



Quantas Ladeiras? Uma Análise das figuras feminina e homossexual no Carnaval do Recife¹

Camila Gallindo Cornélio²

Helder Pessôa Lopes³

Nadilson Manoel da Silva⁴

Universidade Católica de Pernambuco, Recife, PE

O interesse maior deste trabalho é discutir sobre a figura da mulher e a sexualidade homossexual, no Carnaval, por meio da análise das letras do bloco carnavalesco recifense *Quanta Ladeira*. Para tanto, busca-se localizar o limite entre a disposição da agremiação em divertir-se com suas piadas e o caráter subversivo dessas canções, o qual se configuraria através de um posicionamento político comprometido socialmente com as categorias acima citadas. Nessa direção, optou-se pelo estudo das composições referentes ao ano de 2010 e por uma leitura teórica dos conceitos bakhtinianos sobre Carnaval e paródia.

Palavras-chave: Carnavalização; Homossexual; Mulher; Paródia; Quanta Ladeira

Fundado em 1994, por um grupo de artistas, como Lula Queiroga, Lenine e Zé da Flauta, o *Quanta Ladeira* faz parte da programação oficial do Carnaval Multicultural do Recife, apresentando-se sempre aos domingos, no palco do Festival Rec-beat, no Polo Mangue. O Bloco, que surgiu das brincadeiras nas ruas de Olinda, conta, todos os anos, com a participação especial de músicos já conhecidos do cenário nacional, como Caetano Veloso, Fafá de Belém e Pitty, que, junto com os pernambucanos, fazem a festa ganhar ainda mais visibilidade.

O bloco é tido como um dos poucos que mantém a tradição de aproveitar o período do Carnaval para fazer críticas e posicionar-se politicamente no Estado de Pernambuco:

¹ Trabalho apresentado no DT 7 – Comunicação, Espaço e Cidadania do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de junho de 2011

² Estudante de Graduação do Curso de Jornalismo da UNICAP e de História da UFPE, email: camila_gallindo@hotmail.com

³ Estudante de Graduação do Curso de Jornalismo da UNICAP e de Letras da UFPE, email: helderhpl@gmail.com

⁴ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Jornalismo da UNICAP, email: nadilson@yahoo.com.br



Desde que o Carnaval afirmou-se como a maior festa popular brasileira, ainda nos tempos do Império, a sátira política passou a ser tema de blocos e troças nas principais cidades do País. No entanto, a partir da segunda metade da década de 90, a tradição vem perdendo força (...). Em Pernambuco poucos resistiram em manter o foco na direção dos políticos (...). Para a folia deste ano apenas três blocos devem abordar abertamente o assunto: Siri na Lata, Nós Sofre, Mas Nós Goza! e Quanta Ladeira. (LOPES, 2004)

O curioso é que, enquanto há quem acredite no engajamento político, também há aqueles que consideram certas composições agressivas e sem propósito, de apologia ao uso de drogas, homofóbicas e machistas. O caminho para a compreensão da figura da mulher e do homossexual, nas composições do *Quanta*, passa, então, pela análise dos limites entre a leviandade e a apropriação de um recurso persuasivo na difusão de posicionamentos políticos, o que implica no amadurecimento dos conceitos relativos ao Carnaval e à paródia. Tais conceitos situam-se entre os dois universos, o meramente jocoso e o politicamente engajado, daí a importância de seus estudos.

O Carnaval funciona como uma espécie de licença informal ao “avesso” da ordem, havendo uma liberação das regras e tabus, quando tudo toma conotação cômica e a decodificação da mensagem é feita de forma alternativa ao modo semântico generalizante. Sendo, pois, justamente através das paródias, que esse “mundo ao revés” viria à tona (BAKHTIN, 1993) e seria, ainda, através dela que, exaltar-se-ia o mau-gosto, a autoindulgência e mazelas de forma bem-humorada (CARVALHO, 2008). A paródia, entretanto, ao apropriar-se de um discurso já assimilado em outra mensagem, também revela um humor sarcástico e irônico, pois toma para si a força do discurso dominante ressignificando-o contra o próprio discurso (*idem*, 2008).

Optou-se por analisar composições representativas do ano de 2010⁵, analisando a letra e sua difusão no seu exato momento em relação à mensagem e à emissão, as músicas cantadas no palco. Apesar de considera-la igualmente importante, não compõe o objeto da pesquisa a recepção do público. A relevância que se atribui ao trabalho é o fato de, por tratar de um bloco carnavalesco que agregou ao longo dos anos multidões de diferentes classes e camadas sociais, propor o despertar do senso crítico sobre aquilo que se consome, e não somente, daquilo que se reproduz ao fazer parte do coro.

1. ASPECTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

1.1 A Paródia

⁵ Tais letras podem ser acessadas através do site <http://letras.terra.com.br/quanta-ladeira/>



Uma análise consistente das letras do *Quanta Ladeira* exige a compreensão dos conceitos e das características da paródia, uma vez que é recorrente esse tipo de apropriação do discurso alheio em suas composições. Salvo algumas raras exceções, as músicas do bloco trazem na melodia e na estrutura de outra canção uma nova carga semântica e um novo conjunto de valores simbólicos, substituindo palavras ou aproveitando-se mesmo da original para sugerir uma leitura nova e ambígua, portanto, onde se compreende boa parte da brincadeira.

Apesar de ser mais facilmente encontrada nas intervenções artísticas modernas e contemporâneas, sobretudo a partir dos movimentos de vanguarda europeia, já em *A Poética* (ARISTÓTELES, 1966), faz-se menção à paródia como arte. No dicionário Aurélio (DE HOLLANDA, 2006), paródia significa uma “imitação burlesca” ou uma “imitação cômica de obra literária”. Ambas as definições estão limitadas à apenas uma das várias facetas do que é parodiar, no dicionário de literatura de Brewer, por exemplo, o termo paródia é definido como uma “ode que perverte o sentido de outra ode” (BREWER, *apud* SANT’ANNA, 1985, p12). Já o lingüista Joseph Shipley apresenta a paródia como um canto junto a outro canto, uma espécie de “contracanto” (SHIPLEY, 1972), elevando a paródia a uma expressão artística.

Afonso de Sant’Anna assegura que o conceito de paródia tornou-se mais sofisticado a partir das considerações do formalista Yury Tynianov, quando sugere estudar a paródia junto à estilização.

Uma e outra vivem de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas, na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados. (...) Finalmente da estilização à paródia não há mais que um passo; quando a estilização tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada, se converte em paródia (TYNIANOV, 1969).

A partir das observações do formalista russo, a paródia não mais foi analisada individualmente, mas sempre em relação com outros fenômenos polifônicos, como a paráfrase ou como a ironia e a ambiguidade. Esta última passa a fazer parte desse sistema de fenômenos se feita propositalmente, e não por ato falho do compositor.

A concepção de paródia do teórico russo Mikhail Bakhtin questiona a ideia de fazer da paródia algo inferior ou simplesmente o exagero de outro conceito. Nos seus estudos sobre a poética de Dostoievsky (2005) e sobre a cultura popular na Idade Média (1993) discute a paródia e a carnavalesação juntas, por isso, são as suas observações mais pertinentes para a análise das composições do *Quanta Ladeira*.



A carnavalização é, em suma, a transposição do espírito do carnaval (irreverência, liberdade, insensatez, despudor) para a produção artística. O carnavalesco supõe um novo modo de relações humanas, o oposto às hierarquias, o “momento” onde o homem se permite tudo o que lhe é reprimido. Reavaliado o carnaval, Bakhtin resgata também os gêneros ligados à baixa concepção de cultura, os gêneros secundários, carnavalizados, como a sátira menipéia – que inclui a paródia.

Romper com o real modificando a temática séria e original, a dupla personalidade, a paixão louca, a insensatez, as oposições e os contrates, a utopia social, a inversão da moral, são, entre outras, as características da sátira menipéia. A paródia, para Bakhtin, “é um elemento inseparável da sátira menipéia e de todos os gêneros carnavalizados” (*apud* CARVALHO, 2008, p. 197).

A paródia é apropriar-se de um discurso existente e introduzir nele uma orientação diferente ou, até mesmo, oposta a do original, sendo razoavelmente conveniente aos descontentes com a realidade, porque se apossam dos meios dominantes para questioná-lo. É justamente essa suposta postura crítica que chama atenção no *Quanta*.

