

# Intimidade sexual e amorosa no discurso da música carnavalesca baiana

**Sidiney Menezes Gerônimo**

Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Maceió, Alagoas, Brasil  
sidineymenezes@yahoo.com.br

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v45i3.761>

## Resumo

Este artigo realiza uma análise discursiva da intimidade sexual e amorosa impregnada no discurso da música carnavalesca baiana denominada *axé music*, *pagode baiano* e *pagofunk*. Um conjunto representativo de canções, colhidas entre 2012 e 2013 em sites que as disponibilizam aos internautas, constitui o *corpus* do estudo. A Análise de Discurso desenvolvida por Michel Pêcheux (2009) e a Ontologia do ser social formulada por György Lukács (2013) são os territórios teóricos que orientam o trabalho analítico e o inscrevem no continente do materialismo histórico. O discurso musical analisado impregna a intimidade sexual e amorosa com os sentidos da ideologia hedonista e eudemonista idealizada pela sociedade capitalista. A análise atravessou a opacidade do discurso e revelou os limites da alternativa hedonista/eudemonista.

**Palavras-chave:** discurso musical; intimidade sexual e amorosa; ideologia hedonista.

## Sexual and Loving Intimacy in the Discourse of the Bahian Carnival Music

### Abstract

This paper carries out a discursive analysis of the sexual and loving intimacy that permeates the discourse of the Bahian carnival music called *axé music*, *Bahian pagode* and *pagofunk*. A representative set of songs, collected between 2012 and 2013 from sites that offer them to internet users, constitutes the *corpus* of this study. The Discourse Analysis developed by Pêcheux (2009) and the Ontology of Social Being formulated by György Lukács (2013) are the theoretical territories that guide the analytical work and inscribes it in the continent of Historical Materialism. The musical discourse analyzed pervades sexual and loving intimacy with the meanings of the Hedonistic and Eudaimonistic Ideology proposed by capitalistic society. The materialist analysis crossed the opacity of discourse and revealed the limits of the hedonistic/eudaimonistic alternative.

**Keywords:** musical discourse; sexual and love intimacy; hedonistic ideology.

## Introdução

Embora o discurso da música carnavalesca baiana alcance um auditório social massivo, constituído por um público heterogêneo pertencente a diferentes classes sociais, ainda são poucas as pesquisas de fôlego que o tomaram como objeto de estudo. Rodrigues (2011) descreve sucintamente a influência da estética pornográfica no discurso do chamado *pagode baiano*, mas não analisa o potencial opressivo e discriminatório presente nas letras das canções no tocante à descrição/interpretação do

feminino. Leite Jr. (2011) faz uma interpretação mais geral dos efeitos da estética grotesca na produção de filmes pornográficos, que tendem a focalizar, cada vez mais detalhada e hiperbolicamente, membros e orifícios, movimento de sentidos que, conforme veremos, acontece também no conjunto da música carnavalesca baiana ao longo das três décadas de sua existência. Alves (2009) também se propõe a analisar o caráter malicioso das danças que acompanham as letras da música baiana denominada *axé music*. No entanto, a autora não traz para sua análise nem letras de músicas nem imagens de coreografias, o que obriga o leitor a acreditar nas interpretações realizadas – que denunciam o desserviço da indústria cultural no tocante à educação das crianças no campo da música e da dança – mas sem poder confrontá-las com o objeto de análise. Embora haja outros poucos estudos sobre o discurso da música carnavalesca baiana, aos quais não nos remetemos aqui em função do pequeno espaço e da necessidade de contribuir com a nossa análise, nenhuma das pesquisas conhecidas parte da articulação entre a lente da análise de discurso e a da ontologia do ser social, abordagem a partir da qual apresentamos a nossa contribuição.

O discurso da música carnavalesca baiana apresenta uma abrangência e uma variedade de sentidos que não podem ser apreendidos num trabalho com dimensões espaciais limitadas como as deste artigo. Por isso, objetivamente, a análise que aqui desenvolvemos pretende elucidar de que maneira esse discurso está impregnado de escolhas alternativas que, através de uma crescente exposição da intimidade sexual e amorosa, atendem a imperativos da ideologia hedonista/eudemonista dominante na sociedade capitalista em que ele existe. Para tanto, trabalhamos com o recorte de sequências discursivas apanhadas num conjunto de canções representativas do que temos chamado de música carnavalesca baiana, abrangendo desde o nascimento da *axé music* nos anos oitenta e o surgimento do *pagode baiano* nos anos noventa até o *pagofunk* atualmente.<sup>1</sup>

A fim de atender ao objetivo posto, o artigo se inicia pela apresentação do aporte teórico e analítico. A partir de nossa inscrição no campo da Análise de Discurso francesa (doravante AD) e da Ontologia do ser social, sobretudo mediante a filiação teórica aos trabalhos de Michel Pêcheux (2009) e de György Lukács (2013), colocamos em questão as noções de literalidade e de sujeito como causa de si, bem como recuperamos as relações entre o trabalho humano e as práticas discursivas, ambos estruturados a partir de finalidades postas e escolhas alternativas, nas quais estão implicadas funções ideológicas. Devido aos limites impostos à dimensão deste artigo, apenas recuperamos e articulamos muito concisamente alguns fundamentos básicos da AD francesa e da Ontologia lukácsiana.

Procuramos também resgatar a memória histórica da ideologia hedonista a fim de apreender seus fundamentos elementares e poder analisar como a finalidade hedonista posta por nossa sociedade capitalista exige uma intimidade sexual e amorosa cada vez mais espetacularizada. A partir de então passamos propriamente à análise das materialidades discursivas dividindo-a em dois momentos. No primeiro momento, o foco analítico se dirige ao prazer de cantar/dizer a intimidade sexual e amorosa como

---

<sup>1</sup> Um conjunto representativo de aproximadamente duzentas canções, colhidas entre 2012 e 2013 em *sites* que as compilam e as disponibilizam aos internautas, constitui o *corpus* de uma análise mais abrangente realizada no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), catalogado sob a forma de um banco de dados encadernado, ao qual recorreremos inúmeras vezes para pensar a ideologia hedonista no discurso musical baiano.

uma alternativa que funciona à maneira de uma panaceia imprescindível, isto é, como remédio necessário para todos os males que, oriundos de nossas condições materiais de existência, limitam as nossas possibilidades de alcançar a felicidade plena. No segundo momento, colocamos sob análise os limites da ideologia hedonista subjacente ao imperativo discursivo de tratar abertamente da intimidade sexual e amorosa na sociedade capitalista em que vivemos. Percorridas essas etapas, encerramos o nosso percurso analítico. Iniciemo-lo.

