



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**DANIELE MOITINHO DOURADO VALOIS RIOS**

**É FESTA, AMOR E SEXO?**

Um estudo sobre as representações de gênero no forró eletrônico

Recife  
2015



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**DANIELE MOITINHO DOURADO VALOIS RIOS**

**É FESTA, AMOR E SEXO?**

Um estudo sobre as representações de gênero no forró eletrônico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como trabalho de conclusão do mestrado em Comunicação Social, sob orientação do Profa. Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo.

Recife  
2015

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

R586e Rios, Daniele Moitinho Dourado Valois  
É festa, amor e sexo? Um estudo sobre as representações de gênero no forró eletrônico / Daniele Moitinho Dourado Valois Rios. – Recife: O Autor, 2015.  
164 f.: il.

Orientador: Cristina Teixeira Vieira de Melo.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2015.  
Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Forró (Música). 3. Análise do discurso. 4. Identidade de gênero. I. Melo, Cristina Teixeira Vieira de (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2015-207)

Daniele Moitinho Dourado Valois Rios

TÍTULO DO TRABALHO: É festa, amor e sexo? Um estudo sobre as relações de gênero no forró eletrônico.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 25/02/2015

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Carla Conceição da Silva Paiva  
Universidade do Estado da Bahia

## AGRADECIMENTOS

A Deus, hoje e sempre, por toda a força e inspiração.

Aos meus pais, Jorge Ney e Elizete, por todo o carinho e paciência a mim destinados. Sou grata por toda a torcida, por todo o incentivo e por todos os esforços que sempre foram feitos para que eu pudesse alçar grandes voos. Sem vocês eu certamente não teria chegado até aqui.

Ao meu irmão Jorginho, minha eterna referência (não canso de repetir). Uma pessoa que me inspira na vida e despertou em mim o interesse pelo mundo acadêmico e pela pesquisa.

Ao meu noivo, Diego Jorge, por todo o amor. Obrigada por estar comigo nos momentos fáceis e difíceis, por entender e me apoiar nas minhas escolhas. Nunca vou esquecer do seu abraço nessa fase turbulenta que foi a reta final do curso.

Agradeço a Cristina Teixeira, minha orientadora, por ter sempre segurando a minha mão. Sou grata por todas as ideias e sugestões que foram dadas. Tenho sorte por ter feito parceria com pessoa tão competente, amável e alto-astrol.

Obrigada aos professores Carla Paiva e Isaltina Gomes por terem aceitado participar da minha banca de defesa. Agradeço ainda a Jeder Janotti e a Carla Patriota pelas preciosas sugestões que foram dadas na qualificação.

Sou grata a Juliana Guerra e Maiara Andrade por terem me entendido, ajudado e tolerado todas as minhas ausências. Agradeço ainda pela torcida para que tudo desse certo. Vocês são, de fato, muito parceiras e me sinto feliz por termos trabalhado juntas.

Aos amigos Cristianne Melo, Cristiano Nascimento e Leonardo Trindade, que dividiram comigo todas as ansiedades, angústias e alegrias. É sempre uma honra estar no mesmo barco que vocês.

Agradeço também aos funcionários do CAC, Cláudia e José Carlos, por toda a atenção e prestatividade em todos os momentos em que precisei. Vocês são nota mil!

## RESUMO

A dissertação tem como objetivo analisar os valores e representações de gênero (masculino *versus* feminino) criados/difundidos pelo forró eletrônico no período compreendido entre os anos de 1992 e 2012. Utilizando como material de estudo os álbuns oficiais lançados por seis dos principais nomes do gênero midiático (as bandas Mastruz com Leite, Magníficos, Limão com Mel, Calcinha Preta, Aviões do Forró e Garota Safada), o trabalho empreende investigações sobre o lugar social ocupado por homens e mulheres ao longo desses 20 anos, examinando, dentre outras questões, se o ritmo rompe com os modelos de feminilidade e masculinidade historicamente associados à região Nordeste. A metodologia adotada como aporte para a observação das músicas foi a Análise do Discurso Francesa, com base no conceito de *Ethos*. Para realizar a “inspeção” do forró eletrônico enquanto gênero midiático, fora utilizado o processo de análise da música popular massiva proposto por Janotti Jr., que leva em consideração aspectos como as performances e as características técnicas e econômicas presentes nas canções. Em linhas gerais, foi possível perceber que o gênero midiático se sagra importante e inovador ao dar voz às mulheres para exprimirem seus sentimentos e anseios, aspecto que não ocorria no forró tradicional. Além disso, notou-se que os homens e mulheres do forró eletrônico passaram por mudanças significativas ao longo dos anos, chegando a constituir sujeitos totalmente distintos (e, de certa forma, até contraditórios) entre si.

**Palavras-chave:** Comunicação; Forró (Música); Análise do Discurso; Identidade de Gênero.

## ABSTRACT

The dissertation aims to analyze the values and representations of gender (male *versus* female) created/disseminated by the electronic forró in the period between 1992 and 2012. Using as study material the official albums released by six major names in the media (the bands Mastruz com Leite, Magníficos, Limão com Mel, Calcinha Preta, Aviões do Forró and Garota Safada), this work undertakes research on the social role played by men and women throughout these 20 years, examining, among other issues, if the rhythm breaks the stereotypes of femininity and masculinity historically associated with the northeast of Brazil. The methodology used as input was the French Discourse Analysis, based on the concept of *Ethos*. As an auxiliary method had been used the analysis process of massive popular music proposed by Janotti Jr., which takes into account aspects such as performances and the technical and economic characteristics present in the songs. Generally speaking, it was revealed that the electronic forró is important and innovative in giving voice to women to express their feelings and desires, an aspect that was not the case in the traditional forró. In addition, it was noted that men and women who make up the media genre have changed significantly over time, getting to be totally different subjects (and, somehow, even contradictory) amongst themselves.

**Keywords:** Communication; Forró (Music); Discourse Analysis; Gender Identity.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	9
<b>2 UMA GENEALOGIA DO FORRÓ ELETRÔNICO</b>	15
2.1 O começo do começo: a invenção do Nordeste	15
2.2 Forró, o ritmo tradicional do Nordeste	20
2.3 O processo de modernização do forró	24
2.4 A era SomZoom	27
2.5 As novas configurações da Indústria Fonográfica	33
2.6 A era A3 Entretenimento	37
<b>3 AS RELAÇÕES DE GÊNERO</b>	45
3.1 As conceituações de gênero	45
3.2 A construção das identidades de gênero	57
3.3 As relações de gênero na sociedade nordestina	62
3.4 Os modelos de masculinidade e feminilidade no forró tradicional	68
<b>4 AS MASCULINIDADES E FEMINILIDADES DO FORRÓ ELETRÔNICO</b>	74
4.1 De 1992 a 1995 – a fase de estruturação do forró eletrônico	77
4.1.1 Ethos masculino: O homem dotado de força e virilidade	86
4.1.2 Ethos feminino: A mulher dependente do homem	92
4.2 De 1996 A 1999 – A fase de erotização do forró eletrônico	99
4.2.1 Ethos masculino: A diversidade de sujeitos	106
4.2.2 Ethos feminino: A mulher que descobriu o sexo	119
4.3 De 2000 a 2004 – A fase das desilusões	127
4.3.1 Ethos masculino: O homem que implora	130
4.3.2 Ethos feminino: A mulher que sofre	136
4.4 De 2005 a 2012 – A fase da curtição	140
4.4.1 Ethos masculino: O homem raparigueiro	143
4.4.2 Ethos feminino: A mulher independente	149
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	154
<b>REFERÊNCIAS</b>	158

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho parte de motivações já antigas. Nordestina de nascença e de alma, nascida na cidade de Irecê, no interior da Bahia, cresci ouvindo o forró que hoje se atende pelo nome de eletrônico. Mais nova entre uma penca de primos e, principalmente, de primas, via com encantamento elas ouvirem as músicas e frequentarem os shows de bandas como Mastruz com Leite e Magníficos. Sabia de cor sucessos como “Meu vaqueiro, meu peão” e “Me Usa”, que tocavam o ano todo e ganhavam ainda mais destaque no período do São João, e chegava a lamentar o fato de ainda ser criança e não poder frequentar tais festas.

