

## O Jocosos na Feiura e na Beleza: dualismo e feminilidade na música popular,

Dulce Mazer <sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo é uma reflexão sobre as representações sociais jocosas na música popular brasileira. Baseia-se na análise da narrativa musical *A mulher bonita e a feia*. Composta por Caju & Castanha, o *repente* privilegia um enredo que evidencia conhecimentos sociais ligados à jocosidade. Na narrativa, dois oponentes travam uma disputa hedonista sobre a beleza e feiura femininas. A desconstrução narrativa permite uma análise a partir das teorias das representações e dos estudos culturais. A fundamentação teórica abrange o feminismo e a história das mulheres. Conclui-se que a narrativa regional ganha notoriedade nacional a partir de um processo de midiaticização. Assim também, resulta que a feminilidade está atrelada à beleza normativa e sua ausência gera escárnio. A canção popular se baseia na representação dual de feiura e beleza. A jocosidade está nesta música popular, como em tantas outras, pela compreensão das questões simples do cotidiano.

**Palavras-chave:** jocosos; feiura; beleza; representação; mulher.

**Abstract:** This article is a reflection on the jocosos social representations in Brazilian popular music. It is based on analysis of musical narrative: Beautiful and ugly woman. Written for Caju & Castanha, the *repente* song focuses on a plot that shows social knowledge related to playfulness. In the narrative, two opponents are waging a hedonistic dispute about the female beauty and ugliness. Deconstructing the narrative allows an analysis from the theories of representations and cultural studies. The theoretical foundation includes feminism and women's history. The conclusion is that regional narrative gains national notoriety from a mediaticization process. Even so, it is apparent that femininity is linked to normative

---

<sup>1</sup> Dulce Mazer é jornalista, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Pesquisa as representações imagéticas da mulher na cultura contemporânea. Produziu a dissertação *Representações da Mulher e do Corpo-Imagem Feminino na Imprensa Brasileira*. É membro do Centro de Pesquisa Cultura e Recepção Midiática da UFRGS, do OBITEL - Observatório Íbero-Americano de Ficção Televisiva e do Grupo de Pesquisa Imagem e Ideologia da UEL. Colaboradora da Rede Brasil Conectado, formada por pesquisadores de Universidades de todo o país com o objetivo de desenvolver pesquisas nacionais e comparativas. Atualmente a Rede realiza a pesquisa *Jovem e consumo midiático em tempos de convergência*. Vive em Porto Alegre – RS, Brasil. mazerdulce@yahoo.com.br

---

beauty and its absence generates derision. The popular song is based on the dual representation of ugliness and beauty. The jocularity is in this popular music, as in so many others, by understanding the simple issues of daily life.

**Keywords:** jocularity; ugliness; beauty; representation; woman.

*As muito feias que me perdoem*

*Mas beleza é fundamental.*

(Vinícius de Moraes, Receita de Mulher).

Eternizada na poesia de Vinícius de Moraes, a *essencial* beleza feminina poderia ser conquistada por meio de uma *receita*, correspondendo a uma vasta lista de itens obrigatórios. A poesia revela o segredo da agradável condição: “É preciso que tudo isso seja sem ser, mas que se reflita e desabroche no olhar dos homens” (Moraes, 1965). O olhar masculino constantemente determina a condição feminina. Historicamente, os conceitos, as representações e as imagens que se fazem de mulheres são orientados pelo imaginário masculino (Perrot, 2007).

Por séculos, a mulher esteve destinada à esfera da reprodução e reclusa à intimidade. Assim, as representações da beleza e feiura femininas passam historicamente pelo imaginário dominante masculino, mas se orientam também pelas mais recentes mudanças sociais no Ocidente. Estas perpassam a cultura midiática (Santaella, 2003), a medicina estética, as tecnologias de produção e reprodução, a sexualidade, entre outros campos sociais. Este trabalho apresenta uma reflexão sobre as representações jocosas na música popular brasileira por meio da dualidade entre feiura e beleza da mulher em uma importante expressão cultural: o *Repente*.

Optou-se pela narrativa musical *A mulher bonita e a feia*, uma *Embolada* bastante conhecida em todo o Brasil, composta por Caju & Castanha. A escolha se justifica pela popularidade da dupla de pernambucanos, os irmãos José

---

Albertino da Silva (Caju, nascido em 1963) e José Roberto da Silva (Castanha, nascido 1965), cuja ascensão foi gradativa e nacional<sup>2</sup>.