## **Fundamentos básicos da AD e da Ontologia**

A Análise de Discurso à qual nos filiamos trabalha procurando fazer ver as determinações históricas dos sentidos, tendo em vista que as significações das palavras e expressões, nunca restritas à esfera do estritamente linguístico, emanam das relações sociais no interior das quais os sujeitos não apenas interagem verbalmente, como também se posicionam ideologicamente, ainda que não se tenha consciência das posições ideológicas assumidas. Por isso, Michel Pêcheux (2009), negando a concepção de sujeito como causa de si mesmo, propõe uma análise materialista do discurso que permita ao olhar-leitor ver as determinações históricas que escapam à ação estratégica dos sujeitos, que, enredados na intrincada malha dos conflitos ideológicos de uma formação social, sempre se filiam a alguma das posições ideológicas em jogo numa conjuntura social determinada. Uma análise discursiva assim compreendida procura demonstrar, considerando uma materialidade discursiva específica, a quais formações ideológicas o sujeito do discurso se filia.

No caso do discurso da música carnavalesca baiana, a partir do qual analisamos a intimidade sexual e amorosa, partimos do pressuposto de que a posição ideológica assumida pelo sujeito do discurso, na imensa maioria das canções analisadas, tem relações com a ideologia hedonista articulada ao ideal consumista inerente à sociedade estruturada sob a égide do capital. Como veremos adiante, canta-se/diz-se/escolhe-se quase sempre uma vida de prazer para atender à finalidade eudemonista, isto é, uma vida cujos desejos e prazeres sexuais permitam alcançar a felicidade negada pelo mundo realmente existente, com seus antagonismos de classe e suas relações sociais de base patriarcal. No entanto, para compreender as posições ideológicas que o sujeito do discurso assume, é necessário analisar quais gestos de leitura ele realiza ao descrever ou relatar o objeto cantado/dito/escolhido: a intimidade sexual e amorosa.

A impossibilidade de fugirmos ao gesto de interpretação coloca em xeque a suposta existência de “sentidos literais”. Diante de qualquer objeto simbólico, interpretamos. Como explica Orlandi (2007), há uma injunção à interpretação, a qual nega o princípio da literalidade. Portanto, é preciso considerar os gestos interpretativos em confronto, bem como as posições assumidas pelos sujeitos que interpretam, porque as interpretações também são determinadas historicamente, isto é, têm sua materialidade específica. Ainda segundo Orlandi (2007, p. 20), a “língua é um sistema de relações de sentido onde, a princípio, todos os sentidos são possíveis, ao mesmo tempo em que sua materialidade impede que o sentido seja qualquer um”.

Dessa forma, o “literal”, em termos discursivos, não passa de um produto histórico resultante da institucionalização, em determinadas condições de produção, de um sentido dominante, que se sedimenta através da epistemologia espontânea da vida cotidiana, dos instrumentos pedagógicos como dicionários e gramáticas, bem como

mediante a atuação de aparelhos ideológicos como a escola, a instituição jurídica etc. Numa perspectiva discursiva, há que se reconhecer que, nos jogos discursivos efetivos, os sentidos sempre podem ser outros, uma vez que eles são recolocados o tempo todo, desestabilizando a literalidade historicamente constituída e reafirmando sua natureza plural e fragmentária.

Se o sentido sedimentado é aquele que se tornou dominante em determinadas condições de produção, não apenas o estatuto da literalidade, mas também o da noção de ambiguidade precisa ser revisto. A ambivalência, a dubiedade ou o chamado duplo sentido, tão frequente no discurso musical, resultam do mesmo processo histórico que estabiliza sentidos dominantes numa conjuntura ideológica específica. O que se tem chamado de ambiguidade na língua, na verdade, é um produto histórico das disputas entre os sentidos passíveis de sedimentação, numa conjuntura em que perspectivas ideológicas distintas concorrem para se instituir como os sentidos dominantes, que são a materialização das ideologias dominantes em conflito com as ideologias dominadas. Os sentidos que se cristalizam são os que, de alguma maneira, adquirem prestígio e se fixam como sentidos legítimos, oficiais, na luta política pelo estabelecimento de verdades evidentes.

O discurso, portanto, não deve ser apreendido como transmissão de informação, tendo em vista que, na verdade, ele produz efeitos de sentido entre locutores (ORLANDI, 2011). Nesse processo, deve-se ter em vista tanto os sujeitos envolvidos num contexto imediato de interação discursiva quanto o contexto histórico mais abrangente, no qual desempenham função importante as formações discursivas e as formações ideológicas impregnadas no interdiscurso. Observadas assim as condições de produção como condições mesmo do dizer ou como materialidade constitutiva dos sentidos, pulveriza-se qualquer pretensão de literalidade. Mudanças nas condições de produção do discurso ocorrem o tempo todo, de modo que os sentidos se movimentam incessantemente, não obstante sua porção necessária de estabilidade historicamente produzida.

A breve teorização sobre o discurso aqui proposta recebe também a contribuição materialista da ontologia do ser social desenvolvida por Lukács (2013), que pensou como a estrutura fundamental inerente ao trabalho, constituído por finalidades postas e escolhas alternativas, reproduz-se nas demais atividades praticadas pelo ser social, incluindo as práticas discursivas. Marx (2013) foi quem primeiro considerou o trabalho humano uma atividade orientada para determinado fim. Isso quer dizer que, antes mesmo de iniciar uma atividade laboral, o ser humano cria, em sua consciência, uma ideia do produto final de seu trabalho. Gyorgy Lukács (2013) levou até as últimas consequências a teorização do trabalho como categoria fundante do ser social, explicitando que nenhuma outra das categorias posteriormente desenvolvidas no ser humano apresenta o caráter de transição entre animalidade e sociabilidade que tem o trabalho, o qual implica uma relação do homem com a natureza. A linguagem, a consciência, a cooperação etc. só existem no ser social já constituído.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> O salto ontológico da esfera da animalidade à esfera da sociabilidade se efetivou a partir do momento em que o ser humano, para atender às necessidades mais elementares (fome, frio etc.) e para solucionar os problemas concretos com os quais se deparava (defesa de animais ferozes), passou a pôr finalidades cuja objetivação exigia o devido conhecimento da causalidade que governa a natureza.