O que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica. (...) A paródia não é um *espelho*. Ou, aliás, pode ser um espelho, mas um *espelho invertido*. Mas é melhor usar outra imagem. E, ao invés do espelho, dizer que a paródia é como a lente: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura (SANT’ANNA, 1988, p. 31 - 32)

1.2 O Carnaval

O contexto que o *Quanta Ladeira* vai às ruas é o Carnaval, período localizado entre tempos cósmicos: o Advento e a Quaresma (DA MATTA, 1973); é uma fase onde o que é “regular” para sociedade fica neutralizado e invertido. Nesse sentido, as músicas conduzem a um redimensionamento da conduta do brasileiro por permitirem uma (des)focalização das ações cotidianas (e tradicionais).

A história do Carnaval data mais de 4 mil anos antes de Cristo, com festas promovidas no Antigo Egito, como as de culto a Ísis (deusa da família). Referiam-se, principalmente, aos eventos religiosos e aos rituais agrários, como no período de colheita de grandes safras. Em Roma também se percebe indícios de Carnaval; sua origem, no entanto, relaciona-se com as Bacanais, festas em que eram apresentadas



danças em homenagem a Baco (deus do vinho). O que há em comum entre tais raízes é o comportamento das pessoas, que bebiam, pintavam o rosto e dançavam, provocando desordem e escândalo.

Segundo Erasmo (*apud* BURKE, 1978, p. 233), em tal período “o povo se entrega a licenciosidade”, pois as festas seriam momentos de pecado: embriaguez, luxúria e gula; momentos que revelam a submissão do povo “ao mundo, à carne e ao Demônio” (*idem*, p. 236). Além dos argumentos que associam o Carnaval ao pecado, há aqueles que o associam a uma ocasião de violência ou de frivolidade; ou seja, um momento em que se é gasto muito tempo e dinheiro em coisas inúteis, que dizem respeito às vaidades, não a alma.

O Carnaval, nesse sentido, oferece uma visão de mundo oposta àquela “oficial”, isso cria uma espécie de *dualidade* que decorre do surgimento da sociedade de classes e do Estado (DA MATTA, 1973). Na época das sociedades ditas primitivas, em que não havia tais divisões, tanto os aspectos sérios como os cômicos de representação do mundo, dos homens e das divindades podem ser enquadrados como “oficiais”. No entanto, com a emergência das hierarquias sociais e do Estado, as formas cômicas tomam um caráter de não-oficialidade devido à impossibilidade de colocar os dois aspectos em um mesmo patamar. Dessa forma, o cômico tem o seu sentido invertido, transformando-se em símbolo da cultura popular, como no caso do Carnaval (BAKHTIN, 1993).

A idéia que subsiste do Carnaval é de fuga provisória da vida ordinária, de estabelecimento de um “mundo ao avesso”. Tal fuga, no entanto, não é representada (como no teatro), mas vivida. Nesse sentido, Bakhtin diz (1993, p. 7): “Durante o Carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência”. A festa é como uma segunda vida, revestida de universalidade, liberdade, igualdade e abundância, em que há uma eliminação/subversão provisória das hierarquias sociais. Há uma licenciosidade poética, que funciona como um “contrato social”, perpassando todo o período carnavalesco

O que Bakhtin considera como “mundo ao avesso”, Roberto da Matta chama de “*communitas*”. Em oposição à estrutura que sustenta as situações diárias, a *communitas* (a comunidade) seria, segundo ele, quando “as raças, os credos, as classes e ideologias comungam pacificamente ao som do samba e da miscigenação” (1978, p. 21). Nessa direção, Da Matta fala do Carnaval como “uma época liminar, onde tudo é permissível”



(*idem*, p. 28); ainda distingue três componentes básicos da instituição: (01) momento em que a população dispõe-se a ser incosequente, não aceitando questionamentos de suas atitudes; (02) época de comunhão, em que as diferenças não devem ser levadas em conta e (03) momento que pode ser de neutralização ou dissolução de oposições sociais, mas também de acentuação dessas oposições em decorrência de sua inversão - as oposições homem/mulher, adultos/crianças, campo/cidade vêm à tona. Curioso é que tais inversões podem provocar a confiança na ordem. Dialeticamente, ao permitirem a emergência de comportamentos que vão de encontro à moralidade diária, comportamentos que devem ser escondidos da ordem, essas inversões acabam por afirmar aquilo que devem ser as atitudes do cotidiano.