Na adolescência, o furor do forró continuava. O ritmo já não me causava o mesmo encantamento que na infância, mas o seu sucesso entre as pessoas, sobretudo os jovens, era inegável. No início dos anos 2000, músicas da banda Calcinha Preta (geralmente versões de grupos internacionais como Roxette e Scorpions) tocavam o tempo todo nas emissoras de rádio e eram sucesso entre as amigas do colégio, que compravam os CDs das bandas, anotavam as letras nos cadernos e chegavam a montar coreografias das músicas nos intervalos das aulas. Não havia uma única pessoa na cidade (independentemente de gostar do gênero midiático ou não) que nunca tivesse ouvido pelo menos uma música do CD “Um Acústico Diferente”, lançado pela banda Limão com Mel no ano de 2003. Bares, casas, lojas, carros... Músicas como “Um sonho de amor”, na voz rouca do cantor Batista Lima, tocavam em todo lugar, fazendo os mais românticos suspirarem e embalando a trilha sonora de inúmeras situações vividas por muita gente.

No período da faculdade, na cidade de Juazeiro (BA), via que o frisson pelo forró continuava. Convertida em banda sensação, a Aviões do Forró fazia vários shows na cidade (e na vizinha Petrolina – PE), espetáculos que eram garantia de sucesso, sempre lotados e aguardados com ansiedade pelo público. *Hits* como “Chupa que é de uva” agitavam as multidões, pessoas que, em coro, cantavam as letras junto com os artistas, dançavam e bebiam muito. E o estrondoso sucesso não era atestado somente nos shows: o gênero midiático e a banda dominavam os programas de rádio e a preferência dos jovens. Onde tivesse universitário reunido para “farrear”, termo, inclusive, muito presente nas letras das músicas, tinha forró tocando.

Foi nessa época em que, estudante de jornalismo, comecei a olhar o forró eletrônico com “outros olhos”. Acostumada a ouvir as músicas em casa com as amigas, e a ir com elas aos shows, percebi no CD promocional do Carnaval de 2009 (então, o mais recente da banda Aviões do Forró) uma característica que me chamou a atenção: um número considerável de músicas que dialogavam diretamente com o público feminino e “incitavam” uma postura de reação diante dos homens. As músicas (sete, no total), apresentavam um discurso relacionado ao empoderamento e à autoafirmação da mulher, retratada como alguém que deveria dar um basta, ou, porque não, um troco, aos comportamentos levianos do parceiro. “É muita pressão, é avião. Mulher não trai, mulher se vinga. Mulher cansou de ser traída. Mulher se vinga, mulher não trai. Eu era boba, boba não sou mais. É o grito de libertação de todas as mulheres!”, apresenta a cantora Solange Almeida nos primeiros 24 segundos da faixa de número 13 do álbum.

Vendo nos versos das músicas um tema que merecia atenção, passei a observar o comportamento das pessoas quando as músicas eram executadas. O resultado chegou a ser engraçado: enquanto as mulheres se mostravam estimuladas diante das canções, demonstrando notável empolgação ao ouvir (e cantar junto) versos como “dei a volta por cima e hoje eu mostrei meu novo namorado. Pensou que eu ia chorar por você, que eu ia morrer de amor, que eu ia pedir *pra* voltar”, um amigo revelou profunda indignação com a maneira em que a postura feminina estava sendo retratada nas letras: “não, não, não. Pula essas músicas. Eu *tô* achando que esse povo de Aviões *tá* é doido. Resolveram incentivar as mulheres a virarem vagabundas”. Diante de tão espontâneo e inesperado comentário (até aquele momento, não sabíamos que ele estava abalado por ter descoberto, uns dias antes, uma traição da namorada), vi nas letras das músicas um interessante tema para o meu Trabalho de Conclusão de Curso da graduação.

Na tentativa de descobrir se esse interesse pela autoafirmação da mulher era realmente novo, comecei a ouvir CDs mais antigos da banda e a relacioná-los com outros álbuns de outros grupos. Foram surgindo novas questões e o meu interesse foi aumentado (assim como o meu objeto de estudo, que passou de uma única banda, o grupo Aviões do Forró, a quatro: Mastruz com Leite, Magníficos, Calcinha Preta e a própria Aviões). O enfoque do trabalho também deu uma ampliada considerável. Em lugar de tratar exclusivamente das tentativas de autoafirmação da mulher nas músicas de forró, eu passei a me preocupar com as relações de

gênero como um todo, tendo como objetivo investigar, por meio de letras que tratassem tanto do universo feminino, quanto do universo masculino, quais são os sujeitos desse gênero midiático e como eles constroem as relações homem/mulher.

No entanto, um acontecimento mudou totalmente os meus planos. A professora que iria me orientar na monografia fora aprovada numa seleção de doutorado em outra região do país e, diante da necessidade de que ela tirasse licença, todos os seus orientandos foram passados a outros professores do departamento. Como, na ocasião, nenhum deles se interessava pelo meu tema (havia entre os docentes do campus o pensamento generalizado de que o estudo das músicas de forró eletrônico não era relevante, visto que o gênero midiático era considerado vulgar e pobre culturalmente) acabei achando melhor trocar de objeto de estudo. Mudando radicalmente de tema, fiz o meu trabalho de conclusão de curso sobre política.

Um ano após ter concluído a graduação, decidi me voltar à seleção do mestrado. Observando que as músicas de forró eletrônico continuavam a trazer questões relevantes para o estudo de gênero, resolvi reaver o desejo de trabalhar com o estudo da música e retomei o meu antigo projeto. Após muitas leituras sobre o ritmo musical, que a essa altura já era objeto de investigação de muitos estudiosos do campo da comunicação, a exemplo do pesquisador Felipe Trotta, a minha ideia foi reestruturada e aceita no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Apresentando o título “É festa, amor e sexo? Um estudo das relações de gênero no forró eletrônico”, o anteprojeto tinha como objetivo geral “Analisar os valores, estereótipos e representações de gênero (masculino *versus* feminino) presentes no forró eletrônico ao longo de suas duas décadas de existência (de 1992, ao ano de 2012)”. Para se alcançar tal objetivo, a proposta era analisar a discografia das bandas Mastruz com Leite, Magníficos, Calcinha Preta e Aviões do Forró, consideradas como alguns dos maiores ícones do ritmo musical. Como eu já tinha percebido uma “evolução” na maneira como as relações de gênero eram apresentadas ao longo dos anos (e como os comportamentos masculinos e femininos apresentavam diferenças ao serem retratados nas músicas de cada uma das bandas), a ideia era falar dos quatro grupos separadamente, apresentando a história de cada um deles, quais as inovações eles trouxeram para o ritmo e como as relações homem/mulher eram tratadas em suas letras.

Para facilitar o processo de análise e reduzir consideravelmente o *corpus* da pesquisa, visto que as bandas apresentam uma discografia enorme (ao longo dos 20 anos que compreendem o recorte temporal do estudo, os quatro grupos lançaram 99 álbuns oficiais, sem contar as inúmeras gravações realizadas nos shows e os vários CDs promocionais feitos para distribuição gratuita), optei por analisar apenas os álbuns gravados pelas bandas no período em que elas figuravam como os grupos de maior sucesso do ritmo ou, como se costuma falar, constituíam “as bandas do momento”. Dessa forma, as discografias seriam divididas em duas épocas distintas: anos 1990, representados pelas bandas Mastruz com Leite e Magníficos, e anos 2000, cujos representantes seriam as bandas Calcinha Preta e Aviões do Forró.

No entanto, essa estruturação foi mudando à medida em que as ideias eram apresentadas em congressos, debatidas nas reuniões de orientação e, principalmente, a partir do contato direto com o *corpus*. Diante de muitas indagações sobre a ausência de determinadas bandas, achei (com o aval da orientadora) que seria interessante acrescentar duas delas à pesquisa: o grupo Limão com Mel, que além de ter figurado como a “banda do momento” em diferentes épocas, apresenta um perfil diferente dos demais grupos que compõem o objeto de estudo, e a banda Garota Safada que, ao lado da Aviões do Forró, aparece como o principal nome do forró eletrônico na atualidade. Além de novas bandas, o trabalho ganhou, ainda, mais alguns materiais a serem estudados. Percebendo que a sexualidade está presente em quase todos os aspectos do forró eletrônico, de maneira que não se pode ter uma visão abrangente das relações de gênero construídas/difundidas pelo ritmo levando-se em consideração, apenas, as letras das músicas, nós incluímos no *corpus* do trabalho a análise das performances e das capas dos discos.

No decorrer da análise, nova alteração: percebemos que, ao longo desses 20 anos, o ritmo apresentou diferentes “fases”, cada uma marcada por traços comuns às bandas, de maneira que seria mais interessante analisá-las em conjunto. Além disso, outro aspecto que pesou para que optássemos por essa análise coletiva foi o fato de quatro das seis bandas selecionadas terem lançado álbuns nos quatro recortes temporais identificados por nós como as fases do forró eletrônico. Uma análise restrita aos álbuns gravados num período “x” estaria colocando para escanteio muitas músicas que apresentam importantes nuances para a nossa pesquisa, interferindo, assim, na qualidade do trabalho.