No sentido demonstrado por esses teóricos materialistas, cotidianamente, o ser social realiza pores teleológicos em seus trabalhos e essa experiência se tornou um componente de pensamentos e discursos (LUKÁCS, 2013).<sup>3</sup> Nas formas primitivas de sociedade, os pores teleológicos visavam à transformação da natureza em valores de uso, isto é, em produtos úteis à sobrevivência humana. Esses pores constituem as *posições teleológicas primárias*. Já nas formas desenvolvidas da *práxis social*, os pores teleológicos deixam de visar diretamente à transformação da natureza, passando a ter como finalidade influenciar e agir sobre a consciência de outros homens e mulheres. Surgem, dessa forma, as *posições teleológicas secundárias*, a partir do momento em que alguns seres se dão conta de que podem atribuir a outros a responsabilidade de objetivar determinados fins. A partir de então, estão dadas as condições para o nascimento das sociedades de classe e, com elas, o complexo das ideologias exercendo suas funções reguladoras das condutas individuais.

Nas sociedades desenvolvidas, onde a divisão social do trabalho alcançou um elevado grau de complexidade, já se sabe que qualquer ato humano tem em sua origem as prévias-ideações, as quais constituem um conjunto de ideias e pensamentos elaborados pela consciência dos que põem finalidades a outros seres humanos (LUKÁCS, 2013). Ao conjunto dessas ideias e pensamentos – que elaboram idealmente determinadas visões de mundo e orientam as tomadas de decisão concernentes às grandes e pequenas questões com as quais os sujeitos se deparam nas realidades em que vivem – chamamos, juntamente com Lukács, ideologia.

Ver como determinadas posições ideológicas relacionadas com a intimidade sexual e amorosa estão funcionando no discurso da música carnavalesca baiana constitui uma das diretrizes teóricas do presente estudo, tendo em vista que tais posições sempre resultam de determinadas finalidades postas e de escolhas alternativas específicas. A questão fundamental consiste em saber quais respostas a nossa sociedade dá à finalidade de ser feliz, bem como quais sentidos elas adquirem no discurso da música carnavalesca baiana. É preciso saber que ideal de vida feliz esse discurso canta/diz/põe, no interior do qual a intimidade sexual e amorosa precisa ser cantada/dita/revelada. Na verdade, o âmago da questão fez desembocar nas finalidades postas e nas escolhas alternativas que a sociedade capitalista procura objetivar, no campo dos entretenimentos de massa, para diversas classes sociais. Essa abordagem teórica permitiu interrogar quais respostas alternativas preponderantemente se objetivavam e se objetivam no discurso da música carnavalesca baiana, considerando as tendências da *axé music*, do *pagode baiano* e do *pagofunk*.

## **A memória e a alternativa da ideologia hedonista**

A análise minuciosa das materialidades discursivas permitiu perceber que os sentidos dominantes nesse discurso musical, da década de 1980 até a atualidade, são os sentidos da ideologia hedonista para atender à finalidade eudemonista, o hedonismo e o eudemonismo compreendidos, no campo da AD, como um conjunto de práticas discursivas cuja propositura política e ideológica consiste em fazer da busca pelo prazer

---

<sup>3</sup> Segundo Lukács (2013), o trabalho é o único complexo do ser social no qual o pôr teleológico exerce um papel real de transformação da realidade. Quando se atribui à natureza ou à sociedade em geral um caráter teleológico, não resta ao ser social senão uma atitude contemplativa de sua existência, de sua relação com o natural e com o social.

a finalidade posta para os sujeitos que desejam ser felizes. O hedonismo como via ao eudemonismo. E, dentre os prazeres dominantes na ideologia hedonista que atravessa o discurso da música carnavalesca baiana, o prazer sexual ocupa lugar hegemônico, daí a insistência com que a intimidade sexual aparece em seus dizeres. Pela centralidade do desejo e prazer libidinosos, o discurso aqui tomado como objeto de estudo se apresenta como *locus* privilegiado para a análise da intimidade sexual e amorosa que o atravessa.

O debate em torno da alternativa hedonista remonta à Antiguidade Clássica, na qual o ideal de uma vida de prazer (hedonista) se coloca como caminho para uma vida de felicidade (eudemonismo). Duas grandes vertentes se destacaram: a escola *Cirenaica*, fundada por Aristipo de Cirene, para o qual o prazer deve ser buscado em qualquer circunstância, ao passo que toda dor deve ser evitada; e o *Jardim de Epicuro*, que fez do prazer um ideal para a vida moral dos sujeitos, mas relativizou que nem todo prazer contribui para o equilíbrio e a temperança, bem como nem toda dor deve ser evitada, uma vez que há sofrimentos necessários para se alcançar determinados prazeres.

Com a derrocada do paganismo clássico e a chegada da era cristã, o cristianismo, a religião de Cristo, levou até as últimas consequências o ideal de vida ascética em oposição ao ideal de vida material cultuado pelo hedonismo em todas as suas variações. A partir de então, ganha força a ideologia do ascetismo, que domina a vida de homens e mulheres que se entregam a macerações e colocam o corpo sob duras provações, levando ao extremo as lições dos evangelhos para “desprezar o corpo, detestar a carne, lançar o anátema sobre a matéria, odiar a vida, transformar a terra em deambulatório para débeis e frágeis, para miseráveis e doentes” (ONFRAY, 1999, p. 245). Assim, o cristianismo funcionou como aparelho ideológico que limitou as possibilidades do gozo, entrou na busca pelo prazer que a matéria corporal oferece e dificultou a mais plena atividade dos órgãos dos sentidos, portas abertas para as sensações deleitosas que a carne possibilita.

A alternativa hedonista libertina teve uma longa posteridade, incluindo também a Idade Média. A imagem de um mundo medieval coeso e organizado sob o primado do ascetismo cristão se esfacela ante a ideologia libertina dos “Irmãos e Irmãs do Livre-Espírito”. Estes converteram o corpo em instrumento para se chegar à finalidade soteriológica, negando-se a procurar a perfeição pelas vias tradicionais do ascetismo e suas práticas de macerações e jejuns. Os adeptos do “Livre-Espírito” esvaziaram o sentido de pecado da carne caro ao ascetismo cristão e exortaram “ao máximo de gozo aqui e agora”, através de toda e qualquer transgressão que forneça prazer: o roubo, o adultério, a gula etc. A ressurreição, para eles, não passa de um engodo cujo objetivo é ensinar a renúncia aos desejos em nome da hipótese de uma felicidade celestial (ONFRAY, 1999, p. 253). Em contrapartida, os adeptos do “Livre-Espírito” aconselham à satisfação dos impulsos naturais, pois, tendo sido dotado da capacidade do gozo pela natureza, o homem não deve evitá-lo, recalando suas energias sensuais. Esse recalamento é que constitui o mal na ideologia do “Livre-Espírito”.