Ela privilegia um enredo que evidencia conhecimentos sociais ligados à jocosidade. Destaca-se na narrativa o gozo na representação da beleza e da feiura feminina como tema principal, que pode resultar de ambas. Pode estar no prazer de apropriar-se de e/ou possuir beleza. Está contido na ironia de uma beleza perdida, ou na (re)construída. Resulta também do escárnio à feiura. Há também nesse duplo um gozo comum pelo feio, pela diferença. Esse gozo gera distintos humores (temperamento, estado de espírito), como o prazer e o horror. Está sujeito às alterações subjetivas e sociais e, também por isso diante de uma situação ou representação disparadora pode demonstrar ou perceber, entre tantos humores, uma jocosidade, uma mordacidade chistosa, uma ironia delicada, um riso debochado.

O riso na beleza e na feiura está ligada ao estatuto da representação. “As representações interpretam e, ao mesmo tempo, interferem na prática social, fazem parte da vida e dela só se distinguem pela análise” (Lutfi *et al.*, 1996, p.89). A representação, através da linguagem<sup>3</sup>, constrói significados (Hall, 1997). É através dela e da cultura que se dá a produção, a circulação e a compreensão de significados (Hall, 1997), em que são construídas formações discursivas, dando às representações sentidos. Estas, por sua vez, são dinâmicas e estão em constante mudança.

Na cultura popular, o humor está diversas vezes relacionado ao riso, ao gozo e à ironia. Para Eco (1989), o efeito cômico se realiza quando há violação de uma regra compartilhada, como uma norma de etiqueta. A violação é cometida por alguém que não transmite simpatia, pois se trata de um personagem ignóbil, repulsivo, animalesco e, portanto, um ser inferior, assim como sua conduta. A sensação também é de desdém, desprezo ou pena pelas

---

<sup>2</sup> Em 1978, a dupla Caju & Castanha participou do documentário *Nordeste: Cordel, Repente, Canção*, de Tânia Quaresma. O primeiro disco foi gravado naquela época, com participações especiais de Zé Ramalho e Elba Ramalho e nos anos 1980 os artistas se mudaram para São Paulo.

<sup>3</sup> A linguagem é um sistema de representação que utiliza sinais e símbolos (sons, palavras escritas, imagens produzidas eletronicamente) que representam conceitos, ideias e sentimentos, como o humor (Hall, 1997).

---

consequências/e ou pela própria transgressão cometida (Eco, 1989). A graça está na liberdade de transgredir a regra social imposta.

Ao desfrutar da jocosidade, os sujeitos que compartilham a representação devem conhecer as regras antecedentes do gênero representativo e entender a violação de conduta criada, para então acionarem o riso e o prazer cômico (Eco, 1989). Ou seja, devem compartilhar a cultura e interpretar o mundo de maneira mais ou menos parecida (Hall, 1997).

O método de estudo é a desconstrução da narrativa e a análise a partir das teorias das representações e dos estudos culturais, bem como códigos estéticos comuns. A música popular escolhida é a principal fonte deste estudo. A fundamentação se baseia também na História das Mulheres.

### ***Repente como expressão popular***

A *Embolada*, ou *Coco de Embolada*, ou ainda *Coco de Improviso* ou *Coco de Repente* é uma modalidade artística musical muito popular no nordeste brasileiro. O *Repente* e o *Coco* são ritmos derivados e mesclados com a literatura de *Cordel* e difundidos para outras regiões brasileiras a partir dos anos 1900 (Severiano, 2008). De possível origem africano-ameríndia, o *Coco* é uma das danças mais populares do Norte e do Nordeste brasileiros e, de acordo com Severiano:

(...) nasceu no interior, nas cercanias das usinas açucareiras, deslocando-se depois para o litoral, onde é dançada com os pares volteando, batendo palmas e se dando umbigadas. (...) o coco cantiga, que os nordestinos difundiram no Sul na década de 1920, tem muito a ver com o chamado coco-embolada, cujo processo poético-musical identifica-se com a própria embolada. A diferença é que nos terreiros as estrofes são geralmente improvisadas. (Severiano, 2008, p. 247).

Expressão artística dos extratos mais pobres da população nordestina (Severiano, 2008), o *Coco* é praticado por aqueles que têm “apenas as palmas das mãos para dar ritmo, para suprir a falta do instrumento musical” (Lima,

2012). No *Repente*, *Embolada* ou *Coco de Embolada*, ao som de pandeiros, violas, ou apenas da voz, uma dupla de cantores improvisa versos métricos em rimas geralmente externas (finais), escolhendo das palavras de chacota e dando agilidade às rimas. A *Embolada* é um ritmo popular regional que interfere na subjetividade de homens e mulheres das metrópoles brasileiras, pois é um:

processo poético-musical praticado em várias manifestações folclóricas. Como o coco e o desafio, a embolada adquiriu vida própria ao assumir as características de cantiga descritiva, de teor geralmente cômico-satírico, em que a letra é mais importante do que a melodia. Apresentando a forma estrofe-refrão e cantada em andamento rápido, utilizando recursos de aliteração e assonância. A embolada exige do intérprete dicção e fôlego extraordinários para não “tropeçar” nas palavras e se fazer entender com clareza (Severiano, 2008, p. 247).