Dessa forma, a análise do *corpus* foi dividida nas seguintes fases: “**1992 a 1995**” (época em que as primeiras bandas e o próprio gênero midiático começavam a se estruturar, e os grupos do *casting* da SomZoom Sat, sobretudo, a Mastruz com Leite, reinavam absolutas no cenário do forró eletrônico), “**1996 a 1999**” (quando o gênero passa a ser destaque na imprensa nacional e as bandas começam a apresentar identidades já bem definidas. Período em que novos grupos alcançam o sucesso e o ritmo passa por um considerável processo de erotização das letras e performances), “**2000 a 2004**” (quando o forró eletrônico vivencia um período de forte valorização do amor romântico e sofrido. Predominam os discursos sobre relações amorosas malsucedidas) e “**2005 a 2012**” (época em que o forró se torna ainda mais elétrico e as letras relacionadas à curtidão são a tônica da vez. Nota-se, ainda, um aumento considerável no discurso de autoafirmação da mulher).

Como nosso objetivo é compreender de que maneira as relações de gênero foram construídas pelo forró eletrônico ao longo desses 20 anos, foram utilizadas na análise letras que ajudam a entender quem são os homens e mulheres representados pelo gênero midiático, quais seus hábitos, preferências, e qual a sua maneira de se relacionar com o sexo oposto, vivenciando o amor e os relacionamentos. Além disso, numa tentativa de assimilar melhor as condições de produção nas quais tais discursos emergiram, procuramos utilizar matérias e reportagens sobre diversos temas (sexualidade, comportamento, música...) que foram publicadas entre os anos de 1990 e 2012. Como a Revista Veja constitui a publicação mais acessível (o veículo disponibiliza um acervo digital com todas as suas edições), acabamos adotando-a como uma importante ferramenta de pesquisa.

A metodologia escolhida para realizar a investigação foi a Análise do Discurso Francesa, com base no conceito de *Ethos*. Para a realização do trabalho, foram utilizados 99 álbuns oficiais lançados entre 1992 e 2012 (o que resultou em um exaustivo trabalho de escuta de 1.761 músicas), além de vídeos disponibilizados na internet (que foram úteis, por exemplo, para a observação da corporalidade apresentada pelos artistas durante as suas apresentações).

A dissertação que se segue fora estruturada em três capítulos. O primeiro deles procura narrar a história do forró eletrônico, apresentando dados que vão desde o processo de “invenção do Nordeste”, no início do século XX, aos aspectos que levaram à criação do gênero midiático nos anos 1990 e contribuíram para que ele se tornasse um verdadeiro fenômeno, responsável por movimentar quantias astronômicas. Para realizar tal “inspeção”,

considerou-se o processo de análise da música popular massiva proposto por Janotti Jr., que utiliza aspectos como as performances e as características técnicas e econômicas presentes nas canções. O segundo capítulo é voltado a questões de gênero e trata de aspectos como o processo de construção da identidade feminina, as relações de gênero no Nordeste e os modelos de masculinidade e feminilidade do forró tradicional. A análise das músicas, parte mais extensa desse trabalho, compõe o terceiro capítulo da dissertação e centra a discussão sobre as relações de gênero no forró eletrônico a partir das observações dos *ethé* das canções.

## 2 UMA GENEALOGIA DO FORRÓ ELETRÔNICO

### 2.1 O começo do começo: a invenção do Nordeste

Desde o início do século XX, muitas foram as propostas de divisão regional do Brasil. O modelo em vigor atualmente, que divide o país em cinco regiões (Norte, Nordeste, Centro Oeste, Sudeste e Sul) foi elaborado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística em 1967, revisto em 1969 e instituído no ano de 1970. Desenvolvida com base em estudos do espaço brasileiro feitos pelo IBGE em conjunto com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) do Ministério do Planejamento, a divisão foi elaborada a partir das características econômicas, culturais, físicas e sociais dos estados do país (SILVA, 2013).

O surgimento da ideia do Nordeste como um espaço de identidade à parte dentro do território brasileiro, no entanto, é muito anterior a esta divisão. Como defende Trotta (2008),

as identidades (locais, regionais ou nacionais) são construções realizadas através de algumas abstrações que se tornam eficientes e fortes o bastante para moldar o compartilhamento de um imaginário comum em torno de tais ideias. O pertencimento a determinada comunidade imaginária tem relação direta com o cultivo de sentimentos de identificação criados a partir de alguns elementos, crenças, práticas e saberes (p.02)

Nesse sentido, a construção identitária relacionada ao espaço Nordeste começa a emergir já nas primeiras décadas do século XX, época em que o Brasil ainda era dividido em duas regiões, Norte e Sul. Enfraquecidos ante a crise das suas duas principais atividades econômicas (as culturas do açúcar e do algodão), preocupados com o fenômeno da seca e suas consequências catastróficas (nas quais o crescimento do cangaço e do messianismo também estavam incluídas) e, principalmente, vendo-se ameaçados diante do domínio que os estados do Sul (notadamente, São Paulo) passaram a exercer sobre o espaço nacional, foram as oligarquias e os parlamentares do Norte quem deram os primeiros passos para que o recorte regional Nordeste começasse a se edificar.

Numa tentativa de manter os seus privilégios, as elites nortistas viram a necessidade de unificar os discursos e reivindicações, falando em nome de um espaço único martirizado pela

seca e carente do apoio dos poderes públicos. Nessa busca por benesses e incentivos financeiros por parte do Governo Federal, formou-se “uma zona de solidariedade” entre todos aqueles que se colocavam como os “porta-vozes deste espaço sofredor”. De acordo com pesquisador Albuquerque Jr. (2011), o discurso da seca “aproxima os grandes proprietários da Zona da Mata dos comerciantes das cidades, e estes dos grandes produtores de algodão ou dos criadores de gado” (p. 72-73).

Como consequência desse processo, “o termo Nordeste é usado pela primeira vez para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), criada em 1919” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.81). Aparecendo no discurso institucional como a parte do Norte assolada pelas estiagens, o Nordeste surge no cenário nacional como o “filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos produzidos a respeito desse fenômeno” (p.81).

Sempre centradas no discurso sobre a seca, que aos poucos foi se convertendo na base para a edificação da imagem do Nordeste, várias ações passam a ser realizadas de maneira alavancar um “patriotismo regional”. Além das propostas de separação do Nordeste da parte amazônica do Norte, surgem na década de 1920 ações como o “Bloco do Norte” (bancada formada por parlamentares nortistas no Congresso Nacional), o Livro do Nordeste, o Centro Regionalista do Nordeste, o Movimento Autonomista de Pernambuco e o Congresso Regionalista, dentre outros episódios desencadeados em meio a uma “racionalização do regionalismo nordestino”.

Essa série de eventos e práticas dispersas fazem emergir e se institucionalizar a ideia de Nordeste, inclusive entre as camadas populares. Essa ideia vai sendo lapidada até se constituir na mais bem acabada produção regional do país, que serve de trincheira para reivindicações, conquistas de benesses econômicas e cargos no aparelho de Estado, desproporcionais à importância econômica e à força política que esta região possui (ALBUQUERQUE JR, 2011, p.87).

Numa tentativa de conferir ainda mais força a esse processo de institucionalização regional, “os poderosos locais buscaram, além das motivações naturais, raízes culturais que justificassem a união” (REBELO, 2007, p.3). Inicia-se uma busca das tradições, um esforço para se encontrar elementos que garantissem a unidade, a semelhança e a homogeneidade do espaço, definindo o conjunto de representações que passaria a ser reconhecido como “a imagem oficial do Nordeste”.

Como a região estava em crise durante esse processo de construção, todas as imagens e enunciados criados passaram a remeter a um “passado de bonanças”, quando a economia era próspera. Nesse contexto, as tradições nordestinas foram instituídas como eminentemente rurais, ligadas ao período colonial e ancoradas em aspectos como o folclore, o conservadorismo e a saudade (REBELO, 2007). O Nordeste é apresentado como “espaço de felicidade, numa romantização intencional do próprio ‘atraso’ (entendido aqui como o oposto de ‘progresso’, invariavelmente associado à industrialização e à mundialização)” (TROTTA, 2008, p.8).