A máscara surge, nesse universo, como elemento de disfarce das identidades sociais tradicionais: as pessoas podem realizar aquilo que desejam. Uma situação *mascarada* segundo Leach (*apud* DA MATTA, 1973, p. 26) seria quando “o indivíduo em vez de dar ênfase a sua personalidade social e ao seu status oficial, procura disfarçá-los (...), as regras formais da vida ortodoxa são esquecidas”. O mesmo diz Bakhtin (1993, p. 8): “O Carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”. Esses aspectos que remetem ao uso das máscaras, e em extensão ao momento do Carnaval, podem ser apreendidos quando da análise das letras do *Quanta*, que, estando bem localizadas no festejo carnavalesco, podem reproduzir as ambigüidades intrínsecas ao período. Daí a dificuldade em enquadrá-las, apenas, como representativas do reverso da ordem (fato considerado típico do Carnaval). Afinal, essa mesma ordem é reafirmada, justamente, por ser negada; o que revela outro tipo de máscara (uma máscara que perpetua idéias sociais tradicionais). O Carnaval, portanto, pode ser apreendido como um período de ambivalência, que acaba por refletir-se nas composições do *Quanta Ladeira*.

2. ANÁLISE EMPÍRICA

2.1 A Figura da Mulher

A figura das mulheres é problemática. Segundo as teorias de carnavalização, os papéis sociais masculino e feminino são invertidos ou neutralizados, em um contexto de comunhão. Sendo assim, a mulher estaria livre para agir sem ser criticada, o Carnaval conferiria essa legitimidade. No entanto, o que se observa é o contrário. A maioria das letras perpetua o ideal de uma sociedade machista. Tal grupo traz à tona as



ambiguidades do período carnavalesco, pois as oposições são acentuadas. Nesse sentido, percebe-se que a ordem é reafirmada. O Carnaval funciona como uma abertura para a emergência de tudo aquilo que deve ser escondido no dia-dia; mas, ao mesmo tempo, diz qual o comportamento (e a ideologia) adequado para os momentos de não-festa. Seria pertinente, então, analisar a figura das mulheres dentro dessa ambivalência.

As fantasias, como mecanismo pelo o qual são obtidas as neutralizações e inversões carnavalescas, revelam duas idealizações possíveis da mulher brasileira (DA MATTA, 1973). Conforme a primeira, a mulher é vista pelas suas características positivas e controláveis. Há, aqui, uma reafirmação do ideal de mulher: pura, bela, recatada e doméstica. As fantasias representativas dessa categoria são as de bailarina, borboleta, jardineira e pastora. Já a segunda idealização caracteriza a mulher como tentadora, provocante, agressiva - atributos que giram em torno de idéias sexuais. Em oposição aos papéis que desempenha no cotidiano, a mulher é, segundo Da Matta, “tomada como um instrumento de obtenção de admiração, prestígio e poder” (*idem*, 1973, p. 46). As fantasias utilizadas, nesse caso, são as de odalisca, empregada doméstica, vedete, melindrosa e gatinha.

As letras do *Quanta*, relativas à figura da mulher, parecem ser as que melhor exemplificam as contradições do período. Ao mesmo tempo em que falam abertamente da sexualidade feminina, o fazem de forma machista, dando continuidade aos papéis sociais tradicionais. Sob a máscara do Carnaval, que confere um caráter de deboche as letras (tudo é levado na brincadeira), a mulher é humilhada e desrespeitada, permanecendo sob o julgo masculino. Não há uma inversão ou neutralização efetiva, nem a sexualidade que a mulher pode explorar é vista como algo positivo. Adjetivos como “*nega safada*”, “*cachorra*”, “*galinha*” e “*raparigas*” são recorrentes. O primeiro está presente na letra “Geyse”, o segundo e terceiro em “A pílula” e o quarto em “Se a mulher encher”. Essa última é uma apropriação do Bloco de “Quando a maré encher”, de Chico Science.

SE A MULHER ENCHER

Fui na rua dar uma bola, procurar o que fazer
Encontrar os meus amigos e botar pra beber
Arrumar umas raparigas e botar pra foder
Chego em casa e dou-lhe um pau se a mulher encher

Se a mulher encher, se a mulher encher
Chego em casa e dou-lhe pau se a mulher encher



