

ARTIGO

ARTÍCULO

A SEMIÓTICA DA SAIA: moda, literatura e música brasileira*

*LA SEMIÓTICA DE LA FALDA: moda, literatura y
música Brasileña**

*THE SEMIOTICS OF THE SKIRT: fashion, literature,
and brazilian music**

**CLOTILDE PEREZ
BRUNO POMPEU**

Universidade de São Paulo, Brasil

COMO CITAR

CÓMO CITAR

PEREZ, C.; POMPEU, B. A semiótica da saia: moda, literatura e música brasileira.
Cruzeiro Semiótico, São Paulo, v. 2, n.2, p. 1-24, jul.-dez., 2025.

* Versão anterior deste artigo, em espanhol, foi publicada como capítulo no livro "El estilo de la elegancia. Literatura y moda", editado por José María Paz Gago (2024), na Espanha.

**CRUZEIRO
SEMIÓTICO**

**Tem saia engomada, tem;
sandália enfeitada, tem;
tem graça como ninguém,
como ela requebra bem**

Dorival Caymmi

INTRODUÇÃO

O presente artigo insere-se nas preocupações de pesquisa do GESC3 – Grupo de Estudos Semióticos em Comunicação, Cultura e Consumo – e na linha 2 “Processos comunicacionais: tecnologias, produção e consumos” do PPGCom - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA USP –, e se sustenta na articulação das investigações sobre cultura material de consumo, moda e literatura, tendo a semiótica de Charles S. Peirce (1995) como fundamento teórico privilegiado.

O objetivo principal é refletir sobre as relações entre moda, literatura, música, consumo e cultura material, a partir de um elemento do vestuário que acompanha a nossa própria existência, a saia. Consagrada como peça de vestuário feminino a partir do século XIV, segundo Lipovetsky (2009, p. 31), no marco da diferenciação entre os gêneros a partir das roupas, caracteriza-se pelo ajustamento ao corpo da cintura para baixo, sem envolver as pernas em separado, variando em comprimento, corte, tecido, estampas e cores, de acordo com as movimentações da moda, o clima e as intenções do vestir. Souza (2019, p. 31) traz uma reflexão importante ao referir-se à decisão de Christian Dior (1905-1957), logo após a II Guerra Mundial, de lançar, em meio aos sofrimentos que tomavam a Europa, saias exuberantes, com imenso volume de tecido, ornamentos e preços elevados: “a audácia do grande costureiro assombrou os colegas..., no entanto, como uma torrente a que se abriam os diques, as mulheres arremessaram-se impetuosamente ao novo estilo de vestimenta”. Foi a saia suntuosa que concretizou o desejo de pôr fim às carências, privações e insipidez da vida e, conseqüentemente, das roupas cotidianas e dos uniformes que dominaram o vestir durante a guerra.

Assim, para atender ao objetivo apresentado, o texto iniciará com as relações entre literatura e música, por meio da tradição da canção na música brasileira, articulando escritores, poetas, compositores e letristas que trouxeram a saia como signo, referente e significado de suas criações. Na sequência discutiremos a moda pela abordagem de Barthes (1979) até chegarmos à compreensão da moda como linguagem. Apresentaremos o valor das contribuições da gramática especulativa de Charles Peirce para uma semiótica da moda, adensando este caminho com Perez

& Pompeu (2020) por meio do texto “Moda mimética, desviante e criativa: em busca da secundidade perdida”. Nesse contexto teórico-metodológico, a saia será analisada como signo, como objeto e nas suas potencialidades de geração de interpretantes por meio da semiótica que é capaz de promover.

Para finalizar, discutiremos a saia na cultura brasileira através da canção. Serão analisadas as relações entre a saia e a mulher, da roupa típica de baiana ao traje da mulher “livre”, saia e dança, saia e roda, saia e natureza, saia e sensualidade, saia e ritualidade, saia e ancestralidade, além da ambiguidade entre sedução, vulnerabilidade, poder e autoconfiança, finalizando com as contribuições de Gilberto Freyre no entendimento da moda tropicalizada e o lugar da saia nesse contexto estético, com destaque para leveza, movimento e sensualidade.

MÚSICA E/É LITERATURA

**E o poeta se deixa levar por essa magia
E um verso vem vindo, e vem vindo uma melodia
E o povo começa a cantar**

Paulo César Pinheiro

A música e a literatura, se formos às suas origens, nascem do mesmo ventre, brotam da mesma semente: a fala. Não por acaso, ainda hoje identificamos elementos musicais naquilo que é dito – altura, melodia, ritmo – e não se consegue negar a importância das palavras no que é cantado – preces, coros, hinos, cantigas, todas devidamente “letradas”. A própria evolução humana e histórica foi o fator principal responsável por fazer a separação e definir dois campos devidamente distintos, com suas particularidades. De um lado, a literatura – dos textos por princípio escritos, das letras, das palavras, dos versos, das estrofes, das rimas e das estruturas, da prosa, do romance, da novela, do conto, do ensaio etc.; de outro, a música – das notas, dos acordes, dos compassos, das harmonias, dos ritmos, dos timbres, das orquestrações, das escalas etc.

Se nossa proposta, neste texto, até para que se atenda à temática geral do livro, é cruzar moda e literatura tendo por alinhave a música, precisamos compreender, ainda que celeremente, essa relação entre música e literatura. Daí que se chegue ao crítico Steven Paul Scher – aqui compreendido a partir da leitura de sua obra feita por Solange Ribeiro de Oliveira (2020, 2002) –, uma das principais

referências no assunto. Scher, retomando pensamento anterior de Calvin Brown (2008), propõe a “melopoética”, em que se definem três principais possibilidades de relação entre essas duas áreas, música e literatura.

A primeira, chamada “Literatura *na* Música”, dá conta de obras musicais compostas a partir de textos literários, mas sem a previsão de que qualquer trecho textual venha a ser, por exemplo, cantado. Estamos falando de romances, contos ou poemas que, a partir de seu conteúdo narrativo, convertam-se, por iniciativa de compositores, em obras musicais. Lutas e batalhas sangrentas transformam-se em andamentos acelerados, notas contundentes, intervalos dramáticos, sons graves. A bonança que sucede a tempestade se revela em harmonias suaves, orquestrações delicadas, melodias envolventes e otimistas. O autor, fiel à música erudita e a uma literatura, digamos, clássica, cita exemplos que envolvem Shakespeare e Tchaikovsky, Cervantes e Richard Strauss, por exemplo. Mas o que importa é isso: são obras musicais compostas a partir de obras literárias, não apenas como mera inspiração temática, mas tendo por princípio certa equivalência paralelística entre elementos e sequências narrativas do texto escrito e componentes musicais da composição. Como se, nesses casos, simplificando bastante, a obra musical fosse uma versão da obra literária.

Outra dessas três possibilidades é a chamada “Música *na* Literatura”, que compreende uma grande diversidade de manifestações. A mais simples de se compreender – denominada pelo autor de “Música de Palavras” – é aquela em que aspectos acústicos e outros elementos musicais são reproduzidos ou imitados por textos literários, quase sempre por assonâncias e aliteraões. Já a chamada “Imitação de estruturas musicais”, como a própria nomenclatura sugere, define textos literários que emulam obras musicais não no seu aspecto acústico ou sonoro, mas na sua estruturação melódica e harmônica. São estruturas consagradas na composição musical sendo convertidas em métricas ou em programas narrativos em textos literários. “Música Verbal”, por fim, define obras ou trechos de obras literárias que procuram descrever certa obra musical, podendo também contemplar seus efeitos em determinado personagem – sensações, lembranças, emoções, vontades etc.