Estruturadas de acordo com os interesses das classes dominantes, essas tradições foram moldadas de maneira a cumprir a uma dupla função. A primeira delas foi promover um apagamento das diferenças regionais, estabelecendo raízes comuns que justificassem a edificação do Nordeste enquanto região. A segunda, foi ocasionar a naturalização de um discurso centrado na memória, na reação ao moderno e na valorização do passado, constituindo, assim, mais uma eficaz tentativa de manutenção dos privilégios e do lugar social ocupado pelas oligarquias locais. Como defende Albuquerque Jr. (2011),

O medo de não ter espaços numa nova ordem, de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo se esvaír, é que leva à ênfase na tradição, na construção deste Nordeste. Essa tradição procura ser uma baliza que oriente a atuação dos homens numa sociedade em transformação e impeça o máximo possível a descontinuidade histórica. Ao optar pela tradição, pela defesa de um passado em crise, este discurso regionalista nordestino fez a opção pela miséria, pela paralisia, mantendo parte dos privilégios dos grupos ligados ao latifúndio tradicional, à custa de um processo de retardamento cada vez maior de seu espaço, seja em que aspecto nos detenhamos (p.90).

Em meio a essa seara de práticas e enunciados voltados à edificação de uma identidade regional, o discurso da seca deixa de ser algo pontual e se transforma num discurso orientado para outras questões. A construção de uma cultura regional ganha corpo, num processo onde os artistas e os intelectuais locais apresentaram uma atuação crucial: ao retratar a região e o seu povo, com seus costumes, particularidades e maneiras de ser, ver, sentir e agir, as artes ajudaram a difundir representações e estereótipos, ocupando um lugar de destaque na invenção das tradições nordestinas e na construção de uma memória discursiva ligada à região. Uma elaboração artística, cultural e política onde o Sertão e o seu egrégio habitante, o sertanejo, aparecem como emblemáticos enquanto “materializações” da realidade e do modo de viver no Nordeste.

Independentemente da ideologia dos seus autores e da finalidade com que foram produzidas, obras de escritores como José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, dentre muitos outros, participaram ativamente do que pode ser definido como “A invenção do Nordeste”. Na literatura, a região é contada e descrita como um local seco, terra dos coronéis, dos jagunços, dos cangaceiros e dos santos, representações que foram estendidas às demais expressões artísticas. Ao comentar tais produções, a pesquisadora Lúcia Lippi Oliveira (1998) destaca que o tema sertão aparece, pelo menos, sob três perspectivas. Como descreve a pesquisadora,

A primeira é o "sertão como paraíso", que se expressa basicamente no romantismo. Evoca-se um paraíso perdido em que tudo era perfeito, belo e justo e cuja linguagem retrataria uma pureza original a ser apreciada e preservada. Esta linha romântica se mantém no século XX por figuras como as de Catulo da Paixão Cearense, no âmbito da cultura popular, e Afonso Arinos, na veia mais erudita e de elite. A segunda forma de lidar com o sertão o associa ao inferno. O destempero da natureza, o desespero dos que por ele perambulam (retirantes, cangaceiros, volantes, beatos), a violência como código de conduta, o fatalismo, são os principais traços apontados. Euclides da Cunha é certamente um dos representantes desta leitura do espaço do sertão como inferno ainda que sua explicação seja de ordem político cultural. Por fim, o sertão é o purgatório. Lugar de passagem, de travessia, definido pelo exercício da liberdade e pela dramaticidade da escolha de cada um. Identificado como lugar de penitência e de reflexão, o sertão aparece como reino a ser desencantado e decifrado. Aqui estamos no mundo de Guimarães Rosa (n/d).

Complementando a esse processo de “construção regional”, as artes plásticas, pinturas de artistas como Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres destacam-se por conferir formas visuais às imagens produzidas pela literatura e pela sociologia regionalista. As “pinceladas do Nordeste”, como define Albuquerque Jr. (2011), foram fundamentais por cristalizar representações e “instituí-las como ‘imagens típicas da região’, exercendo enorme influência na produção posterior, seja no campo do cinema ou da televisão” (p.165). No teatro, Ariano Suassuna põe em cena um Nordeste cujos cenários são sempre formados pelo “sertão das caatingas, ou das pequenas cidades empoeiradas, onde a única construção de destaque é a igreja e as únicas autoridades, o coronel, o padre, o delegado e o juiz” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.190).

No campo da música, um dos principais representantes do regionalismo brasileiro foi o pernambucano Luiz Gonzaga, que através de suas letras carregadas de referências ao Sertão, ajudou a construir a imagem do território nordestino nos quatro cantos do país. Com um discurso fundado nas tradições e raízes da sua terra natal, as canções do Rei do Baião levam

ao Brasil “um Nordeste de povo sofrido, simples, resignado, devoto, capaz de grandes sacrifícios. Nordeste de homens que vivem sujeitos à natureza, a seus ciclos” (ALBUQUERQUE JR., p.181).

Além das expressões artísticas, cujas demarcações discursivas têm “historicamente, contribuído para a materialização de uma ideia de Nordeste, ‘sua ideologia’, ‘sua história’, ‘seu povo’ e ‘seus costumes’” (CUNHA, 2011, p.23), ao se falar na construção dessa região e das figuras a ela associadas, não se pode deixar de mencionar o papel desempenhado pela imprensa brasileira ao longo das diferentes épocas. De acordo com Albuquerque Jr. (2011), essas representações começaram a ser delineadas e estabelecidas no final do século XIX (período em que a seca de 1877-79 adquire repercussão nacional e chama a atenção do “Sul” para os “flagelados do “Norte”) e no início do século XX, quando

Os fenômenos messiânicos, notadamente Canudos, participaram decisivamente na construção da imagem do Norte e do nortista para as populações do Sul, devido à repercussão de reportagens de Euclides da Cunha, sobre o movimento, publicadas em *O Estado de São Paulo*. Na década de vinte, o fenômeno do padre Cícero também reforça esta imagem de fanatismo e loucura religiosa, que acompanha os nordestinos até hoje (p.73).

Ajudando a reforçar os estereótipos, essas representações caricatas do Nordeste e do nordestino foram reproduzidas e difundidas ao longo de décadas, predominando na mídia até os dias de hoje (em grande parte das vezes, por meio de discursos dados a generalizações e preconceitos). Como comenta Oliveira (1998), “o pensamento brasileiro refletiu continuamente sobre as distinções entre litoral e interior, entre cidade e sertão, demarcando as diferenças de vida social e de tipos humanos. Civilização *versus* barbárie, cosmopolitismo *versus* brasilidade” (n/d). Para Zanforlin (2008), “as imagens de miséria, de descaso, de desterro, de falta de perspectiva e de atraso se repetem descontextualizadas de nenhuma perspectiva histórica, econômica social ou política” (p.28), contribuindo para cristalizar a ideia de que o Nordeste “é o fardo nacional por excelência, a região que corporifica o que há de mais arcaico, incômodo e atrasado num país que carrega em seu imaginário o sonho de pertencer ao ‘futuro’” (p.28).

Propagados em diversos discursos relacionados ao Nordeste, esses enunciados se relacionam entre si, fazendo parte de uma mesma Formação Discursiva que associa a região

ao atraso e ao tradicionalismo. Nessas representações, construídas ao longo de décadas, a ideia de Nordestinidade é fortemente associada aos festejos populares e aos sotaques carregados, o tempo é seco, as cidades são pequenas, atrasadas e encardidas, o povo é sempre crédulo, ingênuo e bruto. Nessa já consagrada imagem que fora construída para região, muitos “Nordestes” ficaram de fora, gerando, segundo Trotta (2008), vários discursos de não-identificação com este imaginário. Como argumenta o pesquisador,

Enquanto tentativa de síntese, essa identidade é resultado de um discurso bem sucedido promovido por alguns sujeitos, mas continuamente contestados e desautorizados por outros discursos, num conflito contínuo. A não-identificação com os referenciais identitários dessa construção do Nordeste se torna, portanto, uma estratégia previsível de certos grupos sociais urbanos que, com o avanço da disseminação de novidades tecnológicas nas últimas décadas do século XX, afastam-se definitivamente dessa imagem de “atraso” e de “tradição” imputada pela representação de Nordeste até então consagrada nacionalmente (p.11).

Acentuados a partir do final do século XX, esses embates em torno das representações de nordestinidade chegaram também ao campo da música. Atuando ao longo de décadas com o status de “música tradicional do Nordeste”, o forró de Luiz Gonzaga e seus adeptos também passou a ser questionado enquanto ritmo detentor da pretensa e generalizante “identificação regional”. Vários discursos alternativos ao referencial gonzagueano começam a surgir nos diferentes estados da região, num processo onde o Forró Eletrônico, ritmo criado no início da década de 1990 na cidade de Fortaleza (CE), tem ocupado um papel de destaque.