No século XVIII, na Era Moderna, destacam-se dois emblemas do materialismo hedonista: La Mettrie e Sade. O primeiro, um médico dedicado ao estudo de doenças venéreas, produz um materialismo que se singulariza mais pela procura do estado de satisfação posterior ao gozo do que pela busca do prazer em si. Para ele, o devasso visa ao excesso de prazer, que é mal saboreado, ao passo que o voluptuoso pretende a

sublime voluptuosidade, a arte de saborear o prazer com sabedoria, distinguindo entre a flor (o prazer) e seu cheiro (a volúpia) ou entre o instrumento (o prazer) e seu som (a volúpia). Em seu hedonismo estetizado, o usufruto do gozo exige refinamento e sutileza, não devendo ser o desejo satisfeito de maneira grosseira e rude. A centralidade da matéria corporal leva La Mettrie a definir o cérebro como “a víscera do pensamento” (ONFRAY, 1999, p. 273). Portanto, para ele, não há reflexão, espírito, imaterialidade em si, uma vez que tudo está submetido às leis naturais da matéria soberana.

Já o Marquês de Sade (que as instituições insistem em enquadrá-lo no campo da pornografia ou, quando por condescendência, na área do erotismo) teoriza sobre a matéria, a necessidade e a imanência. Na alternativa hedonista radical de Sade, não há lugar para Deus, para o espírito e tudo que constitui o ascetismo cristão. Ele desconhece a noção de pecado, o erro, o recalçamento e o sentimento de culpa. Nesse sentido, sua ideologia hedonista se situa para além do bem e do mal e, por outro lado, antecipa o dilema do mal-estar identificado pela teoria freudiana, resultante da derrota do princípio do prazer pelo princípio de realidade. Para Sade, os sujeitos são governados apenas pelas leis da necessidade, a matéria agindo como um tirano imperioso que submete o real a seus princípios. Por isso, na cama, todo homem desejaria ser um tirano.

O materialismo hedonista, no geral, corresponde a uma resposta zombeteira à austeridade da vida social, uma derrisão cuja ironia demole a ordem dos poderes. O caráter político e ideológico do materialismo hedonista deve ser compreendido como uma alternativa posta por sujeitos que, lutando sarcasticamente contra os valores da ordem estabelecida, idealizam uma outra organização social cujos valores cultivados não impeçam um ideal de vida boa como vida de prazer. São pensadores, ideólogos e apologetas que pensam de fora da ordem e contra a ordem. Isso faz toda diferença quando pensamos os ecos pálidos do hedonismo materialista no discurso da música carnavalesca baiana, no qual os sujeitos se posicionam de dentro da ordem e a favor da ordem capitalista. Seja qual for a coloração que o materialismo hedonista adquira nesse discurso musical (mais sensual e erótico ou mais obsceno e pornográfico), seus sentidos, com momentos raríssimos de exceção, estão impregnados de valores que favorecem a reprodução de uma lógica excludente e opressiva, na qual a busca pelo prazer perde toda sua força positiva e afirmativa da vida para descambar na direção de preconceitos e discriminações necessários à manutenção da ordem social capitalista.

### **O prazer de cantar/dizer a intimidade sexual e amorosa**

Foucault (1988), em sua *História da sexualidade I: a vontade de saber*, já havia assinalado que, há séculos, a sociedade moderna se deleita em colocar o sexo em discurso, sob a forma de um sugestivo prazer de dizer. A intimidade sexual e amorosa que impregna o discurso do cancionário popular brasileiro apenas entra na lógica da explosão discursiva incitada pelas sociedades modernas ocidentais. Cantada por *Luiz Caldas*, a canção “Fricote”, fundante da primeira vertente da música carnavalesca baiana de massa, a *axé music*, já traz em seu discurso os sentidos de uma libido que se sacia pela violação da intimidade sexual feminina, com o sujeito discursivo propondo que a gratificação libidinosa masculina seja efetivada pegando uma “nega do cabelo

duro” à revelia de seu consentimento<sup>4</sup>. Ainda que inconscientemente, penetra nesse dizer o imaginário social referente ao animal homem primitivo, ávido de desejo por possuir violentamente a fêmea mulher que vai ao lago matar a sede ou que anda vulnerável pela floresta. Uma regressão inconsciente.

*Sarajane*, contemporânea de *Luiz Caldas*, também cantou, disse e deu visibilidade à intimidade sexual e amorosa, fazendo-o mediante o recurso aos efeitos de sentido ambíguos, que abrem a possibilidade de cantar “A roda”, canção na qual o sujeito do discurso faz alusão ambígua ao sexo anal. Sodoma revisitada. Os anos oitenta se caracterizam pela atuação de movimentos sociais em defesa da abertura política no contexto da chamada “redemocratização”, após mais de 20 anos de Ditadura Militar. As liberdades represadas, os desejos silenciados, a libido reprimida vêm à tona numa multiplicidade de discursos que fazem a intimidade sexual e amorosa se apresentar como uma avalanche. É nesse contexto de “abertura política” que o “Vamos abrir a roda” cantado por *Sarajane* adquire sentidos de “democratização” também no campo da intimidade sexual e amorosa, como um convite a uma experiência sexual coletiva despida de censura, inclusive sem repressão sobre práticas sexuais mais estigmatizadas, como é o caso do sexo anal.

No geral, porém, a *axé music* se caracteriza por uma produção discursiva cuja intimidade sexual e amorosa aparece, ora mais, ora menos, suavizada pela ideologia romântica, numa tensão constante entre a formação discursiva do hedonismo e a formação discursiva do amor/sentimento. Nessa tendência musical, a síntese idealizada pelo Ocidente entre afeto e luxúria (GAY, 1990) persiste, de sua emergência até a atualidade, com alguns momentos de dominância dos sentidos luxuriosos e outros de domínio dos sentidos afetivo-amorosos. Fato bastante significativo é que, das três tendências musicais analisadas, a palavra amor aparece mais frequentemente no discurso da *axé music*, tendência mais afetada pela formação discursiva romântica, ao passo que essa palavra quase não aparece no discurso do *pagofunk*.