Expresso pelo grande ícone do regionalismo, o poeta cearense Patativa do Assaré, o *Repente* migrou para o Sudeste em meados do século XX, junto dos trabalhadores que se dirigiam às capitais. Contagiou os trabalhos de Raul Seixas e Zé Ramalho e se manteve na região Nordeste pela dedicação de artistas como Azulão, Miguel Bezerra e Ismael Pereira, entre outros. Esta migração colaboraria mais tarde para a popularização nacional do ritmo e sua legitimação como expressão popular.

Em 1992, Caju & Castanha participaram do programa Domingão do Faustão (Rede Globo) interpretando a *Embolada: Ladrão Besta e o Ladrão Sabido*<sup>4</sup>, que abordava a corrupção no governo Collor, o que tornou a dupla conhecida nacionalmente.

José Albertino faleceu em 2001. Mais tarde, Ricardo Alves da Silva, um sobrinho, assumiu o lugar de Caju na dupla, sendo conhecido hoje por Cajuzinho. Em 2002, a dupla estreou o curta-metragem *A Saga dos Guerreiros Caju e Castanha Contra o Encouraçado Titanic*, com direção de Walter Salles. A nova composição também lançou o CD *Andando de coletivo*, indicado para o Grammy Latino. Em toda a carreira musical, Caju & Castanha lançaram mais de 20 discos.

---

<sup>4</sup> Composição de Teo Azevedo.

## **O jocososo no *Repente* A mulher bonita e a feia**

A narrativa da canção apresenta a dualidade entre a mulher feia e a bonita, tema disputado entre os dois cantores, que dedicam sua arte e se vangloriam de *conquistarem* e/ou *possuírem* mulheres bonitas, enquanto seu oponente se envolve com as feias. Em refrão e nove estrofes, a música descreve características físicas e comportamentais das mulheres e os malefícios e benefícios gerados a partir desses atributos, sempre os relacionando à duplicidade do belo e do feio, como na segunda estrofe: “Dizem que a mulher feia quando leva uma cantada / É dum mais feio *di* que ela, mas ela fica assanhada / Chega em casa e diz mamãe hoje eu fui elogiada” (Caju & Castanha, n.d.<sup>5</sup>).

A narrativa foi gravada pela dupla em 2003, mas não há registros precisos sobre a data da composição que está no disco *Professor de Embolada* (da gravadora Trama). Isso sugere que as representações expressas na música e os elementos jocosos podem ser compartilhados por mais de três décadas. Se por um lado o contexto histórico e cultural é necessário para uma melhor compreensão de uma produção musical, “o próprio fato social poderá se beneficiar da produção musical, uma vez que a mesma, imersa em um ambiente sócio-histórico-cultural, também propiciará leituras de uma época e de uma ideologia” (Morigi e Bonotto, 2004, p.147). No entanto, esta análise observa o contexto após a segunda onda feminista no Brasil (1960-1980), cujos movimentos, associados à contracultura focalizaram questões sobre transgressão cultural, liberdade corporal e a sexualidade.

Sendo um emaranhado de representações, a narrativa musical, através da mediação da linguagem, interage com o nosso imaginário (Morigi e Bonotto, 2004, p.147). Neste sentido, o gozo de prazer ou escárnio perpassa toda a

---

<sup>5</sup> A música é parte do disco *Professor de Embolada* (da gravadora Trama, 2003), mas não há registros precisos sobre a data de sua composição.

disputa narrativa entre os repentistas, que provocam respostas imediatas de seu oponente: “Canta Caju e Castanha na onda da maré cheia / cante pra *mulhé* bonita que eu canto pra *mulhé* feia” (Caju & Castanha, n.d.). Entre os personagens, destacam-se os repentistas, em protagonismo no duelo, e as mulheres descritas, ora sendo rechaçadas por suas características físicas, ora enaltecidas, como na sexta estrofe:

Dizem que a *mulhé* bonita é quem anima uma festa / *Mulhé* bonita aonde passa é lipo, *rasto* e *arresta* / Mas se *tive mulhé* feia é sinal que a festa não presta / Dizem que a *mulhé* feia quando ela é *ciumenta* / se seu marido é *bunito* e ela não lhe sustenta / Quando ela sai com ele da coice *qui* nem uma *jumenta* (Caju & Castanha, n.d.).