## **2.2 Forró, o ritmo tradicional do Nordeste**

Fruto da junção de ritmos nordestinos, a exemplo do baião, do xaxado, do coco, do xote e do arrasta-pé, o forró foi apresentado ao Brasil na década de 1940 por meio da atuação do pernambucano Luiz Gonzaga. Lançada numa época em que o mercado estava saturado de música estrangeira, quando ritmos como o bolero ofuscavam, inclusive, o samba, a musicalidade de Gonzaga tomava como referência o que já era cantado por violeiros, bandinhas e conjuntos no interior nordestino, constituindo uma novidade no sul do país e convertendo-se em grande sucesso. Popularizado como “o rei do baião” e aclamado pelo público e pela mídia, o cantor e sanfoneiro deixou sua marca em sucessivas gravações de

compactos, shows em auditórios lotados e apresentações em programas das maiores emissoras de rádio do Rio de Janeiro, àquela época, a capital federal (MARCELO; RODRIGUES, 2012).

Com uma indumentária de couro semelhante aos trajes usados pelos cangaceiros no sertão, Gonzaga cantava os costumes da sua terra, apresentando um lugar de destaque na seara do regionalismo brasileiro. Relacionadas a diversos temas (as condições naturais do sertão, as secas, o cotidiano do nordestino, os festejos, a paquera e a vida daqueles que resolveram deixar o campo para procurar melhores condições na cidade, dentre outros), as canções tornaram o Nordeste conhecido em todo o país, “chamando a atenção para os seus problemas, despertando o interesse por suas tradições e ‘cantando suas coisas positivas’” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 178).

Assumindo esse papel de “Voz do Nordeste”, Gonzaga passou a atuar de maneira a criar associações sonoras, imagéticas e discursivas que remetiam sua figura à ideia de nordestinidade que vinha sendo construída pelos intelectuais e a oligarquia da região. Como destaca Albuquerque Junior (2011),

não é só o ritmo que vai instituir uma escuta do Nordeste, mas as letras, o próprio grão da voz de Luiz Gonzaga, sua forma de cantar, as expressões locais que utiliza, os elementos culturais populares e, principalmente, rurais que agencia, a forma de vestir, de dar entrevistas, o sotaque, tudo vai “significar” o Nordeste (p.176).

Num período em que a valorização da produção nacional e popular estava em voga, Gonzaga foi convidado a fazer parte da campanha presidencial de Getúlio Vargas e tornou-se garoto propaganda de empresas como o Laboratório Moura Brasil e a distribuidora de petróleo Shell, pelos quais fez turnê por todo o país e visitou, principalmente, as regiões interioranas. Com uma música voltada ao migrante nordestino nos centros urbanos do eixo Rio/São Paulo e ao público das capitais nordestinas que podia consumir discos, o rei do baião figurou nas paradas de sucesso das execuções musicais no Brasil entre o final da década de 1940 e a metade da década de 1950 (OLIVEIRA, 2009). Como defende Freire (2012), a musicalidade de Gonzaga “chegava aos nordestinos migrantes como uma lembrança da terra natal. Esses elementos identitários, como a vestimenta, linguajar e ritmo explicam o sucesso do forró no Sudeste do país, primeiramente entre os migrantes” (p.23).

Embaladas pelo som do acordeom, a popular sanfona, várias canções do Rei do Baião ganharam o país, consolidando o *status* de “música tradicional do Nordeste”. Composição de Gonzaga em parceria com Humberto Teixeira, a música “Asa Branca” constitui um exemplo bem emblemático de realidade nordestina que o artista ajudou a construir e difundir, sendo, até hoje, apontada por muitos como um “hino da região”.

Gravada no ano de 1947, a música apresenta o relato dramático de um nordestino que se viu obrigado a deixar sua terra em virtude da seca, já que até a asa branca, ave típica do lugar, “bateu asas do sertão”. No relato, o sertanejo aparece como um indivíduo de pouca escolaridade (como sugerem os termos “oiei”, “preguntei” e “fornaia”, considerados fora do padrão léxico e gramatical da norma culta estabelecida), devoto (“Eu *preguntei* a Deus do céu, ai / Porque tamanha judiação”) e perseverante, que resolve se aventurar em outras bandas em busca de sustento para si e sua família.

Em “Asa Branca”, as representações construídas apontam para o discurso da estereotipia, que ajudou a sedimentar a imagem da região como um local de atraso, onde a seca está associada à pobreza e ao surgimento de flagelados que migram para o Sul. Além disso, nota-se que a canção desempenha um importante papel de materialização dos aspectos naturais do Nordeste no imaginário de pessoas de todo o país. Ao associar as características e o clima da região a objetos relacionados ao fogo e ao ato de queimar, versos como “Quando *oiei* a terra ardendo” e “Que braseiro, que *fornaia* / Nenhum pé de *prantação*” apresentam a região como quente e castigadora, quase que inóspita, fazendo com que o ouvinte crie em sua mente as figuras de um local árido, onde o sol é intenso e faz a terra, já sem vegetação, arder (a já citada representação do “sertão inferno”).

Conquistando a simpatia do público, como destacam Marcelo e Rodrigues (2012), “‘Asa Branca’ logo virou peça obrigatória nas apresentações de Gonzaga” (p.25). A gravação deste sucesso e de muitos outros que falam em nome da região, seja chamando a atenção para o problema da seca ou apresentando o Nordeste com o olhar saudoso de quem está longe, seja tratando de forma bem-humorada de alguns dos hábitos e costumes do seu povo (tanto dos que permanecem em sua terra, quanto do matuto que vai se aventurar na cidade grande), fez com que Gonzaga se tornasse um dos principais nomes da Rádio Nacional. Tal visibilidade abriu espaço para novos artistas nordestinos, a exemplo de Jackson do Pandeiro e Marinês,

dentre muitos e muitos outros que, seguindo os passos de Gonzagão, ajudaram a disseminar os mesmos discursos e elementos associados à nordestinidade.

Esse “boom” da música nordestina, no entanto, não duraria muito tempo. Com o término da nacionalista Era Vargas e o início do modernizador governo de Juscelino Kubitschek, cuja posse se deu no ano de 1956, o país tomaria outros rumos, inclusive, no mercado fonográfico. Como narra Vianna (1998),

Uma nova capital fora construída; a música em voga era a bossa nova; cresceu a produção e importação de novidades como a televisão e automóveis. (...) No Brasil de JK havia pouco espaço para o folclore e as culturas regionais na cultura de massa, pois contrastavam com a ideia de progresso nacional. Nesse momento Luiz Gonzaga passou a gravar pouco; o baião, cuja cultura transcendia classes, ficou marginalizado e restrito a poucos programas de rádio, pois virou signo de um país rural que precisava se modernizar (p.60-61).

Sem muitas oportunidades nas capitais e nos grandes centros, onde ficou restrito às apresentações nas “Casas de Forró” e nas Praças Públicas (todas localizadas nas periferias), Gonzaga passa a percorrer os sertões e os lugares onde nunca tinha se apresentado no interior do país. No entanto, é importante destacar que esse período de “ostracismo” não implicou numa ausência de novas composições. Apesar de diminuir a intensidade das gravações, o Rei do Baião continuou a lançar álbuns. Alguns dos grandes clássicos gravados por ele, como “Numa Sala de Reboco”, “Ave Maria Sertaneja”, “A morte do vaqueiro”, “Óia eu aqui de novo” e “A triste partida”, por exemplo, foram lançados nesse período.

A volta de Gonzaga e da música regionalista nordestina aos holofotes só iria ocorrer anos mais tarde, iniciada pela aproximação do rei do baião com a juventude universitária ligada à música de protesto (a exemplo de Geraldo Vandré e Caetano de Veloso, que nos anos de 1965 e 1968, respectivamente, chegaram a gravar música “Asa Branca”). O artista pernambucano passou a ser convidado por estudantes para se apresentar em festivais de música universitária promovidos longe do controle das gravadoras, “consagrando o nome de Luiz Gonzaga para uma geração de jovens engajados e integrados aos movimentos de contestação que se passavam em boa parte do mundo” (VIANNA, 1998, p.62). Completando o quadro que levaria o rei do baião a um retorno à grande mídia, um boato criado por Carlos Imperial na década de 1970, afirmando que a canção “Asa Branca” seria regravaada pelos

Beatles, promoveu a reaproximação da indústria fonográfica com Luiz Gonzaga (OLIVEIRA, 2009).