Os músicos do Bloco insinuam que se a mulher não for submissa ao homem, “*se a mulher encher*”, este terá o direito de “*dá-lhe um pau*”. Fala-se das mulheres como “*raparigas*”, podendo elas ser exploradas de acordo com a vontade do homem. O tratamento desrespeitoso da figura feminina é feito ao lado de frases que remetem a “normalidades”: “*fui na rua*”, “*encontrar os meus amigos*” e, depois, “*chego em casa*”. Tal paralelismo confere um caráter natural ao fato de “*arrumar umas raparigas e botar pra foder*” e, ao chegar em casa, “*dá-lhe um pau se a mulher encher*”. Pode-se dizer, assim, que a letra reproduz o machismo hipócrita da sociedade moderna. No entanto, não somente pelo conteúdo, mas pela linguagem utilizada. O verbo “*dar*”, por exemplo, refere-se ao ato sexual; “*botar pra foder*”, “*dou-lhe um pau*” também exemplificam a seleção chula das palavras. Ainda há, na letra, alusão ao consumo de drogas. A expressão “*dar uma bola*” significa, popularmente, “fumar maconha”. Sendo assim, a letra concentra duas características do período carnavalesco: (1) subversão da ordem - o que se associa ao uso de substâncias ilícitas, que seriam banidas do cotidiano e “liberadas” no Carnaval; e (2) acentuação das oposições sociais - o homem mantém o seu papel de dominante e a mulher seu *status* de inferioridade.

Curiosa foi a reação de Nena Queiroga, única mulher integrante do Bloco e irmã de Lula Queiroga, aos versos: “*se a mulher encher, se a mulher encher, chego em casa dou um pau, se a mulher encher*”. Nena respondeu, no palco: “*se o marido encher, se o marido encher, mando embora e chamo o negão para resolver*” (SANDES, 2008) Percebe-se, então, que há um reconhecimento, por parte da artista do grupo, das ofensas à mulher. Nena, no entanto, responde de forma bem humorada e irônica, (re)apropriando-se também de “Quando a maré encher”.

Já a letra “A pílula” fala do sexo sem compromisso com várias pessoas e da facilidade em impedir a gravidez. Contextualiza tais fatos no Carnaval, momento em que essas relações acentuam-se devido à vontade de “viver a vida”. A mulher, novamente, é tratada com desprezo. Nesse caso, no entanto, pela opção de um estilo de vida diferente do que moralmente/ideologicamente espera-se dela.

A PÍLULA

Ela deu uma,
Deu dez, deu vinte,
Depois tomou a pílula
Do dia seguinte
Ela pegou sapinho com o negão



E uma gonorréia com o Alemão
Ela pegou de tudo,
Só não fez engravidar
Que já é um problema
Que não dá pra curar
Ela deu uma,
Deu dez, deu vinte,
Depois tomou a pílula
Do dia seguinte
Ela deu que só a porra,
Galinha, cachorra.
No Carnaval é que ela fica mais safada
E agora com essa pílula ela tá tarada
Tu levou pau, pau, pau
E dois testículos lá?
Mas tua bunda é tão fominha,
Meu amor,
Que a Igreja excomungou?

Aqui, todo avanço tecnológico que possibilitaria a emancipação feminina (como a invenção da pílula) não é visto como algo positivo - “*e agora com essa pílula ela tá tarada*”. A mulher é livre para ficar com quem quiser, com “*dez*” ou “*vinte*”, com o “*negão*” ou “*alemão*”; além disso, evita facilmente a gravidez pelo consumo da pílula, mas se o faz é considerada “*galinha, cachorra*”. Quando é o homem que recebe adjetivos do tipo “*galinha*” isso serve para reforçar sua masculinidade, não para denegrir sua imagem, como no caso feminino.

Para finalizar as deprecições, fala-se que a “*bunda é tão fominha*”. Fominha é um termo usado no futebol para designar aquele jogador que quer determinado objeto só para si, no caso a bola. Na letra do *Quanta* a expressão refere-se às mulheres que querem os homens só para si. Curioso é que logo após falar isso, e tantas outras ofensas no decorrer da letra, chama-se a mulher de “*meu amor*”. Então a letra acaba com a pergunta “*que a Igreja excomungou?*”. Há, aqui, uma oposição entre a mulher puritana da Igreja e aquela descrita pela letra, pecadora que merece ser excomungada. Enfim, a seleção e repetição de palavras depreciativas deixam clara a posição machista em relação à liberdade sexual da mulher.

Tal posição também está presente na letra “*Geyse*”, versão do Bloco para “*Baby*”, de Caetano Veloso. A música faz referência à estudante Geyse Arruda, que estudava Direito na UNIBAN quando foi alvo de deboche de outros alunos da instituição por usar um mini-vestido rosa. Acabou expulsa da Universidade, fato que repercutiu na imprensa por vários dias seguidos, culminando na conversão de Geyse em uma celebridade.