A distinção é recorrente entre as representações da mulher na arte e na cultura, destacando os aspectos físicos, morais e o papel decorativo das mulheres (Fraisse e Perrot, 1991). Tais representações não são falsas ou verdadeiras, “mas falsas e verdadeiras ao mesmo tempo” (Lutfi *et al.*, 1996, p.89), como afirmara Lefebvre, pois demonstram aspectos da história da arte e da estética, ao passo que escondem a condição secular feminina. No século III, por exemplo, a beleza feminina era pagã e a mulher cristã devia atentar para não despertar o interesse de outros homens, que não seu esposo. A feiura aparece entre o período medieval e o barroco como disparador de malícia (Eco, 2007). No Renascimento, a visão da deformidade<sup>6</sup> ora é jocosamente irônica, ora é afetuosa. É justamente nesse período que surgem reflexões sobre a condenação do feio (Eco, 2007). Artistas do barroco recorrem ao que para a arte clássica era considerado irregular. O tema da mulher feia também muda de perspectiva: “as imperfeições da mulher são descritas ora como elementos de interesse, ora como estímulos voluptuosos” (Eco, 2007, p.169), comportamento retomado pelo Romantismo.

Assim também, ao narrarem a dualidade entre beleza e feiura, com características rítmicas e semânticas do regionalismo, os cantores expressam e traduzem formas de pensamento, sentimentos e valores coletivos, atuando

---

<sup>6</sup> Para Eco (2007) o que difere das formas belas, neste contexto, é considerado defeituoso, dismórfico.

---

"como mediadores no processo de manutenção da identidade grupal" (Morigi e Bonotto, 2004, p.147).

Como mostra a terceira estrofe, as qualidades físicas e comportamentais das mulheres expressam também um interesse em descrever condições, aquisições e conquistas materiais e econômicas, associadas à condição e/ou capacidade da mulher:

Dizem que a *mulhé* bonita gosta *di anda* natural / E tem sorte no emprego só arruma Federal / E as vezes ganha milhões pra *faze* comercial / Dizem que a *mulhé* feia difícil é *arruma* emprego / Quando arranja ganha *poco* é feia e não tem sossego / E às vezes tem um marido que *qué* vive *di* arrego (Caju & Castanha, n.d).

Os cenários e a temporalidade envolvidos na narrativa expressam a vida cotidiana, do indivíduo *comum*. O cotidiano é um espaço para apreensão da realidade, por meio das representações sociais. Para Lefebvre: “A história de um dia engloba a do mundo e a da sociedade” (1991, p.8). Para ele, a dualidade está também em interpretar o cotidiano. Chegar a compreensões filosóficas a partir daquilo que não é filosófico, ou ideal (Lefebvre, 1991). Conjunto de atividades aparentemente modestas, a vida diária de todo indivíduo é “um domínio no qual a atividade produtora (criadora) se projeta, precedendo assim criações novas” (Lefebvre, 1991, p.20).

Assim, o saber científico se origina também do saber ‘vulgar’ do cotidiano, uma característica comum nas narrativas populares. O senso comum ajuda a entender o mundo. Lefebvre (1991) recusa a distinção entre as estruturas do universo macro e micro como ferramenta de percepção e transformação social. Para ele, a revolução consiste em quebrar a prática cotidiana, transformar ações políticas, culturais e sociais. E entre as questões cotidianas está a relação entre condição econômica e beleza.

No texto, a ‘*sorte no emprego*’ e os ‘*milhões*’ que ganha fazendo comercial representam a capacidade de transformar beleza em realizações materiais. ‘*Federal*’ também tem sentido de importância. A estrofe mostra como é difícil para a mulher feia conseguir um trabalho que seja bem remunerado e que traga

*sossego*. A canção revela ainda que *quando* ela consegue atingir esta condição social, pode encontrar um marido que não queria trabalhar e prefira viver de *arrego*, sinônimo de rendição, ou seja, que seja por ela sustentado. O termo ‘*quando*’ introduz a ideia de tempo e ocasião, ou a possibilidade no tempo, a condição de que a determinado tempo algo possa ocorrer. A palavra também conota hipótese, neste contexto, remota possibilidade de uma mulher feia alcançar outra categoria de trabalho. A relação entre condição econômica e beleza ou sua ausência se repete na nona estrofe:

Dizem que a *mulhé* bonita quando arruma um namorado / Ou é filho de prefeito ou filho de deputado / E ganha logo um presente um carro novo importado. / Dizem que a *mulhé* feia se dana pra *gafiera* / Enrosca num rela bucho por lá passa a noite inteira / Termina se amarrando com pobre pé de poeira. (Caju & Castanha, n.d).