Em “Estrela primeira”, cantada por *Netinho*, um dos expoentes da *axé music*, o sujeito do discurso idealiza a mulher amada através de clichês românticos: “A luz do meu ser / A fonte mais pura do meu viver [...] Estrela primeira do meu céu / Princesa tu és”. O amor é o sentimento que, mesmo quando atravessado por desejos libidinosos, sustenta a idealização da mulher. Em “Jeito diferente”, o que se sobressai é a exaltação do mais puro sentimento amoroso: “Quer saber, não vou deixar / De te ver, te procurar / O que eu sinto por você / É raro, para pra pensar / Olhe bem ao seu redor / O que dei foi o melhor / Que pude te oferecer / Foi o meu jeito de amar”. Exaltação essa que se funda no mito do amor romântico, que idealiza a monogamia como o encontro de duas caras-metades e traz a memória do mito do andrógino, descrito por Aristófanes no “Banquete” de Platão.

No entanto, a idealização da mulher na *axé music*, tal como convém ao mito monogâmico do amor romântico, resulta de um gesto interpretativo que, inconsciente e ideologicamente, deixa escapar sentidos relacionados com a história das relações socioeconômicas no Brasil. O sujeito do discurso não trata a mulher de qualquer classe social nem de qualquer matriz étnica como sua “estrela-guia”, sua “princesa”, sua “luz”,

---

<sup>4</sup> Uma lista indicando os sítios da internet nos quais foram colhidas as materialidades discursivas analisadas dá sequência às REFERÊNCIAS deste artigo. Essa lista dispõe o título das canções em ordem alfabética, a fim de facilitar o acesso à fonte desejada.

sua “pedra preciosa”, sua “rainha do baile” etc. O discurso da música carnavalesca baiana denominada *axé music* elabora idealmente uma imagem romântica da mulher sem cor, sem identidade étnica enunciada. Mas, quando a construção discursivo-imagética tem como referência a mulher de cor – a negra, a mulata ou a morena – os sentidos predominantemente trabalhados deslocam-se da formação discursiva romântica para a formação discursiva da luxúria, na qual são destacados os elementos sensuais que atacam a libido masculina. Basta lembrar como o discurso cantado por *Luiz Caldas* se referia à “nega do cabelo duro”; como o canto de *Sarajane* colocava para a morena a alternativa de “abrir a roda”, sugerindo ambigüamente que “Se tiver dentro deixa / se tiver fora eu vou botar”, ou como a “negona” do *pagode baiano* e do *pagofunk* é interpelada a submissamente satisfazer os desejos masculinos. Reminiscências do lugar social ocupado pela mulher negra na sociedade escravista.

De qualquer forma, a leveza daquele discurso romanceado que idealiza a mulher amada sem cor na *axé music* perde lugar, progressivamente, para uma discursividade sexualmente muito mais agressiva no desenvolvimento histórico da música carnavalesca baiana, principalmente a partir do momento em que as novas tendências musicais entram no mercado da música baiana. A partir da década de 1990, a música carnavalesca baiana destinada às massas recebe a contribuição da nova tendência musical denominada *pagode baiano*, cuja expressão mais espetacularizada e midiaticizada foi protagonizada pelo grupo *É o Tchan*, que intensificou a exposição da intimidade sexual presente no discurso da música popular brasileira desde suas origens<sup>5</sup>.

Com *É o Tchan*, os efeitos de sentido ambíguos tendem a perder sua força porque o espetáculo coreográfico, no qual dançarinas simulam gestos de uma cópula, impõe a dominância dos sentidos libidinosos. A novidade das dançarinas de palco ao lado dos músicos passa a dominar a cena musical. As de *É o Tchan* ocupam o primeiro plano. Sem elas, perde-se a essência espetacular que esse grupo intensificou na música carnavalesca baiana. Elas são figuras típicas da sociedade do espetáculo, na qual a essência das coisas fica em segundo plano, em favor das aparências. A música passa a ser uma coadjuvante das dançarinas, cujos movimentos coreográficos inscrevem os sentidos do que é cantado/dito no campo das práticas sexuais.

Na sequência discursiva “Segure o Tchan”, título de canção de grande sucesso nos anos noventa, os sentidos poderiam ser quaisquer outros, se a materialidade específica em que ela é produzida não os canalizasse para o campo desejos e prazeres sexuais. Mas o discurso dessa canção está imaginariamente ligado a dançarinas seminuas exibindo seus corpos em movimentos coreográficos que sugerem o ato sexual. Seus movimentos corporais bruscos simulam a penetração, de maneira que o “tchan” a ser segurado pela mulher não pode ter seus sentidos determinados por outra formação discursiva a não ser a formação discursiva das práticas sexuais. A dominância desses sentidos se consolida com a intensificação dos movimentos bruscos e repetitivos realizados pelas dançarinas quando o sujeito do discurso sugere que elas freneticamente segurem o “tchan tchan tchan tchan tchan”.

---

<sup>5</sup> *Lundus, fofas, modinhas, maxixes e sambas* são tendências da música popular brasileira que, protagonizadas pelas camadas populares constituídas por negros, mulatos, mestiços e brancos pobres, colocaram a intimidade sexual e amorosa em discurso ao longo de séculos de história. Sobre isso, ver a *História social da música popular brasileira* (TINHORÃO, 2010).

A análise de mais uma sequência discursiva revela como, com o grupo *É o Tchan*, os sentidos que passam a dominar o discurso da música carnavalesca baiana se inscrevem na formação discursiva dos desejos e prazeres sexuais, em detrimento da dimensão afetiva. O sujeito do discurso coloca a seguinte alternativa às meninas que requebram: “Mete em cima / Mete em baixo / Depois de nove meses você vê o resultado”. Tal sujeito pode até não ter precisado inicialmente qual o sentido da expressão “Segure o tchan”, porém, ao sugerir os efeitos ou as consequências de “meter em cima e embaixo”, induz a um gesto interpretativo retroativo, que desfaz qualquer possível ambiguidade anteriormente sugerida e a suspeita que acompanha o leitor/ouvinte se confirma.

O grupo *Psirico* leva adiante a alternativa hedonista. Não há, segundo o viés ideológico assumido por esse grupo, necessidade de ocultar nada, a intimidade precisa ser cantada/dita sem pudores, nos mais íntimos detalhes, como se todos precisássemos ver e ouvir os movimentos e os gemidos dos amantes, dos excitados, dos inebriados de prazer (ou de dor). Bauman (2008) caracteriza a sociedade capitalista atual como uma sociedade confessional, que transforma a exposição da intimidade em virtude e condena à morte social os sujeitos que insistem em manter sua intimidade preservada. Na canção “Se você quer, tome tome”, o sujeito do discurso simula um diálogo com a parceira sexual, que grita durante o coito, mas não se sabe se por sentir dor ou prazer: “Se acaso você tá com dor? / Fica gritando quando a gente faz amor”.