Mas, sem dúvida nenhuma, a possibilidade de relação entre música e literatura que aqui mais nos interessa é aquela chamada por Scher de “Música e Literatura”, com a conjunção aditiva “e” evidenciando um tipo de relação em que as partes se complementam, se somam, com razoável simetria, alcançando talvez a equivalência. É a canção, caracterizada pelo casamento quase que indissolúvel entre um texto e uma melodia, uma estrutura harmônica e um projeto narrativo verbal, entre ideias expressas por palavras e sílabas e sentimentos evocados por notas e intervalos.

Não nos cabe aqui explorar a já tradicional celeuma acadêmica a respeito da sobreposição da literatura sobre a música, ou da prevalência da música sobre a literatura nesse tipo de composição. Basta-nos atestar filiação – semiótica, inclusive, conquanto divergências de corrente não possam ser ignoradas – a de Luiz Tatit (2002, 2001), pesquisador brasileiro que caracteriza a canção justamente a partir dessa interação profunda e intrincada entre elementos musicais e literários. Ou seja: tomamos aqui a canção como produção artística que combina música e literatura, “nenhuma das duas exercendo função subalterna” (Oliveira, 2002, p. 31).

É da canção que partimos para tratar de música e moda, no contexto brasileiro. Não vamos falar genericamente de música e moda – vamos falar especificamente de canção e vestuário. Canção como tipo específico de composição literário-musical (Tatit, 2002, 2001); vestuário como elemento específico no complexo sistema da moda (Köhler, 2009; Boucher, 2012, Barthes, 1979). E essa escolha se justifica pela tradição da canção na música brasileira (Severiano & Homem de Mello, 1998, 1997; Tatit, 2022). Não obstante essa tradição seja recorrente em diferentes contextos históricos e geográficos – a canção está por toda parte, revela-se manifestação consagrada de praticamente toda esfera cultural –, no Brasil ela alcança certo patamar de idiosincrasias, que precisam ser mencionadas.

Dorival Caymmi e Jorge Amado, compositor de canções e autor de romances, são responsáveis por ao mesmo tempo criar e consolidar certo imaginário daquilo que se costumou chamar de Bahia (Risério, 2004, 1993). Não por acaso, eram amigos, consideravam-se mutuamente “irmãos”. Ambos criaram personagens que de algum modo encerraram em si os sentidos dessa Bahia, pré-moderna, “dos tempos coloniais”. A baiana, a vizinha, a nega e a preta de Caymmi são versões a serem cantadas de mulheres que, na obra escrita de Amado, se chamavam Flor, Gabriela, Tieta e Tereza. Cada qual com sua história e seu contexto específico, todas de algum modo expressando esse forte senso de baianidade, propagado ao resto do Brasil – e ao resto do mundo – durante as décadas intermediárias do século XX.

Quando Caymmi lança, em 1957, o disco *Caymmi e o mar*, acaba revelando com bastante clareza o tanto de literatura que há em sua obra (Pompeu, 2009, pp. 123-129; Caymmi, 2001, pp. 366-367). Primeiro, porque o disco quase se chamou “O homem e o mar”, em uma alusão ainda mais clara à obra de Ernest Hemingway, *O velho e o mar*. Mas principalmente porque todo o lado A do disco era ocupado pela emblemática “História de pescadores”, também conhecida como “Suíte dos pescadores”, em clara referência a esse tipo de composição que, se, na origem, não se prestava a necessariamente “contar uma história”, na obra de Caymmi serve exatamente para isso. Com mais de 15 minutos de duração – uma grande ousadia já para a época, uma verdadeira impossibilidade para os dias atuais –, a faixa apresenta

canção em forma de suíte – toda letrada, com várias partes, de andamentos e modos variados, dando conta de episódios sequenciais da mesma narrativa –, contando o dia a dia de uma comunidade de pescadores da Bahia. Música e literatura.

Jorge Amado, autor brasileiro dos mais reconhecidos no mundo, alcança grande sucesso quando lança, em 1958, o romance *Gabriela cravo e canela*. “Gabriela” virou filme e novela, “musicados”, respectivamente, por Tom Jobim – responsável pelo álbum *Trilha Sonora Oficial do Filme Gabriela*, de 1983, assinado pelo compositor junto com Gal Costa, com quem divide o canto na emblemática “Tema de amor de Gabriela” – e (quem mais?) Dorival Caymmi, compositor da canção “Modinha para Gabriela” – interpretada outra vez por Gal Costa, em gravação feita exclusivamente para a trilha sonora da novela, de 1975. Isso sem falar em “É doce morrer no mar”, canção integrante do primeiro disco de Caymmi – *Canções praieiras*, de 1954 –, cuja letra foi escrita, sobre as notas musicais e o violão de Caymmi, pelo próprio Jorge Amado.

A bossa nova, outra grande invenção brasileira – ainda que a partir também de elementos do jazz norte-americano, como defendem alguns –, precisa ser igualmente compreendida a partir da rica perspectiva da integração música-literatura de que tratamos aqui. Se João Gilberto pode ser responsabilizado pela dimensão, digamos, rítmica e vocal desse estilo musical – dado que sintetizou em sua inovadora batida de violão o baticum do samba; e levou ao limite os contornos de suavidade e coloquialidade que o canto popular da época já anunciava (Castro, 1990; Homem de Mello, 2021, 2001) –, Tom Jobim merece também sua parcela de créditos, não somente por ter sido o arranjador dos primeiros discos de João, definindo uma musicalidade típica, uma orquestração muito característica desse então nascente estilo, mas principalmente por ter composto muitos dos primeiros clássicos da bossa nova. E embora o tenha feito, algumas vezes, sozinho, juntando ele próprio letra e melodia, foi sua parceria com certo poeta que consagrou várias das mais importantes canções brasileiras. Estamos falando de Vinicius de Moraes.

Tom & Vinicius – muitas vezes com seus nomes assim grafados, como que integrando uma dupla – compuseram, juntos, “Chega de saudade”, “Eu sei que vou te amar”, “A felicidade”, “Água de beber” e, claro, entre algumas outras, “Garota de Ipanema”. Vinicius de Moraes, escritor reconhecido pela qualidade de sua obra poética, foi quem deu forma verbal à bossa nova. Combinou nas letras de suas canções – muitas delas, inclusive, compostas individualmente, tantas outras, com outros autores importantes, mas sempre, dizem, sendo impossível saber até onde ia a contribuição de um, a do letrista, e de outro, a do compositor – os diversos elementos temáticos que caracterizam a bossa nova. Um amor menos sofrido, um pouco mais inocente, a atmosfera urbano-praiana de uma cidade, o Rio de Janeiro,

que se consagra como símbolo nacional justamente por essa combinação, uma vida que inclui a contemplação à natureza, certa valorização ou certo reconhecimento da cultura do samba, oriundo das comunidades de escravizados, presente nas favelas e ressignificado nas elites etc. Tudo isso está naquilo que pode ser reconhecido como a contribuição literária de Vinicius de Moraes à bossa nova.

Literatura e música se casam, no Brasil, como se tentou demonstrar, na canção. Acima, apresentamos apenas alguns casos específicos em que esse casamento ganha notoriedade, seja pela sua articulação com o desenvolvimento e a consolidação de uma certa cultura nacional, seja pela importância que alcançaram na história da música (e da literatura?) brasileira, no mercado musical e na cultura, de um modo geral. Mas outras tantas histórias e outros tantos exemplos, não menos importantes, poderiam também ter sido citados.