GEYSY

Não sei
Quem lembra daquela menina
Meio catráia,
Perna cangáia,
Que mulé páia

O seu
Vestido mal tapava o cu
E não lhe caiu muito bem
Dançou na pior faculdade,
Da américa do sul
E foi vaiada, levou dedada, nega safada

Geisy, geisy mas que trubufu
Geisy, geisy, mas que cafuçu

A música começa descrevendo Geyse como “*catráia*”, o que significa mulher sem nenhum valor ou prostituta; em seguida, revela que ela anda com as pernas abertas – “*cangáia*”, para finalizar dizendo que ela é uma mulher sem qualidades, “*mulé paia*”. Tal descrição é feita informalmente, pois os compositores se utilizam de palavras consagradas pelo uso popular.

Então, a letra concorda que o vestido rosa usado por Geyse era realmente curto ao dizer que ele “*mal tapava o cu*”. Fala-se também da faculdade em que Geyse estudava como a “*pior faculdade da américa do sul*”, referência ao fato da Instituição ser enquadrada como “pagou, passou”. Finalmente, a música descreve a polêmica da qual Geyse foi alvo: “*foi vaiada, levou dedada*”. No entanto, há um retorno à figura de Geyse, chamada, agora, de “*nega safada*”, “*trubufu*” e “*cafuçu*”. Assim, pode-se dizer que os compositores chamam-na pejorativamente de vagabunda, feia e deselegante, respectivamente. A ideia que se tem é que tais atributos físicos servem como justificativa para o fato da estudante ter sido desrespeitada por outros estudantes.

Percebe-se, novamente, aqui, o quanto o grupo faz alusão ao sexo e como desrespeita a mulher, seja pela forma (pela linguagem selecionada) ou pelo conteúdo (o que fala). Nesse sentido, Geyse poderia ser, simplesmente, um nome genérico para falar de qualquer outra mulher.

2.2 Sexualidade e auto afirmação



Quem observa o carnaval do Brasil, e sobretudo os mais populares, como o do Rio de Janeiro, Salvador e Recife, tem a nítida impressão de que se trata do momento de comunhão entre as diferentes classes sociais, as diferentes tribos, as diferentes orientações sexuais, etc. Porém, não é exatamente esse o contexto da festa, por trás das máscaras e fantasias escondem-se a pobreza, o sofrimento, o preconceito e a manutenção dos ideais absolutos que imperam na sociedade.

A presença marcante dos homossexuais nos dias de momo, por exemplo, fazem crer que o carnaval é o momento de aceitação dos transgressores dos papéis dos gêneros convencionais, tanto que nesse período são comuns festas e brincadeiras onde homens se vestem de mulher e mulheres se vestem de homem. Entretanto, essa aceitação não é de fato. De acordo com o brasileiro James N.Green, a inversão das roupas e indumentárias poderiam despertar a consciência da possibilidade e aceitação da inversão do habitual, porém funcionam, na verdade, como “reforço dos padrões vigentes do feminino e masculino” (GREEN, 1999, p. 336). Tais padrões, ainda segundo Green, podem ser percebidos na forma com que os homens se vestem e se comportam enquanto mulher (geralmente com largos quadris, grandes peitos e pernas à mostra, sempre muito leviana e despudorada). Há que se reparar a preocupação em deixar evidente que ali não se trata de um travesti, e sim de homem vestido de mulher, e para que não haja dúvidas quanto a isso, esses fantasiados são arrogantes e agressivos com os “gays de verdade”.

Por outro lado, para muitos homossexuais brasileiros, o carnaval, mais do que significar um ato de inversão, propicia a oportunidade para uma *intensificação* de suas próprias experiências como indivíduos que transgridem papéis o ano inteiro. “O que havia sido discretamente dissimulado numa infinidade de exercícios diários de ocultação torna-se uma apresentação aberta e sem as sanções sociais” (*idem*, p.335).

Considerando essa situação específica dos homossexuais, não seria arbitrário afirmar que apenas esse grupo faz, do período, o carnaval; ou, ainda mais largamente, que são os excluídos e renegados que fazem da rua um ambiente *mais* democrático e multicultural, *pelo menos* no carnaval. Afinal de contas, é a ideologia heterossexual, burguesa e reacionária que voga no restante do ano.

