la exige uma “dialética negativa” na luta por incluir no pensamento aquilo que lhe é heterogêneo. Este é o papel do particular sensorial organizado esteticamente pela arte poética, em oposição às tiranias da totalidade. Pude perceber, pela leitura ideológica das letras aqui apresentadas que contemporaneamente os espaços da canção se movem na representação e na valorização do “hoje”, em contraponto com as nostalgias e as utopias que presidiram a lírica amorosa por séculos.

¹⁰ Me sento na rua em frente as horas/como a qualquer hora assim mesmo eu sou/sou de qualquer jeito nem tudo eu repeito/pra onde for o vento eu vou/pano de mesa pano de chão numa metrópole rasgada/sou filho do nada costurada em emeio fio/desfilado pela calçada/todos num vão cheios de vazio/divagando na estação mas nem tão devagar/sai com tanta pressa que larguei meu anjo da guarda por lá/acabou a pilha da rádio FM de tanto meu ouvido tocar/perambulando na surdina eu queria te encontrar/tô cercada de vizinhos e cada um sabe um lado meu/todos tantos um só nenhum fui me compondo todos eu/se você ainda quiser saber como eu sou/me encontrar pode me procurar.

As tentativas de identificar um *feminino* temático e estético, desde a explosão da crítica literária feminista dos anos de 1970, continuam instigantes, já que a questão da fala feminina inclui, também, a do reposicionamento social do falo, a partir de sua representação nas artes que se apresentam também como “práticas sociais”, como a canção popular.

Que nova ideologia da intimidade estaria se delineando a partir da “nova” atitude dita “feminina”, representada em verso, que assume seu “ser” e “estar” social e que tem obrigado o mundo dito “masculino” a integrar o que antes mantinha a uma distância psicológica segura? De que natureza serão agora os encontros amorosos onde a *conexão* (que é uma característica do feminino) é meta? Concordamos com Zélia Duncan que “*A moral da história/ vai estar sempre na glória/ de fazermos o que nos satisfaz*”?

Remeto, então, para concluirmos, a dois textos que dialogam com a letra de Zélia, bom como com as questões de base inclusiva levantadas por essas reflexões. O primeiro, da obra basilar do escritor Rainer Maria Rilke, *Cartas a um Jovem poeta*¹¹ diz o seguinte:

Talvez os sexos sejam mais aparentados do que se pensa e a grande renovação do mundo talvez resida nisso: o homem e a mulher, libertados de todos os sentimentos falsos, de todos os empecilhos, virão a procurar-se não mais como contrastes mas sim como irmãos e vizinhos a juntar-se para carregarem juntos, com simples e paciente gravidade, a sexualidade difícil que lhes foi imposta.

É preciso ressaltar que *isso foi escrito em 1903...* portanto, há um século atrás.

O segundo texto é um poema que escrevi, quase exatamente um século depois... chama-se “O aro”. Diz assim:

da parte que faço parte
aprendi que o amor independe
de tempo
de espaço
do mesmo teto
só precisa de chão firme a céu aberto
que deixe o coração em paz
a milhas ou perto...tanto faz

contigo consegui
essa compreensão-verdade:
a emoção clarividente
está sempre ao lado
nunca na frente.

como no futebol e na arte
amor não é apenas
a concentração das partes.

fino fluido e caro
amor é círculo ...
também o aro

¹¹ Rilke, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. de Paulo Rónai e *A canção de amor e morte do portandarte Cristóvão Rilke*. Trad. de Cecília Meireles. Porto Alegre: Editora Globo, 1983.