Como, por exemplo, a nossa tradição de “letristas”, compositores especializados na dimensão literária da canção, mas absolutamente reconhecidos pela sua capacidade de integrar letra e melodia – seja escrevendo versos sobre melodias e acordes previamente compostos, seja sabendo escrever poemas que, ainda em texto escrito, quase que exigem tratamento musical que o faça serem cantados. Paulo César Pinheiro, Aldir Blanc e Hermínio Bello de Carvalho, para não nos alongarmos na lista, são três desse tipo específico de compositor, que manifestam esse casamento tipicamente brasileiro da literatura com a música. Pode ser que João Nogueira, João Bosco e Cartola sejam mais conhecidos e até mais reconhecidos pelas suas contribuições ao cancioneiro nacional. Mas será que teriam o mesmo tamanho se, por exemplo, “Poder da criação”, “Dois pra lá, dois pra cá” e “Alvorada” não tivessem recebido as letras, respectivamente, de Paulo César, Aldir e Hermínio?

Ou ainda Caetano Veloso e Chico Buarque, inegavelmente dois dos maiores cancionistas do Brasil – ambos experimentados nas incursões pelos meandros que vinculam a música e a literatura. Peças de teatro, trilhas sonoras para obras literárias prontas, livros de ficção, romances, ensaios críticos, tudo isso demonstra o quanto, no Brasil – terra em que o analfabetismo viceja na mesma surpreendente intensidade com que novos estilos de canção florescem –, pensar literatura só pode ser pensar também música. Daí que a recente entrada de Gilberto Gil na Academia Brasileira de Letras seja, para nós, um equivalente apimentado à também recente entrega – ou não-entrega – do prêmio Nobel de literatura a Bob Dylan. É a institucionalidade mais tradicional das artes literárias dando reconhecimento simbólico e oficial à contribuição das letras que se escrevem junto às melodias, da literatura que se produz com música, enfim, da canção.

A SEMIÓTICA DA MODA: O LUGAR DA SAIA

Após o percurso sobre música e literatura, que exalta a canção como seu símbolo sintetizador, adentraremos no universo da moda, por meio da semiótica para finalizarmos nossas reflexões com as análises da saia - peça emblemática do vestuário e da moda - na cultura brasileira através da canção.

Uma contribuição referencial é a abordagem de Barthes (1979) por meio da obra *Sistema da moda*, publicada originalmente em meados dos anos 60. O autor, pioneiro na semiótica aplicada, trouxe uma colaboração importante aos estudos da moda uma vez que buscou explicitar um método de análise, baseado na linguística e na semiótica de Saussure e tomou a moda em uma abordagem singular, a moda escrita, ou como ele mesmo afirma, a moda descrita, centrada nos signos verbais presentes nos jornais e revistas de moda. Com isso, Barthes compreende a moda como linguagem verbal e se concentra nos caminhos que levam às significações. Vai da palavra moda para o real da moda que ela institui (Barthes, 1979, p. XXI) e não o contrário, reforçando sua opção de compreensão do signo e do fundamento de sua metodologia. E é capaz de afirmar: “não é o objeto, é o nome que faz desejar, não é o sonho, é o sentido que faz vender” (Barthes, 1979, p. XXII). Por meio da compreensão dos três vestuários, o vestuário-imagem (a fotografia no jornal), o vestuário escrito (a descrição que o acompanha) e o vestuário real (aquele que a modelo vestiu), temos o fundamento do seu método que não negligencia o fato de que o vestuário real é representado no vestuário-imagem e no vestuário escrito, sendo, portanto equivalentes, sem, no entanto, serem idênticos pelas estruturas de representação, linguagem e difusão inerentes às suas especificidades. O autor se concentra no vestuário escrito em função da centralidade da palavra e pela disponibilidade midiática à época, que garantia acesso por meio dos jornais e revistas, onde a descrição atendia a funções específicas da linguagem – verbal – que a imagem não poderia encarregar-se. Sendo a primeira função da palavra imobilizar a percepção em um certo nível de inteligibilidade (Barthes, 1979, pp. 12, 13), diferentemente da imagem que é mais libertária às interpretações. Em sua fundamentação teórica o autor aproxima a moda da literatura, centrando sua compreensão na transformação de roupas em linguagem, não apenas a moda, mas também os objetos ocultos e os objetos imaginários, todos transformados em texto, portanto, seara da literatura e afirma: “moda e literatura dispõem, efetivamente, duma técnica comum cujo fim é parecer transformar um objeto em linguagem: é a descrição” (Barthes, 1979, p. 12).

A moda compreendida como linguagem está presente nas contribuições de Lurie (1981), com suas interpretações sobre as formas do vestir a partir das análises dos vocabulários cambiantes da moda e os modos pessoais de ser e estar. Este percurso

leva à compreensão da moda como sistema de signos, sem que explicita qualquer referência à Barthes, uma vez que expande suas análises às dimensões históricas, de gênero e sexualidade. Calefato (2002) nos oferece uma perspectiva comunicacional do vestir, integrando roupa, linguagem e comunicação à compreensão das identidades sociais, da definição de estilos e da formação do gosto. Constrói uma fenomenologia do vestir através das manifestações da moda e dos modos que o corpo assume: “a linguagem do corpo revestido pode, em certo sentido, modelar o corpo como uma espécie de mapa, de cartografia... um signo-imagem” (2002, p. 14). Barnard (2003) segue um caminho distinto, mas complementar, ao compreender a moda nas suas interações culturais e simbólicas e explora seu papel nas mudanças sociais, senso assim, expressão do espírito do tempo.

Tal perspectiva está também presente nos postulados de McCracken (2003) e sobretudo em seu esquema de transferência de significados do mundo culturalmente constituídos às pessoas, traçando um paralelo entre moda e publicidade, compreendidos como vetores essenciais. Paz Gago (2016, p. 23) nos oferece a compreensão da moda como arte na capacidade sedutora e de embelezamento.

A moda aparece quando o vestuário passa a cumprir uma função secundária, de natureza essencialmente estética, quando serve para a distinção, para melhorar nossa aparência e embelezar-nos aos olhos dos demais”. O autor elabora um refinado entendimento sobre a relação entre moda-alta-costura e arte “Peça singular, por direito próprio, pode ser considerada uma obra de arte e possui tal como um quadro famoso e uma antiga escultura grega, essa aura, essa misteriosa autenticidade original, ao mesmo tempo próxima e distante” (Paz Gago, 2016, p. 29).

Muitos pesquisadores brasileiros têm se dedicado ao entendimento da moda e seu papel na cultura e na identidade individual e coletiva. Uma obra referencial é a tese de doutorado de Gilda de Mello e Souza, defendida nos anos 50 na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – FFLCH, da Universidade de São Paulo - USP e publicada como livro pela primeira vez em 1987. O texto traz de imediato uma abordagem multidisciplinar da moda e realça a dificuldade primeira que é a definição da escolha do ponto de vista da abordagem (Souza, 2019, p.19) dadas a complexidade e a pluralidade de possibilidades. A autora opta por tomar a moda como expressão das mudanças periódicas nos estilos das vestimentas e nos demais detalhes da ornamentação pessoal. Também compreende a moda como arte em sua existência como fenômeno sensível, ainda que restrito às elites do dinheiro e considerada em seus processos anteriores à industrialização massiva. Essa abordagem fica patente quando afirma:

Colocado na encruzilhada entre as solicitações do público e o impulso artístico, o criador de moda, mais do que qualquer outro criador, terá, não há dúvida, de alertar sua sensibilidade para o momento social e pressentir os esgotamentos estéticos em vias de processar (Souza, 1987, p. 31).