A interrogação feita pelo sujeito do discurso à parceira sexual não traduz uma preocupação com os sentimentos ou com o lugar do outro na relação, pois funciona apenas como um expediente retórico machista com o intuito de confessar à sociedade o poder do macho, cujo desempenho sexual levaria a mulher ao deleite incontido, que transbordaria na forma de gemidos ou gritos. Segundo o gesto interpretativo machista, o grito feminino só pode ser de prazer e tem como causa originária o triunfo do macho, como se a mulher não fosse um sujeito capaz de atingir o orgasmo, como se ela não participasse ativamente da relação que culmina na sensação orgástica ou como se seu gozo fosse exclusivamente obra e graça do parceiro sexual. Na medida em que a voz da mulher fica silenciada, o que se sobressai é a visão machista do orgasmo (ou da dor) feminina: “Já descobri, não precisa me dizer / Não é de dor, todo esse grito é de prazer”.

O silenciamento da voz feminina deixa o sujeito do discurso livre para realizar seu gesto interpretativo e colocar o seu desejo sádico como se fosse o desejo da mulher: “Se você quer tome, tome tome”. A sugestão de movimentos bruscos ou mesmo violentos no ato de penetrar a genitália feminina, sendo a materialização dos desejos do homem, significa, nesse dizer, como manifestação dos desejos da mulher, na medida em que o sujeito discursivo simula uma resposta às solicitações dela com a expressão “Se você quer...”. Assim o sujeito do discurso impõe a sua verdade em relação aos desejos e ao orgasmo feminino, numa atitude narcísica de quem vê o seu desejo refletido no outro; para quem o prazer do outro não passa de um meio para intensificar o seu próprio prazer, a principal finalidade posta: “Não importa a maneira ou a posição / Quanto mais você gritar / Mais aumenta o meu tesão”.

Maior representante do chamado *pagofunk*, o grupo *Black Style* radicaliza a exposição e a espetacularização do corpo e da sexualidade feminina. Seu discurso produz efeitos de sentido que flertam com o riso coletivo da obscenidade, com os efeitos ambíguos do erotismo e com a explicitude hiperbólica da pornografia

(MAINGUENEAU, 2010). O título de uma de suas canções, “Piroca no peito”, traz a memória da cena típica do filme pornográfico (a espanhola), cujo imaginário social instituído para esse modo de representar a sexualidade cria um efeito-leitor orientado na direção da pornografia. Esse dizer, no qual se insinua o riso da estética grotesca por força da inversão carnavalesca (a intimidade levada à cena pública), poderia não criar o efeito pornográfico, recuando ao plano do erotismo tolerado, se ele não fosse seguido de outras sequências discursivas que intensificam um movimento de sentidos, cujo *continuum* extrapola do erotismo à pornografia: “Esse é o aquecimento / Do cu e da xota / Tu desce e aquece o cu / Sobee e aquece a xota”.

A crueza da linguagem desce a um nível de sentidos que se afastam completamente da formação discursiva romântica. Nada de “maçã” ou “flor” como símbolos de uma maneira religiosa ou romântica de nomear/interpretar a genitália feminina. Nem mesmo a “bochecha” cantada por *Luiz Caldas* na canção “Fricote”, cuja sonoridade resgata imaginariamente o termo silenciado (buceta) na linha do jogo político do dizer característico dos efeitos de sentido ambíguos. Nesse início do século XXI, nua e cruamente, como convém ao discurso de sabor pornográfico, diz-se “cu” e “xota”, termos outrora usados apenas sub-repticiamente em contextos sociais específicos, administrados pelas formas sociais de interdição sobre a ousadia transgressiva da linguagem dita “chula” ou de “baixo calão”<sup>6</sup>. Esse linguajar habita as cenas de narrativas e filmes pornográficos, cuja memória reverbera no dizer de *Black Style* não apenas pela terminologia usada, mas sobretudo pelos movimentos corporais sugeridos, os quais explicitam o ato sexual e seus efeitos libidinosos. Há, pois, um deslizamento dos sentidos referentes à ideologia hedonista no discurso da música carnavalesca baiana, que, com o *pagofunk*, silencia a afetividade e expõe pública e abertamente a intimidade sexual dos sujeitos.

## Os limites da ideologia hedonista

Da perspectiva discursivo-ontológica que assumimos, o prazer e a alegria momentâneos que o referido discurso musical canta, colocando em evidência a intimidade sexual e amorosa, correspondem a uma resposta, no campo dos entretenimentos de massa, à realidade das nossas condições materiais de existência no último quartel do século XX e início do século XXI. No entanto, essa resposta, filiada à ideologia do hedonismo, contorna os dilemas postos pela sociedade capitalista tergiversando em relação às suas raízes profundas. Falta à ideologia hedonista imediatista uma perspectiva histórica que vá às raízes ontológicas do ser social. Os limites do materialismo hedonista, que atravessa o discurso da música carnavalesca baiana, ficam visíveis quando conseguimos atravessar sua opacidade à luz do materialismo histórico.

A canção “Odé e Adão”, outro sucesso na voz de *Luiz Caldas*, funciona como uma espécie de chave para a compreensão das condições de produção do discurso da

---

<sup>6</sup> O acontecimento discursivo ao qual nos referimos tem como tendência musical protagonista o *funk carioca*, cujo discurso prescinde de qualquer cuidado higiênico com as palavras. O *pagofunk*, tal como sugere esse termo, surgiu como uma síntese das maneiras de tocar/cantar/dizer específicas do *pagode baiano* e *funk carioca*. Nesse sentido, o discurso da música carnavalesca baiana mais recente faz ecoar o acontecimento discurso mencionado: cantar/dizer abertamente, sem estratégias de dissimulação, a intimidade sexual e amorosa dos sujeitos.

música carnavalesca baiana, bem como para a análise dos limites da ideologia hedonista como alternativa viável à finalidade soteriológica. Nesta canção, o sujeito do discurso se identifica como alguém de “raiz africana”, mas que deseja ter “grana americana”. Pela via da formação discursiva das identidades nacionais, essa espécie de afro-brasileiro americanizado argumenta que quer ver seu país “mais feliz”. A felicidade, nesse dizer situado nas condições materiais de existência dos anos oitenta, tem seus sentidos trabalhados pelo “The american way of life”, introduzido na realidade brasileira após a Segunda Guerra Mundial. O estilo de vida americano, que reduz a felicidade ao consumismo exigido pela lógica do capital, constitui a ideologia imposta pela burguesia internacional, aliada à submissa burguesia nacional.