A expressão *filho de prefeito ou de deputado* representa o interesse feminino em ascensão social a partir de relacionamentos. Novamente o empenho da beleza resulta em benefícios materiais, como *um carro novo importado*. A mulher feia se *dana* para a *gafieira*, ou seja, cai no *arrasta-pé*, vai-se embora para o baile, divertir-se, contorcer-se em danças que *relam* (encostam) barrigas, no forró, na festa. E acaba com um *pé de poeira*, expressão regional que no nordeste é (homem) *pobre, pária, sem recursos, zé ninguém* ou *pé rapado*. Esta expressão delimita as classes sociais às quais pertencem ou têm condições de participar cada um dos tipos de mulheres.

O texto também apresenta metáforas, como na quarta estrofe, em que o *homem se vê no céu quando está ao seu lado* (da mulher bonita). Ele não pode se “ver” no céu, mas sentir-se apaixonado, flutuante, com a sensação de sair do chão. Com a mulher feia, o cônjuge (homem) não tem a mesma *sorte*, pois *vê assombração* (mulher, durante o sono), *sonha caindo da cama* e ‘*quebrando a cara no chão*’. Esta última expressão é muito usada em todo o Brasil com sentido de fracasso. No sentido figurado, ele sofre uma decepção, um choque, por causa da aparência física da mulher, mas também por causa do rumo que o relacionamento com uma mulher feia tomou.

Expressões típicas populares permeiam o texto e dão significado à narrativa. As rimas externas são simples, com terminações padrão tanto em sons quanto em signos (eia-eia; ão-aõ; iga-iga; ada-ada...). Isso ocorre em praticamente todo o texto, com exceção de algumas rimas, como na quinta estrofe, cujos primeiros versos são finalizados com as palavras: geme; prazer; viver. Por extenso, as palavras apresentam certo arranjo enigmático, mas ao final, todas enfatizam a fonética “ê”.

A rima de uma *embolada*, muitas vezes pobre, dá coesão ao texto poético, provoca o escárnio, o riso jocosos, um gracejo desafiador. Enquanto um cantor tenta denegrir a imagem do outro com versos ofensivos, contendo palavrões e insultos, o ofendido precisa improvisar uma resposta rápida, ‘de repente’ e ao mesmo tempo ‘bem bolada’, como os termos que deram origem aos nomes do estilo musical.

A expressão popular através da rima foi defendida entre muitos artistas. Para o poeta operário Maiakóvski: “A rima faz voltar à linha precedente, força a pensar nela, obriga as linhas que formulam um pensamento a terem unidade.” (1991, p. 33), expresso claramente no *Repente*. Em cada verso o adversário é convidado para rimas em consonância com a disputa. Observa-se a importância e o *custo* da rima para a explosão dos significados no final de cada verso. No *Repente* há o reforço da urgência, a pressa em finalizar a provocação ou resposta. A pobreza das rimas é compensada pela riqueza e agilidade do repentista, já que esta expressão é muitas vezes composta na balbúrdia das ruas.

A forma clássica de enquadrar o debate sobre cultura, dirigida pelos termos ‘alta e baixa cultura’ (Hall, 1997), encontra nos Estudos Culturais uma tendência importante da crítica que questiona hierarquias entre formas e práticas culturais, estabelecidas a partir de oposições (Escosteguy, 2010). Sabe-se que na cultura midiática, o estatuto representacional é usado para legitimar uma expressão artística (Hall, 1997). A narrativa da canção passa a ser uma representação midiática quando materializada em rádios, sites da internet, programas de televisão. As músicas serviram como representações da cultura nordestina para todo o país e a construção e alimentação de uma identidade

(Canclini, 2010). O repertório e os temas *folclóricos* promoveram uma “desritualização da tradição” por meio da TV (Silveira, 2002). Possibilitaram também o compartilhamento de tais representações e de seus significado, acentuando diferenças e hibridização culturais (Canclini, 2010).

A “descoberta” da cultura popular também foi associada às ideias de nacionalidade, modernidade, formação da identidade nacional em um contexto de industrialização e democratização (Escoteguy, 2010). Neste sentido, o regional ganha notoriedade nacional. A canção apresenta elementos da cultura nordestina, como expressões ainda desconhecidas do grande público, mas a narrativa é compreendida e ressignificada em virtude das representações antes compartilhadas, pois uma linguagem já estava estabelecida.