Uma abordagem inovadora está em Casarin (2002), com a obra *O guarda-roupa modernista: o casal Tarsila e Oswald e a moda*. Seu trabalho está centrado na construção das personas dos artistas, na mediatização, na definição e no fortalecimento estético do modernismo brasileiro nos anos 1920 por meio da roupa (e do guarda-roupa); a autora apresenta detalhado percurso acerca da relação direta entre a performance da aparência corporal dos artistas e a performance artística de ambos, nas artes plásticas e na literatura.

A partir da sóciossemiótica e dos fundamentos do percurso gerativo de sentido de Algirdas J. Greimas, popularizados no país a partir dos anos 1980, surgem inúmeras pesquisas e destacados investigadores evidenciados tanto pela potência de formação de novos pesquisadores no campo, quanto pelas publicações. Uma desses destaques vem das pesquisas de Demetresco (2001), centrada na encenação e na estética da moda, tendo a vitrine como signo expressivo privilegiado. Castilho & Martins (2005) **são** autores que contribuem com reflexões referenciais sobre a relação semiótica entre moda, design e corpo. Já os estudos a partir da semiótica plástica e das visualidades, estão no cerne das contribuições de Oliveira (2004) e Oliveira e Castilho (2008).

Outra contribuição brasileira é o trabalho de Pompeu & Perez (2012), Perez (2023) e Perez & Pompeu (2020), edificado a partir da gramática especulativa de Peirce no diálogo com os estudos sobre os rituais de consumo (Perez, 2020) na constituição de uma antropológica da moda. Com foco nos usos, portanto com ênfase na secundidade, a pesquisa relevou três perspectivas distintas para a moda, a saber, a moda mimética, a moda desviante e a moda criativa (Perez & Pompeu, 2020). A experiência e o exercício teórico e metodológico da semiótica de Peirce nos permitem compreender a moda como signo e, assim, abordá-la por meio da tríade signo-objeto-interpretante, que objetiva explicar a constituição dos significados e as semioses colocadas em marcha pela moda como modo, mas também tendo qualquer fragmento constitutivo da moda como objeto. Como anteriormente justificado, selecionamos a saia como objeto sógnico potente e polifônico, presente nos usos cotidianos das vestimentas femininas prioritariamente, mas também como fundamento, inspiração e referência na literatura, aqui investigada por meio de canções brasileiras.

No caminho de uma contribuição metodológica que servirá como modelo passível de replicação para outras peças do vestuário, iniciaremos a análise pelos aspectos qualitativos do signo-saia, contemplando cor, forma, volume, modelagem, material, textura etc. Nesse sentido, a cor, que pode ter mais relevo que a própria forma (Souza, 2019, p. 43) será responsável por aumentar ou diminuir o peso perceptivo da peça, bem como será o instrumento que direcionará o olhar por meio de enfeites, estampas e combinações. Na sua dimensão simbólica, a cor da saia garantirá as significações e as emoções decorrentes das escolhas, podendo assim ser escolhida e manejada a partir dos efeitos pretendidos. A forma, garantirá a adequação entre corpo, ocasião e interpretantes gerados. Ainda que a moda seja cíclica, há expectativas de forma, o que no caso da saia implica em decidir sobre o ajuste ao corpo ou volume, e diversas possibilidades de comprimento. Os materiais serão responsáveis pelo caimento e pelos efeitos relacionados à natureza, processo produtivo e modelagem empregada. Uma saia de tule ampla carrega a leveza e a delicadeza, assim como o jeans traz a descontração, e a renda confere artesanato, romantismo e feminilidade. As texturas são outra camada sónica a ser considerada uma vez produz efeitos táteis no contato com a pele, mas também pela exploração do olhar. Texturas lisas caminham na geração de significados relacionados a sedosidade, refinamento e sofisticação, assim como os apliques como miçangas, pedrarias e mesmo bordados mais ou menos volumosos, conferem complexidade, riqueza e suntuosidade. As estampas florais são mais bucólicas, inocentes e românticas, assim como as listras verticais vêm associadas a intermitência e ao movimento.

Na dimensão da secundidade, tomando a saia como objeto, centraremos a análise nos processos produtivos, comercialização e nos seus usos e consumos. Compreenderá o entendimento sobre suas características que separam a produção artesanal, portanto customizada, da produção industrial massiva. O emprego de técnicas de costura e corte determinarão se a saia será evasê, plissada, rodada, lápis, envelope, balão, com pregas, em camadas e, assim, por diante. À cada técnica e corte corresponderá um efeito de sentido à priori a partir da aderência e caimento ao corpo. A produção da saia pode se dar tanto de maneira bastante simplificada a partir do modelo prototípico que se caracteriza pelo envolvimento do corpo, sem elaborações ou recortes, até modelos com intenso investimento em modelagem e estilo, com estruturas arquitetônicas, armações, camadas e tantos outros recursos. Outra dimensão segunda, diz respeito as diferentes possibilidades contextuais de venda, das lojas de vestuário de portes diversos e marcas até as inúmeras possibilidades de venda online por aplicativos e potentes plataformas de e-commerce. Pensar na perspectiva do uso, este também pode variar do simples vestir cotidiano despretenso, até as intenções que o relacionam a ocasiões específicas, onde

pode ser protagonista dos significados pretendidos. A saia envelope com tecidos leves, estampas tropicais e cores claras vira canga nas praias brasileiras com significados de sensualidade, feminilidade e descontração. Assim como a saia lápis abaixo do joelho sugere sobriedade, formalidade e credibilidade, enquanto que a minissaia se relaciona a jovialidade, confiança e sensualidade.

Nas abordagens histórica e cultural, portanto simbólica, da saia, são consideradas a origem, os elementos de tradição e inovação, os tipos e estilos, as referências e a geração de interpretantes possíveis. As referências constroem uma ponte passado-presente capaz de aportar significados históricos, como acontece com a minissaia, criação da estilista britânica Mary Quant (1930-2023) nos anos 60, que materializou toda a efervescência da emancipação das mulheres, sendo reforçada e manifestada a cada uso. Ou ainda como acontece com as saias amplas, rodadas e brancas, associadas às baianas, como veremos adiante. Também neste âmbito é fundamental considerar outro elemento simbólico que diz respeito a uma dimensão inicialmente de produção que é o fabricante, marca ou estilista. As assinaturas dos estilistas da alta costura e também do *prêt-à-porter*, são marcas, com lógicas próprias, mas circunscritas ao entendimento da potência simbólica assim como as marcas comerciais do *fast fashion* ou mesmo aquelas posicionadas como populares, centradas na venda. Além dos aspectos referenciais da produção, comercialização e usos da saia, abre-se um imenso leque analítico a partir das combinações que a saia enseja, uma vez que não é peça de vestuário autônoma. As saias podem vir acompanhadas de camisetas, camisas e blusas e cada calçado, bolsa e acessório, traz novas camadas de significado que, no conjunto, garantirão a potência sêmica colocada a favor das intencionalidades, caso seja conhecida e manejada com este propósito.

A SAIA NA CULTURA BRASILEIRA ATRAVÉS DA CANÇÃO

Historiadores contemporâneos da moda reconhecem hoje que, mesmo em contextos muito primitivos, os elementos do vestuário sempre combinaram aspectos funcionais com componentes simbólicos, ditos “mágicos”. Diz-nos Boucher (2012, p. 13) que “é indubitável que, desde a origem, a roupa deve ter correspondido a outras funções que não à simples utilidade, particularmente no que se refere a seu papel mágico”. Tendo isso em mente e considerando que a saia – ou algo análogo ao que hoje se costuma chamar de saia – é uma das formas mais primeiras de vestuário humano, quando tratamos da presença dessa peça de um guarda-roupa hoje tipicamente feminino em canções brasileiras, devemos considerar não apenas seus

aspectos formais – de cor, de forma, de material ou de amplitude –, mas também os contextos de produção, comercialização e usos, além das simbologias e significações, como previsto por Peirce (1995) e exercitado em Perez & Pompeu (2020).