No início da década de 1980, o público e o meio fonográfico foram surpreendidos pela união musical de Luiz Gonzaga e Gonzaguinha, pai e filho que, por questões familiares e conflitos ideológicos, nunca tinham dividido o mesmo palco. O projeto de sair juntos em turnê foi iniciado em junho de 1979 com a gravação da música “A vida do viajante”, gravada no LP “Gonzaguinha da vida”, e resultou no álbum duplo “Gonzagão & Gonzaguinha - A vida do viajante ao vivo”, lançado em 1981. Marcando o novo período positivo na carreira do Rei do Baião, a parceria com jovens artistas da MPB, a exemplo da paraibana Elba Ramalho e do cearense Raimundo Fagner, ajudou a impulsionar a venda de discos como o LP “Danado de bom”, álbum que, em menos de três meses, teve mais de cem mil cópias vendidas, marca inédita na carreira de Gonzaga (MARCELO e RODRIGUES, 2012).

### **2.3 O processo de modernização do forró**

Após esse novo período de ascensão, quando Luiz Gonzaga volta a apresentar destaque na mídia e a parceria firmada com artistas da MPB reflete a “uma tentativa de aproximação dos compositores de classe média com as camadas populares” (OLIVEIRA, 2009, p.31), o forró sofre nova baixa em meados dos anos 1980. Passando por uma crise motivada pela sua saturação (e agravada no fim da década com morte de alguns dos seus principais ícones, como Gonzaga e Jackson do Pandeiro), o ritmo fica praticamente restrito aos períodos de festas juninas e às feiras populares. Tido como “ultrapassado”, o forró converte-se em sinônimo de cafonice, sendo geralmente associado ao universo rural e às classes mais populares.

Complementando a esse período de crise, o ritmo também passa a ver questionado o seu status de música representativa da identidade nordestina. Denotando a ideia de que a cultura constitui “um território de conflitos, de intensas lutas pela afirmação de gostos, identidades e pelos tensos processos de construção e compartilhamento de valores e pensamentos” (TROTТА, 2008, p.39), novos sujeitos sociais entram em cena de maneira a

reivindicar uma mudança das representações que giram em torno do referencial de nordestinidade.

Motivados por uma identificação com a cultura internacional-popular (e os inúmeros signos de modernidade difundidos pela televisão, o cinema, a publicidade e a música pop internacional, dentre outros), surge uma pluralidade de discursos e de cenas culturais que ajudam a promover um movimento de reinvenção da identidade musical nordestina. Propondo um distanciamento dos tradicionais elementos associados ao imaginário da região, esses discursos contestam a hegemonia do universo rural, do sertão e de todos os outros signos ao qual o forró (e o próprio som da sanfona) foi historicamente ligado. Como destaca Trotta (2008),

A partir do final do século XX os embates se acentuam e é possível verificar que o compartilhamento de pensamentos culturais sobre a região que moldaram a representação sertaneja na primeira metade do século passado já não ocorre com a mesma intensidade, cedendo espaço para uma certa pluralidade de narrativas que têm em comum uma intenção explícita de apagar o componente atrasado e não-moderno da narrativa do Nordeste (p.11).

Nesse sentido, ganham corpo, nos diferentes estados da região, diversas manifestações e cenas culturais cujas elaborações estéticas apresentam pouca (ou nenhuma) relação com as tradicionais representações agrárias e sertanejas. Operando uma mistura entre o trio elétrico e os tradicionais blocos afro, o *axé music* surge em Salvador (BA) como um ritmo direcionado ao público jovem e se converte num verdadeiro sucesso mercadológico, com penetração em todo o país; Nascido da confluência de ritmos africanos e caribenhos, o *reggae* aproxima-se de manifestações maranhenses como o “tambor de crioula”, o “bumba meu boi” e a “dança do lelê” e cria laços de identidade com a população negra da periferia de São Luiz (MA); O movimento *manguebeat* surge no Recife (PE) mesclando influências internacionais com o discurso local politizado; Na cidade de Fortaleza (CE), sob a batuta do empresário Emanuel Gurgel, é criado um novo forró que, voltado ao universo urbano, entra em confrontação com os modelos e elementos do tradicional forró de Gonzaga e seus discípulos (TROTТА, 2008).

Como defende Freire (2012), “sob a aura de música regional, o forró eletrônico nasce com linguagem de teor erótico, valorizando os espetáculos ao vivo e utilizando alta tecnologia em suas apresentações” (p.36). Refletindo a uma tendência mundial que girava em torno dos ideais de modernidade, consumo e juventude, “movimento” que ganha corpo na década de

1980 e alinha os jovens de todas as regiões do país aos elementos de uma cultura transnacional que tinha os astros Madonna e Michael Jackson como seus grandes ícones, o novo forró entra em cena com o objetivo de dar uma nova roupagem ao velho ritmo popularizado por Luiz Gonzaga. Desenvolvida com a finalidade de atrair a simpatia dos jovens de cidades nordestinas como Campina Grande (PB), Caruaru (PE) e Feira de Santana (BA), que apesar de interioranas não se identificavam em nada com o universo retratado pelo forró tradicional, a modernização do ritmo vai desde a elaboração das melodias, acordes e sonoridades, às mudanças nas temáticas abordadas pelas letras das músicas.

Nota-se que o forró eletrônico passa por um processo parecido com o vivenciado pela música sertaneja e o pagode romântico que dominavam o mercado fonográfico brasileiro no final do século XX (e que se caracterizaram por “modernizar”, respectivamente, a música caipira e o samba). Desenvolvidos no período áureo da sonoridade elétrica, os três ritmos misturam (e, em muitos casos, chegam até a sobrepor) o som da guitarra e do teclado à sonoridade dos instrumentos tidos como referenciais consagrados em cada um dos gêneros (a viola caipira, no caso da música sertaneja; o pandeiro e o cavaquinho, no samba; e o trio pé de serra formado pela sanfona, o triângulo e a zabumba, no forró). Indo muito além dos aspectos relacionados à constituição do timbre, a sonoridade elétrica está diretamente relacionada a um conjunto de valores, servindo de base

para a internacionalização da cultura jovem e de uma estética associada “ao moderno”, assim como um símbolo do próprio capitalismo tardio. A manipulação elétrica do som da guitarra permite a experimentação de timbres e intensidades variados, matizando um som que pode ser amplificado e adotado por uma juventude identificada em um plano mundial. (...) A rejeição à guitarra e ao teclado é, portanto, uma negação de um conjunto de códigos culturais relacionados com esse universo simbólico (TROTТА, 2012, p.02).

Como um reflexo da conjuntura político-econômico-social na qual foi desenvolvido, o forró eletrônico se rende às influências externas, aos valores e aos costumes da modernidade. As letras das músicas deixam de lado aspectos como a vida no campo e as agruras enfrentadas pelos sertanejos (tanto os que permanecem em sua terra, quanto os que migraram para as cidades grandes em busca de melhores condições) e passa a dar enfoque a temas mais universais, a exemplo do amor e do contexto animado das festas. Como argumenta Trotta (2009), “assim como a música sertaneja se modificou no final dos anos 1980 para representar não mais o caipira atrasado, mas o produtor rural do mundo do *agrobusiness*, das *pick-ups* e

dos rodeios” (p.111), o novo forró estabelece novos elos de identificação e de consumo, elos ligados ao *pop*, ao moderno, ao jovem, ao litoral, à alegria, ao *shopping center*.

Após décadas de envolvimento com a rigidez e o conservadorismo da moral sertaneja, o universo do forró passa a retratar o dia a dia de uma juventude urbana que vai a festas e toma porres. O lúdico e as pequenas licenciosidades permitidas no calor da dança e no escuro do salão, tão presentes no forró tradicional, são substituídos por letras de teor erótico, onde o sexo ocorre com ou sem amor. Refletindo a uma tendência de redefinições identitárias, em que a mulher passou a ganhar cada vez mais autonomia e a conquistar seu “direito de fala”, as cantoras do forró eletrônico dão voz a canções que tratam dos sentimentos femininos, com suas formas de encarar a relação e vivenciar os sentimentos.

Nessa busca por uma associação cosmopolita e ligada ao universo jovem, nota-se ainda a utilização constante de recursos como efeitos especiais de iluminação, fumaça de gelo seco e telões, além da apresentação de um conjunto de bailarinas com corpos esculturais e trajés minúsculos. Monta-se toda uma estrutura com palcos gigantes, músicas em alto volume, muitos recursos técnicos e performances que transformam os shows numa experiência sonora e visual de grande intensidade. “O Nordeste do forró eletrônico se afasta do chapéu de couro e da zabumba para interagir com o baixo elétrico, com os holofotes midiáticos do grande show e com o universo simbólico e imagético das dançarinas do Faustão, por exemplo” (TROTТА, 2008, p.40).