### **O feminino, a graça e a jocosidade**

A feminilidade, conjunto de características atribuídas social e culturalmente às mulheres, confundem secularmente os papéis sociais ‘determinados’ para cada um dos sexos e as diferenças físicas, fisiológicas (entre elas, as reprodutivas) e sexuais. Enquanto a palavra homens pode designar o grupo de pessoas do sexo masculino e toda a humanidade, o termo mulheres distingue este grupo do masculino. Um termo é agregador e o outro diferenciador (Hirata et al, 2009), isso porque em sociedade prevalece uma visão bi categorizada de gênero. Há uma forte contradição entre a construção da feminilidade e a vida cotidiana, pois acentuam-se expectativas sobre habilidades qualificadas como femininas na esfera da produção e da reprodução. A diferenciação sexual é uma das contradições fundamentais da sociedade. Entre tantas perspectivas de *feminização*, destaca-se o desejo de manter a mulher (e sendo mulher, manter-se de modo condescendente) como membro acessório da história e da cultura.

A palavra graça guarda em si a polissemia conflituosa, presente também na expressão “graça feminina”. As representações do humor fortalecem e são

---

fortalecidas pelos sentidos. A graça pode ser um favor, uma benevolência, benefícios que interferem no estado de humor, mas também ter o sentido de chiste, gracejo, um ato ou dito que alegra e faz rir, ou o estado de humor em si. É também sinônimo de nome próprio e o dom da pessoa graciosa, muitas vezes atribuído ao caráter infantil, animalesco ou ao feminino. Em mais um trecho da *embolada*, a sensualidade, a graça, a insegurança/fragilidade e a submissão femininas são destacadas:

Dizem que a *mulhé* bonita tem um olhar atraente / Tem o cheiro da maçã, tem o sorriso inocente / E com isso ela consegue *amanssa qualquer valente*. / Dizem que a *mulhé* feia tem medo *di* abandono / Ronca igualmente a uma porca quando ela pega no sono / Que *mulhé* feia e jumento só quem procura é o dono (Caju & Castanha, n.d.).

A narrativa aborda o olhar, a inocência e a capacidade de *amansar qualquer valente* que a mulher bonita possui. Por outro lado, a insegurança da mulher feia é mostrada no medo do abandono. A estrofe traz duas referências animais: a mulher ronca como uma porca e, tal qual um jumento, apenas é procurada por seu *dono*. Outro destaque desta estrofe é uma referência simbólica bastante recorrente para relacionar mulher e sensualidade: *a maçã*.

Texto seminal da sociedade patriarcal, o Gênesis marca a primeira transgressão feminina. Eva seduziu Adão com uma maçã e com base na fundação arquetípica de um mito, as mulheres são associadas a perigos e à degradação da carne, projetando-se nelas toda impureza. Ela pode até mesmo *amansar o valente*.

O corpo representa o ícone natural de nossa presença no mundo, limite entre o indivíduo e o ambiente. É a primeira “base sobre a qual se assenta o sistema sexo/gênero” (Izquierdo, 1990, p.1). Ao homogeneizar os indivíduos de um mesmo grupo sexual, assimilando as características comuns a todos os circunscritos, constrói-se socialmente a desigualdade entre os diferentes sexos “violentada por todo um sistema de obrigações, proibições e oportunidades distintas para os machos e para as fêmeas” (Izquierdo, 1990, p.1). As características de determinado gênero são padronizadas e os desvios,

---

condenados. Mas estas determinações não se limitam ao sistema de sexos, pois são marcadas por diferenças de classe, raça e etnia.

Em todas as culturas a mulher é objeto de desejo e em raras, esse desejo estaria dissociado da disposição para maternidade (Remaury, 2000). Na cultura ocidental, a representação da mulher se confunde com beleza, e esta, com saúde. O corpo do final do século XX está representado, mais do que nunca, como a expressão perfeita de uma evolução - o corpo humano é a imagem de sua cultura:

O corpo veiculado nos meios de comunicação de massa não é o corpo de natureza, nem exatamente o de cultura na sua dimensão de expressão de corpo humano: é imagem, texto, não verbal que representa um ideal. É o que denominamos corpomídia: construído na mídia para significar e ganhar significados nas relações midiáticas (Camargo e Hoff, 2002, p. 26-27).

A beleza serve aos sentidos e segue padrões estéticos, compartilhados e (re)produzidos culturalmente. O corpo feminino serve a um código modelo, que conserva elementos simbólicos de erotismo, reprodução, produção. O olhar predominantemente (mas não exclusivamente) masculino exerce um juízo de valor estético, que parte de um dualismo histórico. Aplicado a códigos de beleza, atua na formação e compartilhamento de esquemas de valores, que definem uma escala entre o mais belo e mais feio. Estamos diante de um sistema de representações e imagens em que a mulher é o sujeito e seu corpo é o objeto. Neste sistema, o corpo é ícone. “O *iconismo* enfatiza a existência do sujeito da representação” (Silveira, 2002, p. 16). E a midiaticização colabora para reforçar ou alterar este sistema de forma urgente.