Não é e não pode ter sido por acaso que a saia apareça logo na primeira página do primeiro capítulo do livro *História do vestuário*. Foi depois do advento de algo que se assemelhava a uma tanga e de algo que não passava de uma simples túnica, diz o autor, tratando dos povos egípcios de 300 a.C., que, “aos poucos, mais um item de vestuário foi acrescentado – uma espécie de *saia* justa, de uma peça só, feita com tecido caro, e presa também por um cinto” (Köhler, 2009, p. 59, grifo nosso). Daí em diante, são inúmeras as referências, nessa obra e em tantas outras (Boucher, 2012; O’Hara, 1992; Grumbach, 2009, Souza, 2019, por exemplo), dando conta não simplesmente da presença recorrente da saia em diferentes contextos históricos e geográficos, mas também da impressionante capacidade que tal peça tem de acumular significados.

Sendo assim, tendo já ficado clara quais são nossas intenções neste texto, devemos justificar como foram selecionadas as canções aqui analisadas. Primeiro, procurou-se manter fidelidade à chamada história da canção no Brasil, tendo como marco inicial as inovações musicais tidas por aqui na virada do século XIX para o século XX – primeiras gravações de músicas populares –, compreendendo, portanto, basicamente, obras produzidas ao longo do século passado. Sem que isso fosse uma radicalidade, procuramos também garantir alguma diversidade de compositores, evitando múltiplas repetições e tentando alcançar nomes de épocas e regiões distintas – o que também nos garantiria alguma diversidade de estilos.

É necessário, entretanto, reconhecer que, diante de uma tão imensa vastidão de materiais – sambas e maxixes urbanos do início do século XX, boleros e sambas-canção das décadas de 1940 e 1950, obras modernas da bossa nova e daquilo que se convencionou chamar genericamente de MPB a partir dos anos 1960, isso sem falar no rock, nas inúmeras vertentes do sertanejo, no pop e nas muitas divisões daquilo que com alguma grosseria se denomina “regional”, em um breve *en passant* geral –, seria impossível escapar do gosto, do acaso particular e das referências singulares dos autores deste trabalho. De modo que as canções que nos servem de objeto de análise aqui são também parte das nossas preferências individuais – não por puro deleite ou prazer de ouvir e cantar, mas pela assunção, a partir de uma postura investigativa eminentemente interpretativista (Canevacci, 2013), do valor que essas obras têm na possibilidade de se compreender por meio delas – e da análise delas – um pouco mais da nossa história, da nossa cultura, da nossa gente (Tatit, 2022). Como diz Oliveira,

o estudo da obra de arte, produto cultural, historicamente condicionado, bem como das várias formas de confluência do literário com o musical, pode contribuir para a compreensão da própria história e da própria cultura (2002, p. 41).

Vamos começar providencialmente com Dorival Caymmi, autor de “O que é que a baiana tem?”, canção que ganhou rápido sucesso ao substituir outra canção igualmente consagrada (“Na Baixa do Sapateiro”, de Ary Barroso) no filme *Banana da terra*, de 1939, cantada por ninguém menos que Carmen Miranda (Castro, 2005). A obra de Ary Barroso tratava de um caso amoroso enquanto decantava brevemente a própria cidade da Bahia. Já a canção de Dorival Caymmi descrevia, de forma razoavelmente detalhada, o traje típico de uma baiana, figura emblematicamente construtora daquela já mencionada “baianidade” – em clara referência à tal “italianidade”, proposta por Barthes (1979).

Depois de perguntar “o que é que a baiana tem?”, em construção verbal altamente sofisticada, indagando a um só tempo sobre os elementos indumentários que comporiam tal figura, mas também questionando que sentido ela teria – um quê de especial, de diferente, que passa pela sua roupa, mas transcende no místico e no mágico da cultura –, responde: “tem saia engomada, tem; sandália enfeitada, tem; tem graça como ninguém, como ela requebra bem”. Entre torsos de seda e panos da costa, brincos de ouro e batas rendadas, destaca-se a saia, não somente engomada, mas também muito ampla e amplamente rodada, funcionando como elemento articulador da cintura, de onde se avoluma a saia, e os pés, calçados pelas enfeitadas sandálias, ambos responsáveis pelo andar requebrado, pelo próprio requebro e pelo eventual ato de sambar.

Carmen Miranda, europeia de nascimento, indubitavelmente branca, brasileira somente naquilo que alguém de vivência apenas carioca pode ter e baiana mais por força de ofício do que qualquer coisa, contam, mal sabia o que eram essas coisas todas: correntes, bolotas, batas rendadas. E não deixa de ser intrigante imaginar o que passava pela cabeça de Caymmi, posicionado atrás da câmera que filmava Carmen, na famosa cena do filme em que ela, vestida de algo que somente bem de longe e com grande esforço de estilização podia se parecer com a imagem que teria inspirado o compositor – a mesma que ele, talvez até para que hoje se saiba disso, pintou em quadro –, enquanto apontava para a parte do corpo e do traje que ela deveria valorizar enquanto cantava a canção.

A saia cantada por Caymmi é a mesma mencionada por Pierre Rondière no capítulo “Baía e o cavalo dos deuses”, do seu *Delirante Brasil?* (1965, p. 145): “baianas opulentas, nas suas blusas de rendas brancas e saiotas que fazem tufar

a grande saia arredondada, o ombro esquerdo cruzado por um tecido vistoso de riscas, um lenço atado à cabeça, mostram-me todo um inventário do sonho, o folclore da superstição”. Está falando com certeza daquilo que a saia, ao recobrir, destaca e torna hiperbólico: as ancas – ou, como genialmente prefere Gilberto Freyre, as cadeiras –, expressão “de uma generalizada moda brasileira segundo a qual a mulher de formas mais salientes tende a ser considerada a mais ortodoxamente feminina” (2009, p. 105).

Sobre os “requebros” e o ato de “requebrar”, unidos pela letra de Caymmi à saia da baiana, deve-se fazer menção também a Antônio Risério, antropólogo baiano, que diz que “os visitantes estrangeiros na Bahia oitocentista deixaram inúmeros documentos sobre a natureza erótica da roda de samba e do requebrado das mulheres” (1993, p. 90). A saia da cintura que cobre as ancas e balança enquanto o corpo se mexe redondosamente e as sandálias dos pés que se movem em movimentos sonoros e bem ritmados é que produzem os tais requebros. Que, ainda por cima, por evocar certamente algo que está por baixo da saia, mas que ela, ao esconder, evidencia, fazem com que a baiana tenha graça “como ninguém”.

Graça – um dia ainda precisamos falar melhor disso. Por ora, basta lembrar que, no Brasil, os mantos, as joias e as saias, quando transpostos dos corpos femininos para as imagens de santas – e vice-versa –, representam essa nossa interessante predisposição a misturar carne e espírito, sacralidade e profanação (Perez & Schmidt, 2022). Ou seja: a graça da baiana – seu *charme*, como se diria em francês, seu *it*, como já se disse em inglês, seu dom divino, o presente que recebeu de Deus, nessa perspectiva religiosa cuja ambiguidade brasileira se quer destacar – está no seu jeito de balançar as cadeiras, de requebrar as ancas, de andar como quem dança e sambar como quem transa, nada disso tendo o mesmo sentido sem a tufada saia engomada, obviamente rodada, a que se atentou Caymmi. E, qualquer coisa, reclamar com Gilberto Freyre:

Adornos de Nossa Senhora e de santas, mulheres, que, de adornos de altar, passaram a ser adaptados a mulheres comuns, ou que, de mulheres comuns, foram transferidos ao *status* de adorno de santas. Intercurso de influências e de desígnios talvez só possível em sociedades das abrangências socioculturais da brasileira (Freyre, 2009, p. 71).