## **2.4 A Era SomZoom**

Criado num contexto histórico no qual os produtos que manifestavam explicitamente uma identificação com uma cultura internacional-popular adquiriam uma forte penetração no mercado, no público, no consumo e na mente da população (TROTТА, 2008 p. 15), o forró eletrônico teve a sua origem ligada ao apurado tino comercial do empresário cearense Emanuel Gurgel. Assíduo frequentador de bailes nas décadas de 1970 e 1980, quando costumava sair para dançar ao som de sucessos internacionais do *pop* e do *rock*, Gurgel era aficionado mesmo por um velho e conhecido ritmo da região: o forró.

No entanto, apesar de ser o ritmo preferido dele e de várias outras pessoas que frequentavam esses mesmos bailes, o forró estava relegado a uma posição bem periférica nesse período. Com o destaque praticamente restrito o período junino, quando era mais executado, o forró quase não tocava nos bailes de Fortaleza, aparecendo, apenas, numa média de oito músicas por noite (geralmente executadas antes dos intervalos entre as apresentações de uma banda e outra). Foi aí que Gurgel teve uma ideia: observando que os salões sempre ficavam lotados na hora do forró, ele decidiu investir em uma banda que tocasse o ritmo a noite toda.

Empresário bem-sucedido do ramo das confecções, Gurgel passou a dedicar-se, então, ao mercado da música. Sua primeira ação em tal projeto foi buscar parceiros que o acompanhassem nessa empreitada. Como narram Marcelo e Rodrigues (2012),

de tanto frequentar os bailes, havia se tornado amigo dos integrantes da Black Banda, grupo da cidade de Quixadá que, naquela segunda metade da década de 1980, também fazia o circuito noturno de música ao vivo em Fortaleza e no interior, tendo à frente o carismático vocalista, Renato Black (p.365).

Diante da relutância do grupo em tocar apenas forró, musicalidade que, segundo os integrantes, “era muito brega”, Gurgel expôs mais uma de suas ideias: propor que, em lugar de receber apenas o cachê das apresentações, a banda entrasse como produtora dos eventos. Após nova recusa do grupo, o empresário resolveu ousar. Comprou as datas da banda e virou produtor no mercado do entretenimento. “Organizava a festa, levava a banda e dividia os lucros meio a meio com o dono do clube. E os lucros eram motivadores” (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p.366).

Dando continuidade à empreitada, Gurgel resolveu investir pesado em seu projeto de montar uma banda de forró. Após uma primeira tentativa frustrada, visto que os integrantes do grupo criado por ele, a banda Aquarius, também se opuseram à ideia de dedicar-se exclusivamente ao ritmo regional, o empresário acertou em cheio. Dirigiu-se à cidade de Iguatu, localizada a 388 quilômetros de Fortaleza, e reuniu artistas anônimos, “como o baterista Artur Fernandes Vieira, ex-catador de ossos de gado morto pela seca no sertão. O guitarrista era motorista de padaria e o saxofonista, músico que tocava em ruas fazendo propaganda de loterias”, revela o jornalista Sérgio Adeodato na reportagem “A Revolução do Forró”, publicada pela Revista Época no ano de 1999.

Apesar da origem humilde, os artistas apresentavam um “currículo” com atributos importantíssimos aos olhos do empresário: intuição de forrozeiro, nenhuma passagem por bandas de baile e de rock e, o mais importante, preconceito algum em tocar forró. Estava montada, assim, a base da banda Mastruz com Leite, nome que, segundo Pinheiro e Paiva (2007), “expressa uma inusitada mistura nordestina. A palavra mastruz é uma derivação de *mastruço*, planta medicinal muito conhecida no Nordeste e que misturada ao leite tem efeitos curativos para gripes e doenças respiratórias” (p.02).

Após selecionar os músicos, Gurgel partiu para o passo seguinte: a escolha dos cantores, rostos jovens e atraentes para “chamar a atenção do público, romper com o preconceito de que forró era coisa periferia” (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p.237). Outra boa ideia que foi marcada por um novo entrave. “Meninas bonitas e homens bonitos não queriam cantar forró nem ser sanfoneiros. Queriam ser tecladistas, guitarristas, baixistas, bateristas... Mas ninguém queria conversa com o forró” (*ibidem, ibidem*). A solução encontrada foi realizar um concurso num programa de rádio para descobrir uma cantora. Além de um prêmio em dinheiro, a vencedora ganharia um ano de contrato com a Mastruz com Leite. Foram cerca de seiscentas concorrentes e uma árdua disputa até se chegar à escolha da vencedora: Kátia Cilene Uchoa Gomes, uma jovem de 15 anos.

Criada no ano de 1990 com a proposta de desenvolver um forró moderno e voltado ao público jovem, que somava a musicalidade de instrumentos como guitarra, teclado e pedais ao som do tradicional trio pé de serra, a banda Mastruz com Leite surge, assim, como a pioneira do gênero midiático Forró Eletrônico. Sem poupar esforços e nem recursos, Gurgel investiu também numa grandiosa estrutura de som e iluminação, tudo para afastar da nova banda a ideia de atraso que vinha acompanhando o forró. O esforço não demorou a agradar ao público. Como contam Marcelo e Rodrigues (2012),

Munida de todo esse aparato, a Mastruz com Leite começou a ir além de Fortaleza, fazendo shows em cidades como Quixadá, Iguatu e Campos Sales, até ultrapassar os limites do estado, com uma apresentação em Araripina, município pernambucano encravado na divisa com Ceará e Piauí (p.369).

Além disso, percebendo que os intervalos entre as apresentações de uma banda e outra esfriavam as festas, Gurgel pôs em prática mais uma das suas sacadas: montou uma estrutura que possibilitava à sua banda tocar por cinco horas ininterruptas. Com a Mastruz obtendo

cada vez mais destaque, já não foi difícil encontrar músicos dispostos a tocar forró. O grupo passou a contar com uma imensa quantidade de integrantes (cerca de 20 pessoas) que se revezavam ao longo das apresentações sem causar prejuízos para o bom andamento do espetáculo (estratégia que também apresenta a finalidade de promover um apagamento individual dos integrantes, visto que, na proposta do forró desenvolvido por Gurgel, a grande estrela é a banda, não os artistas). Como destacam Pinheiro e Paiva (2007), “não interessa quem é o cantor nem quem são os músicos, o que interessa é vender diversão” (p.03).

Esse novo jeito de se fazer forró transformou-se num mercado promissor ainda no início da década de 1990. Antes mesmo de gravar o primeiro disco, a Mastruz com Leite já apresentava uma agenda tão intensa, que Gurgel teve que montar uma segunda banda. Apresentando a mesma fórmula de forró estilizado, a Mel com Terra foi criada no ano de 1992 e não demorou a cair nas graças do público. Como o sucesso e a agenda dos grupos continuava a crescer, duas outras bandas foram criadas no ano de 1993, a Rabo de Saia e a Cavalo de Pau.

Toda sexta, sábado e domingo, os quatro grupos (mais a Aquarius, que se mantinha a postos para eventuais emergências) se revezavam entre duas festas. Era até comum que, havendo necessidade, músicos de uma formação tocassem em shows de outra (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p.373).

Convertida em grande sucesso nas performances ao vivo, a banda Mastruz com Leite gravou seu primeiro disco, *Arrocha o Nó*, no ano de 1992, pela gravadora Continental. Sem músicas autorais, o álbum constituía uma condensação do repertório que vinha dando certo nos shows: músicas que iam de antigos sucessos do forró pé-de-serra (como composições de Alcymar Monteiro, Trio Nordestino e Jackson do Pandeiro) a *hits* do sertanejo romântico (a exemplo das canções “Pense em mim”, de Leandro e Leonardo e “Meu primeiro Amor”, de Cascatinha e Inhana), tudo em ritmo dançante e embalado por instrumentos como sanfona, zabumba, pandeiro, guitarra, baixo, bateria e sax. Das doze faixas presentes no álbum, apenas duas apresentavam composições inéditas, as músicas “Que nem vem-vem” e “Sonho Real”, de autoria dos jovens compositores Maciel Melo e Rita de Cássia, respectivamente. Sucesso, o disco

Vendeu 400 mil cópias, ficando atrás somente do grupo de pagode Raça Negra (um milhão do disco homônimo) e de Maria Bethânia (800 mil cópias de *As canções que você fez prá mim*), e bem à frente de Chico Buarque (*Paratodos*, 268 mil) e da

Legião Urbana (*O descobrimento do Brasil*, 240 mil). (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p.376).

Além da boa repercussão diante do público, o disco contava com mais uma inovação “*made in* Emanuel Gurgel”: a menção do nome da banda “É o forró Mastruz com Leite!” durante a execução das músicas. A estratégia, que virou prática comum entre as bandas de forró eletrônico, tinha como objetivo fortalecer o nome da banda, visto que os radialistas não costumavam dar crédito aos intérpretes e compositores (PINHEIRO; PAIVA, 2007).