Na música “Falta uma polegada” – uma das mais populares do bloco –, os membros repetem que falta pouco para “*comer o cu*” de seu ou sua parceira. Considerando que o Globo Repórter, programa a que se referem na música, é veiculado às sextas-feiras, e que música narra de forma cronológica as partes do programa – inicialmente o programa não começou; em seguida o apresentador Sérgio Chapelin aparece,



certamente anunciando a matéria que virá; e, logo depois a matéria entra com o repórter Francisco José –, fica implícito que todas as sextas, ao término do telejornal o eu lírico tem relações sexuais.

FALTA UMA POLEGADA

Prêu comer teu cu
Falta um polegada

Globo repórter já vai começar(hei!)
E o Chapelein tá ficando gagá (hei!)
Chico José tá no fundo do mar (hei!)
Chamando os golfinhos para entrevistar(hei!)

Prêu comer teu cu
Falta um polegada

A música não deixa claro se a pessoa com quem o eu lírico se relaciona é ou não do mesmo sexo que ele, fica evidente, porém, que ele é homem. A possibilidade de tratar-se de um relacionamento homossexual existe porque diante do baixo número de cirurgias de transgenitalização e das dificuldades para sua realização, o sexo anal é a alternativa que os homossexuais masculinos têm para copular. A naturalidade com que o ativo anuncia o sexo que ocorrerá pode, portanto, revelar, no mínimo, duas formas de desrespeito com o passivo: (1) Se a frase for proferida para uma mulher, trata da submissão dela em relação ao parceiro, tanto que ele apenas anuncia que a possuirá, de maneira grosseira e rude; (2) se a música trata de um relacionamento homossexual - além dos desrespeitos que feririam também a mulher, explicita o estereótipo dos relacionamentos gay, que se baseiam apenas na equivocada ideia do homoerotismo e superficialidade dos relacionamentos.

Aliada à imposição de uma suposta superioridade hétero e às críticas sem fundamento ao comportamento homossexual, percebe-se ainda, em algumas letras do *Quanta Ladeira*, uma preocupação em mostrar-se viril e eficiente durante a relação sexual. Leva-se a crer, inclusive, que o ato sexual está mais estritamente relacionado com a honra do que com o prazer propriamente dito, e, uma vez que o sujeito não é mais capaz de se impor na relação, seja por qual motivo for, não há mais motivo para mantê-la, como pode ser visto na música “O Regresso do meu Pau”.

O REGRESSO DO MEU PAU



Falam tanto que meu pau está
Todo mole, que já vai cair
E depois que ele despencar
Nem viagra faz ele subir
Fiz de tudo pra ele levantar
Mas o meu pau quer desistir

Não deite não, em cima dos cunhão.
Nunca me deixe com voce na mão
Você que sempre foi tão meu amigo
e dava cabeçada em meu umbigo

É triste olhar pra baixo e não te ver,
você que antes era tão viril
Vou operar, se não adiantar,
meu pau que vá pra puta que o pariu

Apropriando-se da melodia de “O último regresso”, um dos frevos de bloco mais famosos do carnavalesco Getúlio Cavalcanti, o *Quanta Ladeira* canta “O regresso do meu pau”. Como se pode constatar sem muito esforço, a letra se refere à alguém que, em primeira pessoa, falará de e com seu pênis.

A música trata, simplesmente, de um homem que é possivelmente de idade mais avançada, ou que sofre de algum tipo de dificuldade de ereção. O sujeito afirma que já tentou mais de uma maneira e que foram todos sem sucesso, pois a dificuldade permanecia. Depois de muito lamentar, o eu lírico resolve tentar um procedimento cirúrgico, porém, deixa claro que se trata da última tentativa, se fracassar novamente não irá mais recorrer a outro tratamento, ou o quer que seja em relação à sua genitália, e não mais fará nada para recuperar a “virilidade” de que tanto se orgulhava.

É curioso a letra começar com as mesmas palavras da música a que se propuseram parodiar, “*falam tanto que...*”, o que faz crer que o sujeito tem uma vida sexual bastante ativa e com parceiras, ou parceiros, variados, tanto que seu desempenho chega a ser comentado.

Ainda na primeira estrofe há uma das mais nobres figuras de linguagem, a prosopopeia ou personificação, quando é dada ao “*pau*” a distinção de optar por desistir. Na segunda estrofe, o sujeito, lamentoso, fala do tamanho de seu pênis com orgulho, como se as medidas fizessem do sujeito ainda mais homem.