Essa saia matricial da canção de Caymmi – e que certamente ali não nasce, apenas ganha forma de obra internacionalmente popular, fazendo parte de cancionário que viria a influenciar gerações – é a mesma que, depois, vai aparecer em inúmeros sambas de inspiração baiana, evocando tradição musical, cultural e artística do chamado Recôncavo.

O mineiro Toninho Geraes e o carioca Paulinho Rezende, por exemplo, juntos, compuseram “Seu balancê”, canção que ficou famosa na voz de Zeca Pagodinho, lançada em 1998, em que dizem: “como é lindo o bailado debaixo dessa sua saia godê / quando roda no bambaquerê fazendo um fuzuê”. Já não se vislumbram os muitos volumes das saias engomadas das baianas. Ao contrário: ao rimarem “godê” com “bambaquerê”, designando respectivamente o tipo da saia usada pela personagem e o contexto em que ela a veste, promovem significativa aproximação entre a decantada influência da moda francesa no Brasil e a fortuna africana por nós herdada dos séculos de escravidão. “Godê”, como se sabe, vem do francês (“*godet*”), referindo-se a um certo tipo de saia, caracterizado pelo corte do tecido utilizado, em viés, garantindo amplitude e movimento, que se reforçam pelo uso de anáguas (O’hara, 1992, p. 240). “Bambaquerê”, por sua vez, é palavra composta por aglutinação a partir do refrão “bambá, sinhá, querê”, aportuguesado do quimbundo, designando certo tipo de dança de origem africana e, ao mesmo tempo, confusão (Lopes, 2007).

A saia, nesse contexto, materializa e representa tudo isso: as influências modernas brancas e europeias que, enquanto se chocam com nossas ancestralidades africanas e indígenas, com elas se fundem, em movimentos típicos da nossa história oitocentista. Na letra da canção, a saia está sendo usada na dança e a confusão, que na língua originária se chama pelo mesmo nome com que se chama justamente a dança, se faz na cabeça do eu-lírico – ou de quem a vê dançar, a de quem a assiste rodar.

O mesmo Toninho Geraes, só que desta vez com o carioca Adalto Magalha, compuseram a canção “Amor e festança” – cujo título por si só já guarda preciosidade linguística, o sufixo “-ança” sendo aplicado a um substantivo, não a um verbo, em sugestão das mais saborosas; mas isso fica para outro momento –, em que se diz: “o navio apitou / tem festa, pode aportar / batuque, samba de roda / o meu dengo vai estar / já preparei a saia rendada pra saracotear / ficar a noite inteira sambando / até o sol raiar”. Aqui, ao menos na versão gravada e lançada em 1999 de Beth Carvalho¹, o eu-lírico é feminino, como que dando voz a uma certa mulher que, em contexto de festa e na possibilidade da presença de seu enamorado – seu “dengo”, para que tudo fique mais interessante –, prepara sua saia rendada, sem dúvida para chamar a atenção da pessoa desejada, mas também para se divertir e romançar. A renda surge no trecho destacado como elemento adicional, de uma só vez

¹ Em versão lançada em 2005, a mesma canção, desta vez cantada por homens, troca o verso “já preparei a saia rendada pra saracotear” por “quero te ver de saia rendada pra saracotear”, alterando significativamente o sentido da narrativa apresentada – mas preservando o sentido da saia, que é o que aqui nos interessa.

fazendo remissão a esse tipo de material absolutamente central naquele nosso entroncamento de tradições estilísticas europeias com práticas e costumes tropicais e acrescentando formas, volumes, texturas e movimentos à cena descrita e imaginada.

E como se sabe que o eu-lírico, nesse caso, seria feminino? Porque, no Brasil – assim como em outras partes do mundo, mas, claro, por aqui com particularidades –, a saia converteu-se em signo distintivo de identidade de gênero. Se, recentemente, houve quem dissesse que menino veste azul e menina veste rosa, evocando certas questões ideológicas (e criticando outras, obviamente), procurando destacar na concretude da cor da roupa uma rígida separação entre os sentidos dos papéis de gênero, é só porque, de fato, independentemente do que se queira acreditar a respeito das construções identitárias, a mulher, como signo expandido, contemplando quaisquer significados ou sentidos que se queira, no Brasil se representa pela saia. Não foi por outra razão que, quando se quis, certa vez, no contexto específico de uma universidade pública brasileira, em que um beijo entre dois alunos homens havia sido condenado, protestar contra tais condenações, organizou-se um “saiaço” – dia em que todos os alunos, a despeito de suas identidades, deveriam comparecer às aulas usando saias. Deixando mais uma vez, por falta de espaço, o sabor da sufixação de lado, precisamos destacar esse forte poder simbólico da saia: o da representação da feminilidade, da mulher.

O que se comprova, inclusive, pelo uso recorrente da expressão “rabo de saia”, usado metafórica e metonimicamente para designar simplesmente a mulher. É o uso que se dá à expressão, por exemplo, na canção “Posso até me apaixonar”, composta por Dudu Nobre e lançada por Zeca Pagodinho em 1997. Assim se diz: “gosto que me enrosque num rabo de saia / quero carinho, quero cafuné / esse teu decote me tira o sossego / vem me dar um chamego se você quiser”. Mais uma vez, vamos ter de abrir mão das gulodices: “gosto que me enrosco” é expressão tipicamente brasileira, já antiga, mas cujo sentido é tão especial que chegou a ser título de outra canção (certamente aqui evocada sagazmente pelo compositor citado), muito antiga, um típico samba amaxiado, de ninguém menos que Sinhô, gravada em disco em 1928. Só para que não se deixe tudo de fora, vale dizer que tal composição tem letra que trata exatamente... da mulher.

Mas as palavras que compõem certa expressão já devidamente figurativizada não podem ser esquecidas nos seus sentidos e nas suas designações individuais. De modo que, se estamos falando de “rabo de saia”, precisamos levar em conta também o que quer dizer a palavra “rabo” – aquela usada na expressão “rabo-cauda”, prolongamento que se arrasta na porção posterior da saia capaz de atrair e fisgar o homem seduzido pelo rastro. E aqui nos parece interessante reparar que

“rabo”, nesses casos, pode querer dizer, em bom português africanizado, bunda; ou nádega, se quisermos puxar mais pela anatomia; ou cu, como prefere o nosso recorrente Antônio Risério (1993, p. 90). E disso o Houaiss nem dá conta.

Mas deram Betinho da Balança e Monarco, autores do samba “Rabo de saia”, gravado e lançado em disco em 1991, por este último, registrando esse ímpeto que o samba tem de trazer para o presente sua ancestralidade, seu passado, sua história, suas tradições, seus remotos modos de existir. É que a música não deixa dúvida: “quem quiser rabo de saia vai buscar noutro lugar / no terreiro da Vovó esse nego não vai se criar / quando uma moça balança, o nego avança e vai segurar / mas, se for perna de calça, ele nem sai do lugar”. Note-se que o “rabo de saia” está posto em relação de paralelismo com a “perna de calça”, explorando justamente essa diferença bem marcada entre a mulher e o homem, entre o que significa a mulher e o que significa o homem, entre o universo simbólico e imaginário da mulher – em que o rabo e a saia se tornam uma coisa só, fazendo com que tal peça do vestuário carregue sozinha os muitos planos de significação que a mulher tem nesse contexto – e o universo simbólico e imaginário do homem.