Para Wolf (1992), o mito da domesticidade feminina vem sendo substituído desde a Revolução Industrial pelo mito da beleza, assumindo o controle social sobre a mulher, capaz de manipular as mulheres após a segunda onda feminista. Idade, peso e forma do corpo feminino são controlados socialmente. Constituído não apenas na diferença sexual, mas também por códigos linguísticos, representações culturais e tecnologias sociais, como a pintura, o cinema, os discursos, epistemologias e práticas da vida cotidiana (Lauretis, 1994), o gênero feminino é uma construção social que têm bases

---

materiais. É uma representação, com fundamentos concretos, reais, subjetivos e sociais. A representação do gênero é, portanto, sua constante construção. Mas faz-se também da desconstrução, em qualquer discurso considerado uma representação ideológica, tornando necessária sua substituição (Lauretis, 1994) por outro discurso, linguagem ou paradigma. Com base também na cultura midiática, este processo se configura na esfera pública, campo de tradições em concorrência, um espaço em que alguns significados e tradições são fortalecidos (Canclini, 2010).

Pode-se afirmar que o imaginário de origem masculina é dominante, com um forte aporte ideológico, olhar compartilhado por muitas mulheres. Estetizada, a beleza feminina sugere sedução, prazer, desejo e aspiração dos homens, que atrelam seu poder no detalhe da forma, das habilidades do corpo da mulher. Em sua gênese histórica a representação da mulher, como outras representações, envolve as relações sociais, o modo de produção e práticas culturais, bem como aportes mais profundos, de sociedades anteriores, mitologias, religiões, modificadas pelo tempo, tendo perdido o caráter profundo dos arquétipos simbólicos ao se tornarem representações (Lutfi et al, 1996, p.90).

## **Conclusões**

A canção popular apresenta uma narrativa de disputa entre os *cantadores*, baseada na representação dual de feiura e beleza, termos repletos de sentidos. A graça está em disputar com o opositor a condição de detentor de mulher bela, enquanto o perdedor fica com a mulher feia. A música apresenta representações sociais da beleza, de sua ausência, de poder econômico, social, gênero, sensualidade e erotismo. Estes conhecimentos sociais aparecem em toda a narrativa por meio da linguagem, símbolos e signos, assim como no *Repente*, ritmo que acompanha a narrativa da disputa. A linguagem os impulsiona, pois

---

ela atua como um sistema de representações, no qual símbolos e sinais significam conceitos para outras pessoas, direcionando sentidos (Hall, 1997).

O feminino está atrelado à beleza normativa. O riso surge do dualismo entre feiura e beleza. As representações interferem no relacionamento pessoal, mas a cultura às vezes pode “soar excessivamente unitária e cognitiva” (Hall, 1997, p.2). Esses códigos funcionam como rótulos. Por outro lado, os acontecimentos sociais podem determinar novos sentidos para as representações. Pós-segunda onda feminista, há uma variedade de modelos e possibilidades de ser mulher, mas a divisão é cada vez mais determinada pela beleza, tanto entre as mulheres, quanto entre os homens (Wolf, 1992), normativa conflituosa. Em alguns casos, o papel decorativo feminino serve a situações ‘proveitosas’ para a mulher, ao passo que a imposição da virilidade pode também ser opressora aos homens.

O riso está no divertimento com a beleza e a feiura alheias. Está na quebra do contrato social. O belo é universal e agrada em muitas de suas formas. Assim como seu contrário, o feio é universal. A beleza obrigatória é opressora. A feiura excludente também. Socialmente, a norma orienta que é preciso respeitar as diferenças. Subjetivamente, prevalece o direito pelas escolhas estéticas. É na quebra social da regra de respeito ao que é feio que reside o jocoso na narrativa. Socialmente não se pode falar sobre ele. A condenação do feio é negativa. Ao criticar o *grotesco*, a canção estimula o riso, a jocosidade. Ao destacar os benefícios da beleza, em comparação aos malefícios da feiura, a narrativa apresenta sentidos pejorativos para ambas as condições. A mulher bonita é interesseira, consegue vantagens a partir de sua aparência física. Vive dela. Aproveita sua condição, o que pode ser entendido com oportunismo, malandragem. A feia não consegue proveito algum. Sofre, é enganada, é vítima. Ao longo da história da arte, a feiura também apraz (ECO, 2007). Mas este é um “gosto bárbaro” (Bourdieu, 2011), que *não pode* ser parâmetro social para o gosto comum, o senso comum do gosto.

Como linguagem, os padrões estéticos são representações compartilhadas, produzidos e reproduzidos culturalmente. Através da cultura, a função simbólica de uma representação também está contida na interpretação

do outro, com quem os sistemas de representação mentais de um indivíduo são compartilhados (HALL, 1997). Seu sentido também depende do olhar do outro.