Embora escape às ações estratégicas de compositores, intérpretes e foliões carnavalescos, as aspirações desse sujeito do discurso são, na verdade, a expressão dos sonhos da burguesia nacional, fascinada com a alternativa consumista. País “mais feliz”, nesse dizer, significa uma nação devotada ao consumismo estimulado pelo “The american way of life”. Tanto que o afro-brasileiro americanizado encarnado pelo sujeito do discurso vangloria-se de possuir a esperteza de um burguês: “Eu sou esperto e por isso sou um burguês”. Ao inscrever os sentidos de seu dizer nesse lugar ideológico, o sujeito do discurso incorpora a ideologia da classe dominante, embora os limites impostos por suas condições materiais de existência signifiquem mais do que sua consciência possa imaginar. Assim, esse sujeito, em sua contradição constitutiva, representa, a um só tempo, a burguesia nacional, cuja dívida externa adquiriu, nos anos oitenta, uma magnitude tal que escapava às possibilidades de pagamento, bem como representa o brasileiro das classes oprimidas, que sequer consegue pagar a “prestação da cama” onde “faz amor”: “Aí vem a prestação da cama / Vem a dívida americana e ninguém / Tem grana pra pagar”.

Desse modo, dada a estrutura socioeconômica opressiva e excludente, a alternativa hedonista da caça ao prazer sexual – concebido como a panaceia que nos salva e nos traz a felicidade possível – passa a ser o momento predominante no discurso da música cantada por *Luiz Caldas*, alimentando, na música carnavalesca baiana, um filão de sentidos que nunca cessam: “Quando desperto chego junto e faço amor / Volto a dormir pra esquecer o horror”. Nesse gesto de leitura, o sujeito do discurso se desvia da realidade opressiva (“o horror”) pelo recurso à satisfação da libido (“faço amor”). No entanto, apesar da relativa consciência quanto aos limites impostos pela realidade socioeconômica, esse sujeito nada pensa nem faz para superar as contradições de classe e os conflitos ideológicos que o afligem, a não ser se refugiar na alternativa do prazer sexual como remédio possível para todos os seus males. Para escapar ao princípio de realidade, ele se devota ao princípio de prazer.

Aos poucos, o discurso da música carnavalesca baiana vai produzindo imaginariamente um retrato da Bahia como um profano paraíso carnavalesco aqui na Terra, onde “É festa o ano inteiro” e onde há um povo feliz que “se diverte sem dinheiro”, conforme o discurso da canção “Bahia é carnaval”, interpretada por *Netinho*. A formação imaginária da Bahia como um eterno carnaval não apaga os indícios da luta de classe, mas subestima os antagonismos socioeconômicos como algo de pouca monta para se chegar a uma convivência alegre, pacífica e feliz, na medida em que se canta a felicidade do “povo” que, por sua natureza pacífica, “se diverte sem dinheiro”.

Há nesse dizer um trabalho ideológico que habilmente dissocia dinheiro e felicidade no discurso que tem as camadas populares como auditório social. Está significando nele também o não menos ideológico elogio à capacidade que tem o baiano de ser feliz, apesar de não ter dinheiro. Donde se conclui, ainda ideologicamente, que não há necessidade de sair da pobreza para ser feliz e que, logicamente, não é preciso se rebelar contra as classes endinheiradas para alcançar a felicidade. Numa conjuntura em que ainda se confrontavam dois projetos de sociedade – capitalista ou socialista – o discurso da *axé music* silencia a alternativa revolucionária que propunha a construção de uma sociedade mais justa e igualitária sob bases socialistas, ao escolher a alternativa de cantar o hedonismo e o eudemonismo para os depauperados. Descartadas as vias do enfrentamento conflituoso, na linha dos sentidos míticos de um Brasil sem vocação bélica, a alternativa revolucionária é preterida pela alternativa hedonista/eudemonista.

No entanto, essa ideologia da fuga hedonista para o prazer sexual ou a ideologia eudemonista da pobreza pacífica, alegre e feliz, da felicidade sem dinheiro – que, em função do intenso processo de monetarização das economias capitalistas, traduz-se como felicidade em precárias condições materiais de existência, devido à falta da mercadoria dinheiro, que é um equivalente geral de todas as demais mercadorias (MARX, 2013) – essa ideologia hedonista-eudemonista, que é também uma interpretação num determinado sentido, em determinada direção (ORLANDI, 2007), constitui uma tendência dominante no discurso da música carnavalesca baiana.

O discurso do *pagode baiano* e de sua variedade próxima, o *pagofunk*, também tematiza as difíceis condições materiais de existência do público ao qual essa música se destina. Mas outras fontes de prazer são buscadas para escapar ao princípio de realidade. Esses discursos nascem e se desenvolvem como música do “povão”, como uma voz que vem da “favela” ou como um estilo musical do qual os moradores do “guettho” devem se orgulhar. A banda *Psirico*, que alardeia a intimidade sexual e amorosa, identifica-se como a “banda do povão” e canta essa identidade com as camadas mais periféricas da sociedade baiana em versos como “Favela é favela/Eu sou favela”. A mesma banda também se orgulha em cantar “Sou periferia”, uma espécie de louvor ao heroísmo do brasileiro anônimo que, apesar de viver numa realidade específica das classes exploradas (“Sou da palafita, da favela/Do alto do morro”), não se rebela contra as injustiças da ordem estabelecida; ao contrário, mantém o alto astral e encara a vida com natural alegria: “Não tem stress e nem fantasia/Sou periferia”. Basta o gozo de cantar/dizer a intimidade sexual.

Um exemplo dessa posição ideológica resignada é a canção “Firme e forte”, outro sucesso de *Psirico*, cuja discursividade lamenta as condições de moradia de quem vive “na encosta da favela”. Além de passar fome, as classes depauperadas vivem sujeitas a deslizamentos que podem, numa fração de segundos, fazer desaparecer as humildes casas construídas ao longo de uma vida inteira de privações e dificuldades. Mas o sujeito do discurso, que se julga um porta-voz da favela, não enxerga alternativa para sair da situação de risco em que vive, a não ser ajoelhar-se numa atitude de resignação frente à fatalidade natural do destino (“Com a força da natureza a gente não pode Brigar”) ou num gesto de mistificação religiosa que espera uma solução mágica para as dificuldades criadas pelo mundo dos homens: “Oh, meu Deus, dai-me força pra outra casa levantar”. Substituição do materialismo hedonista pela alternativa da ascese cristã, outra via escapista. Assim as condições materiais de existência são esquecidas.