Note-se ainda que a preposição “de”, nessas construções, guarda em si certa potência de designar justamente a relação de vestimenta. O rabo veste a saia, o rabo está vestido de saia – donde a ideia de que se está falando apenas do rastro, da cauda, do efeito sequencial ao movimento de uma saia, como num andar mane-molente ou em uma roda de samba, é limitada. O rabo aí é precisamente a parte do corpo, que a saia esconde e, ao esconder, avoluma e destaca.

A saia é signo de mulher também na dolorosa e cômica canção-crônica de Assis Valente, “Camisa listada”, cujo protagonista, possivelmente um homem homossexual enrustido e casado, pelo irresistível do carnaval e pelo estimulante da cachaça (“parati”, diz a letra), sai à rua vestido “de mulher”. “Levou meu saco de água quente pra fazer chupeta / rompeu minha cortina de veludo pra fazer uma saia / abriu o guarda-roupa e arrancou minha combinação / e até do cabo de vassoura ele fez um estandarte para seu cordão”. A obra é dos anos 1930 e a saia aparece, entre os versos, associada ao saco de água quente, à cortina de veludo, à combinação e ao cabo da vassoura, respectivamente emblemas das feminilidades de então: as dores derivadas da menstruação, o aspecto decorativo do ambiente doméstico, o trajar recatado e afrancesado e os cuidados com a limpeza da casa. Mas quem prevalece na figura descrita é a saia, essa que, por fim – e assim o faria sozinha, sem mais nada –, vai de fato caracterizar a improvisada fantasia de mulher que o personagem ostenta.

Mas voltemos ao rabo da saia, ou melhor, à barra da saia, a essa parte da saia que, quando minimamente rodada, em movimento giratório, se expande, se ergue, faz vento e levanta a poeira. Eis um aspecto da saia muito especificamente tratado nas

canções brasileiras: os sentidos que esse típico movimento gera e mobiliza. É o que se depreende, por exemplo, da letra da canção “Nossos momentos”, de Caetano Veloso, lançada em 1982 por Maria Bethânia, que diz: “rodando a minha saia / eu comando os ventos / quem vem à minha praia vem ver / a força que se espalha / de alguns movimentos / que eu sei desfazer e refazer”. Aqui a saia aparece em pleno giro, a princípio flagrada na sua potência de, pelo movimento, gerar vento, mas rapidamente revestida de outros aspectos interessantes: o comando, a vontade, o domínio da mulher, sobre a natureza, sobre o homem, sobre o outro; o saber-fazer, o controle, o condão mágico; o efeito de surpresa e estarrecimento nos incrédulos olhos de quem chega para ver.

A rigor, olhando a letra inteira e considerando que a “Nossos momentos” foi composta especialmente para que a cantora a interpretasse no show que levou o mesmo nome, a figura que se descreve é a própria artista, descrita nos versos sob as luzes de refletores, em plena ação de espetáculo. Mas é a palavra “praia” que muda tudo, porque, ainda que “praia” possa ser usada para designar área de interesse, universo particular – “futebol não é a minha praia”, “minha praia é mais a semiótica” –, ela não deixa de compor a ambiência ambigualmente imaginada na canção.

E isso nem é inédito. Outras tantas canções vão explorar em suas letras a saia, o movimento do giro, seu efeito no espaço e nas pessoas e a ambiência natural em que tudo isso se inscreve. “Ah, se eu vou”, por exemplo, de Lula Queiroga, gravada por Roberta Sá em 2004, em composição que evoca as misturas rítmicas, melódicas e poéticas de uma música tipicamente brasileira que, quase que de cabotagem, une Bahia e Pernambuco, por meio do samba de roda ou do coco. Diz a letra: “todo santo dia ela ia, ela ia lá me chamar / pra dançar coco, a beirada da saia querendo rodar”. A saia, mais uma vez, está em relação de integração com a mulher, incorporando em prosopopeia as suas vontades. Se, em “Nossos momentos”, a mulher comanda os ventos e isso passa pelo seu modo de girar a saia, em “Ah, se eu vou”, a saia é quem comanda, querendo rodar, isentando de qualquer julgamento, condenação ou crítica a dona faceira que, por fim, se rende aos apelos do vestuário e vai sambar.

“Saia rodada”, de Fátima Guedes, lançada em 1983 por Olívia Hime, e “Roda baiana”, de Ivan Lins e Vitor Martins, gravada por Gal Costa em 1981, seguem na mesma trilha. Enquanto esta última relaciona a saia com o ambiente que a cerca, misturando tantos outros aspectos de que aqui já se tratou – “a areia da praia tá querendo jogar / tá querendo bordar nessa barra da saia vidrilho e luar / pelo seu remelexo, oh, pelo nó nas cadeiras, ah / quando põe a baiana pra rodar” –, aquela primeira chega a ser ainda mais didática e explícita: “Roda Brasil, roda, a saia dela é rodada / e ela mexe o quadril deixando esse povo doente / ela é muito, muito

saliente / dança com a saia rodada, roda com a manta / se roda assim de repente, a saia levanta / que ginga no corpo, ela tem jogo de cintura / quando ela roda agitada / toda cor da saia mistura”.

Martinho da Vila, que de samba conhece tudo e cuja obra se reconhece mais pela simplicidade mais evidente nas estruturas harmônicas do que pela profundidade e pela densidade de letras muitas vezes ocultas nas alegres melodias, tem duas músicas que falam de saia. Uma delas é “Roda ciranda”, composta por ele para ser cantada em dueto em 1984, novamente em pontes imaginárias e simbólicas entre terras matrizes nordestinas, pela maranhense Alcione e pela baiana Maria Bethânia. A letra diz assim: “ciranda de roda, de samba de roda da vida / que girou, que gira / na roda da saia rendada da moça que dança ciranda / ciranda da vida / que gira e faz girar a roda da vida que gira”. Já não é mais simplesmente à mulher que se refere a saia, simbolicamente falando, mas aos contornos que essa mulher adquire na cultura nordestina. A saia, em movimento de dança, ao ser girada, se transforma em roda – a do samba de roda, claro –, roda que também movimentava a própria vida. Daí a presença, na letra, da “moça que dança ciranda”, das “curvas da vida da velha” e “a criança que chora”. A letra explora, por meio dessa saia em movimento de giro, a própria ciclicidade da vida, a continuidade através das gerações femininas, a religiosidade, a precariedade da vida e a desenvoltura corporal.

“Disritmia”, também de Martinho da Vila, lançada por ele mesmo em disco de 1974, é samba de outra linhagem, mais urbano e romântico, mas que também nos oferece chance de refletir sobre a saia na cultura brasileira. A letra começa assim: “eu quero me esconder debaixo / dessa sua saia pra fugir do mundo”. O eu-lírico é aparentemente um homem – e, claro, a canção ganha novos sentidos ao ser cantada por uma mulher, como já aconteceu algumas vezes – que encontra na mulher amada, no corpo da mulher amada, refúgio diante de suas angústias, potencializadas pela embriaguez. Quer transfundir seu sangue no sangue dela, quer que ela o olhe com seu lindo olhar exorcista, quer ser curado.