Outro ponto destacado no artigo é que, por meio da midiatização e da migração de artistas, a arte regional ganha notoriedade nacional. Ocorre um maior compartilhamento de significados, à medida que uma cultura avança sobre a outra. Com isso, ocorre também certa “desritualização” (Silveira, 2002) e hibridismo (Calclini, 2010). Apesar de apresentar elementos da cultura regional nordestina, como expressões ainda desconhecidas do grande público, a narrativa pode ser compreendida baseando-se nas representações compartilhadas pelos indivíduos de uma mesma cultura nacional, afinal a linguagem sobre as representações da beleza e da feiura já estavam estabelecidas e ganham outra abordagem a partir da nova linguagem.

O jocoso está nesta música popular, como em tantas outras, nas questões simples do cotidiano. Nas angústias femininas, na relação entre homens e mulheres, com todas as contradições sociais e possibilidades de mudança inerentes.

## Referências

- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. 2. ed. rev. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- CAJU, José Albertino da Silva. e CASTANHA, José Roberto da Silva. **A mulher bonita e a feia**. *N.d.* Disponível em: <http://letras.mus.br/caju-e-cimbrógliaastanha/350544/> Acesso em: 02 jan 2014
- CAMARGO, Francisco e HOFF, Tânia. **Erotismo e mídia**. São Paulo: Expressão e Arte Editora, 2002.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.
- ECO, Umberto. **Los marcos de la “libertad” cómica**. In: *iCarnaval!* México: Fondo de Cultura Económica, 1989. 200 p.

- 
- \_\_\_\_\_. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos estudos culturais** – Uma versão latino-americana. Ed. online. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- FRAISSE, Geneviève. e PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente**. v. 2. Porto: Afrontamento; São Paulo: EBRADIL, 1991.
- HALL, Stuart. The Work of Representation. In: HALL, Stuart (org.) **Representation**. Cultural Representations and Signifying Practices. /sage/Open University: /londons/Thousand Oaks/New Delhi, 1997.
- HIRATA, Helena, et al. (org.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: UNESP, 2009.
- IZQUIERDO, Maria Jesús. Bases materiais do sistema sexo/gênero. Tradução livre do texto: **Bases materiales del sistema sexo/genero**. CARLOTO, Cássia Maria. São Paulo: Sempre Viva Organização Feminista – SOF, p. 1-5, 1990
- LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa B. (Org.). **Tendências e Impasses**. Rio de Janeiro: Rocco, p. 207-242, 1994.
- LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. Trad. Alcides João de Barros. São Paulo: Ática, 1991.
- LIMA, Rogério da Silva. O Cordel no contexto da música popular brasileira. Imaginar o Sujeito brasileiro e a Nação pela música popular. In: **Escritural** - Écritures d'Amérique latine, n. 6, Décembre 2012. Disponível em: [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL6/ESCRITURAL\\_6\\_SITIO/PAGES/Silva.html](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL6/ESCRITURAL_6_SITIO/PAGES/Silva.html). Acesso em 12 jan 2014.
- LUTFI, Eulina Pacheco. SOCHACZEWSKI, Suzanna. e JAHNEL, Teresa C. **As representações e o possível**. In: MARTINS, José de Souza (org.). Henri Lefebvre e o retorno a dialética. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Poética* - Como Fazer Versos. São Paulo: Global, 1991.
- MORAES, Vinícius de. Receita de Mulher. In: **Antologia poética**. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1965, p.232.
- MORIGI, Valdir José e BONOTTO, Martha E. A Narrativa Musical, Memória e Fonte de Informação Afetiva. In: **Em Questão**: comunicação e informação. Porto Alegre: UFRGS, V. 10, N. 1, pp. 143-161, jan-jun, 2004. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/88/47> Acesso em: 16 jan 2014.
-

- 
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007, p. 155.
- REMAURY, Bruno. **Le beau sexe faible**: Les images du corps féminin entre cosmétique et santé, Grasset/Le Monde in. Collection Partage du savoir. Cap. 1. 1 - Le corps au présent : l'hypothèse de maturité. France, 2000, 264 p. Disponível em: [http://www.grasset.fr/chapitres/ch\\_remaury.htm](http://www.grasset.fr/chapitres/ch_remaury.htm). Acesso: 10/09/2012.
- SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes no pós-humano**: da cultura das mídias a cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.
- SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular brasileira, São Paulo, Editora 34, 2008.
- SILVEIRA, Ada Cristina. M. da. **Representações midiáticas**: reflexão sobre o estatuto representacional das mídias. Santa Maria: UFSM, 2002, 168p.
- WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.