(...) é largamente aceito o conceito de que quanto maior o pênis mais eficiente é o macho numa conexão coital. O tamanho do órgão sexual masculino, tanto no estado flácido quanto ereto tem sido considerado em muitas culturas, como capaz de refletir a bravura sexual do indivíduo masculino (MASTER & JOHNSON, 1984, p.152)



3. Conclusão

Com a análise dessas letras, percebe-se a despreocupação dos compositores do *Quanta Ladeira* em inverter qualquer valor vigente, por mais esdrúxulo ou preconceituoso que seja. O Carnaval e a paródia que permitiriam usar o espaço na mídia para o questionamento desses valores é utilizado para a manutenção e a legitimação deles.

A classificação das letras do Bloco como paródia tornou-se bastante inapropriada, tendo em vista que uma nova leitura sob o olhar do descontente, da posição da mulher na sociedade seria a da inclusão e da não violência, o que não se percebe em músicas como *Se a Mulher Encher*, suposta paródia de *Quando a Maré Encher*, por exemplo. Porém, se é a superficial descrição do dicionário Aurélio que voga, “Imitação burlesca” (DE HOLLANDA, 2006), o bloco a faz, sim, e com excelência.

Quanto às teorias de carnavalização, fala-se em um momento onde as oposições sociais seriam invertidas; mas, o que se constatou foi um deslocamento do bloco em relação ao período. O *Quanta Ladeira* revela a manutenção da ordem, da tradição e do cotidiano, como se percebe através das figuras emblemáticas do homossexual e feminina; tratados ainda com o habitual menosprezo.

A mera menção de alguns temas, porém, já representa um desvio da regra geral, sendo o *Quanta*, assim, representativo das contradições que vêm junto à efervescência carnavalesca. O que significa dizer que não é de todo apegado ao que o senso geral costuma julgar apropriado ou inapropriado. Tratar de drogas e homossexualidade, por exemplo, pode estimular uma discussão que a sociedade evita fazer. Sem dúvida, essa é uma contribuição do Bloco à sociedade, ainda que feita de forma imatura e superficial. Algumas de suas brincadeiras enfraquecem a potencialidade crítica do discurso.

As análises das letras parecem revelar que o Bloco pretende, com suas sátiras e paródias, divertir-se e divertir ao público sem atentar para os problemas a que fazem referência, utilizando-se deles, principalmente, como conteúdo para suas piadas. A imagem que se tem dos integrantes do Bloco, de artistas e intelectuais engajados politicamente, é construída e difundida pela grande mídia, o que leva a crer que a produção de tais personalidades já não mais passa por juízos de valor. Nesse sentido, a sátira pode ser um importante recurso utilizado para a isenção da responsabilidade sobre a mensagem. O que faz do Bloco, apenas, mas não somente uma grande festa, como cantam seus integrantes em “Micareta Underground”: “*Quanta Ladeira virou elitista, um bloco fascista com festa privé*”.



Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**, trad. Paulo Bezerra, São Paulo: Hucitec; Brasília, Edunb, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoievski**, trad. Paulo Bezerra, 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BURKE, Peter. **A cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

CARVALHO, André Carlos. **Tropicalismo: a geléia geral das vanguardas poéticas contemporâneas**, UFPE, 2008.

DA MATTA, Roberto Augusto. **Ensaios de antropologia estrutural – o carnaval como um rito de passagem**, 2ª ed., Petrópolis, Vozes, 1973.

DA MATTA, Roberto Augusto. **Carnavais, Malandros e Heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro**, 5ª ed., Rio de Janeiro, Guanabara, 1990.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da língua portuguesa**, 3ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.

FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

GREEN, James Naylor. **Além do Carnaval – A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: UNESP, 1999

LOPES, Aquiles. Sátira política perde espaço no Carnaval. **Pernambuco.com**, Recife, 22 de fevereiro de 2004. Disponível em <http://www.pernambuco.com/diario/2004/02/22/politica3_0.html>. Acesso em 08 de abril de 2010

SANDES, Giovanni. Nena Queiroga defende as mulheres no Quanta Ladeira. **Blogdojamildo.com**, Recife, 3 de fevereiro de 2008. Disponível em <<http://jc3.uol.com.br/blogs/blogjamildo/canais/noticias/2008/02/03/ne.php>>. Acessado em 16 de março de 2010

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**, 3ª ed., São Paulo, Ática, 1988.