Mas o ponto alto da letra, de fato, está nos seus dois primeiros versos – por mais que musicalmente se sugira o contrário, com a melodia do fim da canção sugerindo movimentos ascendentes e catárticos. Ao dizer que quer se esconder “debaixo dessa sua saia” – e logo depois dizer que quer se “embrenhar no emaranhado” –, o compositor mistura sensualidade, sexualidade, sentimentalidade, com inocência, infantilidade, chegando, no limite, a sugerir um reemprenhar feminino e materno, uterinamente acolhedor e inevitavelmente edipiano. E a saia serve para abrigar tudo isso.

Outras muitas canções também trazem a saia em suas letras. “Sá Marina”, de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, sucesso na voz de Wilson Simonal a partir da gravação de 1968, fala em uma tal “saia branca costumeira”, que gira ao sol e encanta a todos ao seu redor, fazendo-os cantar. “Saia azul”, composta por Dante Ozzetti em parceria com o semiótico, aqui já citado, Luiz Tatit, lançada em 2006 pela cantora Ceumar, fala de uma mulher que migra “de Minas” e que encontra em sua saia os sentidos necessários para levar a vida a diante. “Quando uso a saia azul e saio a passear / é um contentamento que eu sinto leve / e o vento me leva”. É o vento, a vontade, a feminilidade, como já visto nos exemplos anteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando os temas, os significados e os valores relacionados à saia nas letras das canções começam a se repetir, é hora de parar. Parar para concluir, sem deixar de reconhecer que, como acontece com a roda de uma saia, a questão não termina nunca. E deve ser continuada.

Analisar canções, ainda que possa não parecer, não é tarefa simples. Primeiro porque, como explica Oliveira, “a música tem terminologia e práticas analíticas raramente dominadas pelos estudiosos da literatura” (2002, p. 36). Daí, inclusive que, neste trabalho, tenhamos claramente privilegiado o escrutínio das letras das canções, deixando um pouco de lado os aspectos musicais. Tudo bem que o ponto de partida eram as interconexões entre moda e literatura, portanto ensejando esse olhar que se debruça sobre o texto, sobre os versos. Mas, uma vez que a canção se revela como objeto de estudo, a análise de seus componentes musicais certamente nos traria outras possibilidades de reflexão, como demanda o método semiótico.

Se tivéssemos nos detido um pouco mais na questão do ritmo, por exemplo, teríamos a reiteração de algo que nas letras já havia ficado evidente. Ao tomarmos como pedra fundamental da análise a canção “O que é que a baiana tem?”, samba do baiano Dorival Caymmi, acabamos por fazer uma escolha – um recorte, alguém diria, procurando esconder de baixo da saia do rigor metodológico a angústia de se reconhecer que isso pode ser mera questão de preferência. Ao optarmos pelo samba, acabamos também atrelados a uma cultura essencialmente nordestina – mesmo que a quantidade de compositores do Nordeste seja inferior. A saia de que tratamos neste artigo é uma saia eminentemente nordestina, mestiça, que passa pela Bahia das suas típicas baianas, por Pernambuco, onde as cirandas e os frevos também requerem saias, chegando ao Maranhão, onde outras expressões musicais ganham forma e movimento por meio da saia. Samba que, migrando da Bahia ao Rio de Janeiro (Lira Neto, 2017; Muniz Jr., 1976), chega ao ambiente urbano, convertendo-se em produto audiovisual e em consagrada expressão de brasilidade.

Mas certamente não é só no samba que se veste saia. Outros cancioneiros de diferentes vertentes da música brasileira nos mostrariam outros significados daqueles que aqui identificamos. Ou não – talvez apenas confirmassem que o que a saia significa no samba está também de algum modo na música gaúcha, na música goiana, na música amazônica, evidentemente com seus sabores e quereres próprios. Eis um bom caminho de continuidade: o reconhecimento do que pode haver em comum e de diferente entre as saias expressas nas canções de diferentes partes do Brasil. Ou em diferentes tempos. Outro aspecto que enseja a continuidade da pesquisa é compreender o movimento de marcação da saia como vestimenta feminina até os dias atuais, como signo desviante presente no guarda-roupa masculino, borrando sua função de delimitação de gênero.

REFERÊNCIAS

- BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Editora Nacional/Editora USP, 1979.
- BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BROWN, Calvin S. **Music and literature**: a comparison of the arts. Toronto: Thompson Press, 2008.
- CALEFATO, Patrizia. **El sentido del vestir**. Valência: Engloba, 2002.
- CANEVACCI, Massimo. O fetichismo metodológico tem o poder de mesclar os dois clássicos elementos da filosofia ocidental: sujeito e objeto. **Matrizes**, São Paulo, v. 7, 2013.
- CASARIN, Carolina. **O guarda-roupa modernista: o casal Tarsila e Oswald e a moda**. São Paulo: Cia das Letras, 2022.
- CASTRO, Ruy. **Carmen**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CASTILHO, Kathia e MARTINS, Marcelo. **Discursos da moda. Semiótica, design e corpo**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.
- CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi**: o mar e o tempo. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DEMETRESCO, Sylvia. **Vitrine**: construção de encenações. São Paulo: Educ, 2001.
- FREYRE, Gilberto. **Modos de homem & modas de mulher**. São Paulo: Global, 2009.
- GRUMBACH, Didier. **Histórias da moda**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- HOMEM DE MELLO, Zuza. **João Gilberto**. São Paulo: Publifolha, 2001.
- HOMEM DE MELLO, Zuza. **Amoroso**: uma biografia de João Gilberto. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIRA NETO. **Uma história do samba**: as origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LOPES, Nei. **Dicionário literário afro-brasileiro**. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

LURIE, Alison. **El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1981.

MCCRACKEN, Grant. **Cultura & consumo**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2003.

MUNIZ JR. José. **Do batuque à escola de samba**. São Paulo: Símbolo, 1976.

O'HARA, Georgina. **Enciclopédia da moda**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Ana Cláudia; CASTILHO, Kathia (orgs.). **Corpo e moda**: por uma compreensão do contemporâneo. **São Paulo: Estação das Letras e Cores**, 2008.

OLIVEIRA, Ana Cláudia (org.). **Semiótica plástica. São Paulo: Hacker Editores, 2004**.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e música: união indissolúvel. **RILP - Revista Internacional em Língua Portuguesa**, Lisboa, n. 37, pp. 93-114, 2020.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAZ GAGO, José Maria. **Moda & Sedução**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PEREZ, Clotilde; POMPEU, Bruno. Moda mimética, desviante e criativa: em busca da secundidade perdida. V.32. **DeSignis**, 2020.

PEREZ, Clotilde. Marca, consumo e a festa do capitalismo artista: como Louis Vuitton e Yayoi Kusama sensibilizam, engajam e vendem. **Organicom** (USP), v. 20, p. 145-158, 2023.

POMPEU, Bruno; PEREZ, Clotilde. A cena fabulística de Hermés: uma perspectiva semiótica sobre as narrativas da marca. **Signos do Consumo**, v. 4, p. 384, 2012.

POMPEU, Bruno. **A gente faz o que o coração dita**: análise semiótica das capas dos discos de Dorival Caymmi. 2008. 238 f. Dissertação (Mestrado) - Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PEREZ, Clotilde; SCHMIDT, Roberto. A fluidez dos signos do sagrado e do profano no consumo contemporâneo. **Revista REU**, v.48, 2022.

RISÉRIO, Antônio. **Caymmi**: uma utopia de lugar. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RISÉRIO, Antônio. **Uma história da Cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

RONDIÈRE, Pierre. **Delirante Brasil?** Lisboa: Estúdios Cor, 1965.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo**: 85 anos de música brasileira. Vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo**: 85 anos de música brasileira. Vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

SOUZA, Gilda de Melo e. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. 2ª. edição. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EdUSP, 2002.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2022.