## Considerações finais

O percurso da análise desenvolvida permitiu perceber algumas constâncias no discurso da música carnavalesca baiana. Como ratificação de nossa hipótese inicial, a análise das materialidades discursivas revelou como a intimidade sexual e amorosa cantada/dita por esse discurso tem seus sentidos relacionados com a ideologia hedonista, que se casa perfeitamente com o consumismo idealizado pelas relações sociais capitalistas. Fruir/consumir o prazer sexual são as alternativas idealizadas pela sociedade do capital para se chegar à finalidade eudemonista, por isso esses sentidos impregnam o discurso da música carnavalesca baiana. Mas uma constância que se intensifica. Uma recorrência de sentidos que se deslocam, embora contraditoriamente, na direção de um apagamento da afetividade e da espetacularização, cada vez maior, da intimidade sexual. Cantar/dizer a intimidade sexual, cada vez mais detalhadamente, constitui o momento predominante.

De *Luiz Caldas e Sarajane a Black Style*, a genitália e o ânus femininos precisam ser cantados/nomeados, primeiro como uma “flor” e uma “roda”, mas depois como “cu” e “xota”. O silenciamento da afetividade e a intensificação dos sentidos libidinosos indicam os deslocamentos produzidos no plano da intimidade sexual e amorosa. Os gestos de leitura que fazem os sentidos deslizarem em direção à pornografia são orientados pela ideologia machista, o sujeito do discurso posicionando-se de uma perspectiva que faz a ideologia hedonista funcionar a seu favor e contra a mulher. São seus os desejos apresentados, mesmo quando atribuídos à mulher, cuja voz fica silenciada. Em última instância, o gesto de leitura realizado pelo sujeito do discurso está submetido à lei de mercado, na medida em que ele significa a mulher como um objeto para seu consumo.

A natureza limitada das escolhas alternativas relacionadas com o campo de entretenimento de massa pode ser depreendida do discurso da música carnavalesca baiana. O hedonismo cantado/dito vive contraditoriamente com os vestígios das limitadas condições materiais de existência, que impedem a objetivação da finalidade eudemonista. Dessa forma, a ideologia hedonista funciona apenas como paliativo para os sofrimentos resultantes das relações sociais estruturadas segundo a lógica do capital, uma vez que ao gozo momentâneo sucede o barraco prestes a cair, a dificuldade de viver na encosta da favela, a conversa fiada das soluções políticas. A estrutura social da qual se origina todo o sofrer, com todas as suas contradições e injustiças, permanece intacta, com a alegre e festiva contribuição da ideologia hedonista que impregna a intimidade sexual e amorosa cantada/dita pelo discurso da música carnavalesca baiana.

## REREFÊNCIAS

- ALVES, L. G. Danças maliciosas: construindo a feminilidade na infância. *Anais do XVI Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte e III Congresso Internacional de Ciências do Esporte*. Salvador/Bahia/Brasil, 20 a 25 de 2009. p. 01-09.
- BAUMAN, Z. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 199 p.
- BAKHTIN, M. (V. N. Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 14. ed. Hucitec, 2010. 203 p.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 15. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. 152 p.

GAY, P. As duas correntes do amor. In: \_\_\_\_\_. *A paixão terna: a experiência burguesa, da rainha Vitória a Freud*. Tradução de Per Salter. São Paulo: Companhia da Letras, 1990. Cap. I, p. 45-87.

LEITE JR., J. A pornografia contemporânea e a estética do grotesco. *Revista (in)visível pornografia*, Ed. Zero, p. 10-23, set. 2011.

LUKÁCS, G. O trabalho. In: \_\_\_\_\_. *Para uma ontologia do ser social II*. Tradução de Nélio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2013. Cap. I, p. 41-157.

\_\_\_\_\_. A reprodução. In: \_\_\_\_\_. *Para uma ontologia do ser social II*. Tradução de Nélio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2013. Cap. II, p. 159-354.

MAINGUENEAU, D. *O discurso pornográfico*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. 134 p.

MARX, K. O processo de trabalho e o processo de valorização. In: \_\_\_\_\_. *O capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boi Tempo, 2013. Cap. V, p. 255-275.

ONFRAY, M. *A arte de ter prazer: por um materialismo hedonista*. Tradução de Monica Sthael. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 319 p.

ORLANDI, E. P. *Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 5. ed. Campinas: Pontes Editores, 2007. 156 p.

\_\_\_\_\_. *O sentido dominante: a literalidade como produto da história*. In: \_\_\_\_\_. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 6. ed. Campinas: Pontes Editores, 2011. p. 135-147.

PLATÃO. *O banquete*. Tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2001. 103 p.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi et al. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009. 287 p.

RODRIGUES, D. Gostoso é até embaixo: a estética pornô no pagode baiano. *Revista (in)visível pornografia*, Ed. Zero, p. 122-125, set. 2011.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 381 p.

#### **Sítios da internet referentes às materialidades discursivas citadas**

*A roda*. In: <<http://letras.mus.br/sarajane/210952/>>. Acesso em: 09 out. 2013.

*Bahia é carnaval*. In: <<http://letras.mus.br/netinho/427930/>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

*Estrela primeira*. In: <<http://letras.mus.br/netinho/165057/>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

*Firme e forte*. In: <<http://letras.mus.br/psirico/1568164/>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

*Fricote*. In: <<http://www.vagalume.com.br/luiz-caldas/fricote-2.html#ixzz2wuWo1BXU>>. Acesso em: 09 out. 2013.

*Haja amor.* In: <<http://www.lettras.com.br/#!luis-caldas/haja-amor>>. Acesso em: 09 out. 2013.

*Jeito diferente.* In: <<http://letras.mus.br/netinho/47700/>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

*Odé e Adão.* In: <<http://www.lettras.com.br/#!luis-caldas/ode-e-adao>>. Acesso em: 09 out. 2013.

*Piroca no peito.* In: <<http://www.lettras.com.br/#!black-style/piroca-no-peito>>. Acesso em: 16 jan. 2014.

*Segure o Tchan.* In: <<http://letras.mus.br/e-o-tchan/452879/>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

*Se você quer, tome tome.* In: <<http://letras.mus.br/psirico/780339/>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

*Sou periferia.* In: <<http://letras.mus.br/psirico/1545154/>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

**Recebido em:** 05/10/2015

**Aprovado em:** 20/04/2016