Após as excelentes vendagens de *Arrocha o nó*, Gurgel desentendeu-se com os diretores da Continental e rompeu com a gravadora. Cada vez mais envolvido com o mercado do entretenimento, ele resolveu montar uma estrutura própria para gravar, editar e distribuir os trabalhos das bandas (tanto as suas, quanto as parceiras). Com a criação de uma gravadora e uma editora próprias, a gravadora SomZoom e a editora Passaré, o grupo tornou-se independente de crivos estéticos e livrou-se dos valores exorbitantes cobrados pelas editoras.

Nos discos seguintes da Mastruz, lançados já pela SomZoom, as regravações e os *pot-pourris* foram praticamente deixados de lado, uma escolha que apresenta uma justificativa bem simples e plausível: Gurgel percebeu que gravar músicas inéditas era bem mais vantajoso. “Sendo o dono do repertório das bandas ele poderia fazer o que quisesse com as músicas” (PINHEIRO; PAIVA, 2007, p.08). Nesse sentido, repertório passou a investir mais em músicas que falavam do ambiente de vaquejada e do clima de romance presente em um Nordeste que, apesar de ainda rural, é bastante conectado com o ambiente urbano.

Convertida em grande sucesso, a canção “Meu vaqueiro, meu peão”, composta por Rita de Cássia e gravada no 3º álbum da banda, constitui um bom exemplo dessa fórmula que mistura o romance com o clima de vaquejada. Presente nos discos de outros artistas do grupo SomZoom, a exemplo das bandas Rabo de Saia e Cavalo de Pau, a preferência por canções com essas temáticas passou a ser muito valorizada, também, pelos demais grupos de forró eletrônico que começaram a surgir no Ceará inspirados pela fórmula de sucesso criada por Emanuel Gurgel. Segundo dados publicados pela Revista *Época* (1999), a trajetória da Mastruz com Leite movimentou o mercado regional, a ponto de, após dois anos de criação da banda, os grupos de forró pularem de duas para cem bandas, apenas na cidade de Fortaleza.

“Cegos que antes tocavam sanfona pedindo esmola nas ruas tornaram-se músicos”, declarou Gurgel ao jornalista Sérgio Adeodato.

No ano de 1997, sob o comando de sete bandas e detentor de um verdadeiro “império econômico”, o empresário Emanuel Gurgel deu mais um importante e audacioso passo para a concretização do seu projeto: criou a SomZoom Sat, rádio via satélite que fez “o país inteiro ouvir e dançar o ritmo que saiu dos guetos nordestinos”, como destacou a Revista *Época* (1999). Criada com o objetivo de popularizar o forró nacionalmente e impulsionar as vendas de discos da Mastruz e das demais bandas comandadas pelo empresário cearense, visto que “devido ao preconceito que existia com relação ao ritmo nordestino, era grande (*sic*) a dificuldade para divulgar as músicas da banda nas rádios convencionais” como declarou Gurgel à mesma publicação, a rádio não demorou a se revelar como um excelente investimento.

Desenvolvida com a ideia de fazer com o forró o mesmo que as rádios Jovem Pan e Transamérica faziam com a *Dance Music*, a Som Zoom Sat surgiu com um projeto comercial bastante arrojado: “ao invés de pagar pelo sinal, como acontece nos sistemas do gênero, as emissoras recebiam (*sic*) da Som Zoom Sat até R\$ 30 mil mensais, conforme o tamanho da cidade e a potência de transmissão” (REVISTA *ÉPOCA*, 1999). Iniciativa ousada, o pagamento funcionava como um grande estímulo para que a programação da SomZoom (com destaque para a veiculação das músicas da Mastruz com Leite) fossem veiculadas em rede (e no horário nobre) em diversos estados do Brasil. E o investimento funcionou. De acordo com Freire (2012),

A importância da Rede SomZoom Sat consistiu em uma “abertura” para o mercado fonográfico regional. A partir dela, surgiu um mercado organizado e diferenciado, que, além de movimentação de capital financeiro, fez ser visto o capital humano, novas técnicas de veiculação e, claro, um novo gênero, o forró eletrônico (p.41).

Além de toda a importância técnica e histórica, vale ressaltar os gigantescos números que resultaram da criação da SomZoom Sat. Como aponta a Revista *Época* (1999), um ano e meio após entrar no ar, a rádio já liderava uma rede de 92 emissoras em 15 estados, atingindo a 40 milhões de habitantes (ou 12 milhões de ouvintes por minuto) em 900 cidades. Como resultado de tal exposição, no final da década de 1990, as vendas de CDs das bandas dirigidas por Gurgel pularam de 30 mil para 180 mil por mês. No ano de 1998, o faturamento do grupo

atingiu a US\$ 15 milhões, somente com a venda de discos. “Captado por satélite, o forró – ou a *oxent music* – modernizou-se. Rompeu preconceitos, assimilou instrumentos eletrônicos, deixou de ser som exclusivo das festas juninas e atualmente balança a audiência do consagrado e milionário *axé music*, nascido na Bahia”, destaca a publicação.

Publicada na edição de março do ano 2000 da Revista Exame, a matéria “Forró Milionário”, do jornalista Jomar Moraes também apresenta números impressionantes atingidos pelo grupo SomZoom no final da década de 1990 e início do século XXI. De acordo com a publicação, a rádio SomZoom Sat gerava “programação para 93 emissoras de rádio em 11 estados, inclusive São Paulo, onde o ritmo nordestino respondia (*sic*) por um terço das músicas executadas”. Sucesso de vendas graças à maciça divulgação via satélite, ao todo, a SomZoom vendeu 2,5 milhões de CDs no ano de 1999, mais de um quarto deles em São Paulo. Ainda segundo a matéria, além de apresentar sucesso no *showbusiness* e na comunicação, o grupo SomZoom aparecia como exitoso ao impulsionar mais um empreendimento de sucesso: o Circuito Nacional de Vaquejadas, criado por Gurgel um ano antes e já detentor de um “faturamento previsto para seis milhões de reais e cotas de patrocínio vendidas para empresas como a Ford, a Parmalat e a Kaiser”.

Sucesso em todos os empreendimentos aos quais se dedicou, Emanuel Gurgel fez história ao criar um gênero midiático e fazer dele um mercado milionário, atraindo a atenção do país inteiro. Como abordam Marcelo e Rodrigues (2012),

O domínio da SomZoom Sat se estendeu por toda a década de 1990. Enquanto isso, a Mastruz com Leite percorria o Brasil. (...) Além do Canecão, no Rio, a banda passou pela casa noturna Olympia, em São Paulo, palco de shows internacionais de rock e *blues*; tocou em cima do trio elétrico no carnaval de Salvador, em 1995; fez o então bem-sucedido circuito dos carnavais fora de época, as micaretas; era vista com frequência nos principais programas de televisão do país, como *Domingão do Faustão* e *Xuxa Park*, na Globo, e *Hebe* e *Veja o Gordo*, no SBT, e entrou como atração principal das festas juninas de Campina Grande e Caruaru – além disso, todos os anos, cumpria agenda intensa em cidades da Bahia durante o mês de junho e parte de julho (p.392).

## 2.5 As novas configurações da Indústria Fonográfica

Convertida em banda sensação, referência para inúmeros outros grupos de forró que surgiram Ceará afora, a banda Mastruz com Leite atravessava os anos 1990 como um verdadeiro colosso. “Os três primeiros discos acumulavam, no início de 1994, mais de um milhão de unidades vendidas, e outros dois já estavam engatilhados, *Rock do Sertão* e *Flor de Mamulengo* (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p.390). Em mais um indício do sucesso estrondoso alcançado pelo grupo, apenas com os rendimentos da música “Meu Vaqueiro, Meu Peão”, Gurgel conseguiu pagar o investimento feito para montar o moderno estúdio de gravação da SomZoom, cujos custos giraram em torno dos U\$S 105 mil (PINHEIRO; PAIVA, 2007).

No entanto, apesar de todo o sucesso da banda e das altas vendas de discos alcançadas por ela (e por todo o *casting* da SomZoom, que chegou a ter 8% do mercado brasileiro de venda de CDs, segundo números da Revista Exame) mudanças no mercado fonográfico provocaram profundas alterações nas estratégias comerciais (e, conseqüentemente, nos rendimentos) do grupo. Numa tentativa de driblar a ação de falsificadores, que começaram a atingir o mercado do disco em meados da década de 1990, a SomZoom chegou a lançar três álbuns da Mastruz com Leite por ano. Uma estratégia cara e de lógica bem simples: “como os chineses levavam cerca de quatro meses para pegar um disco no Brasil, falsificar e trazer de volta para comercializar nas regiões brasileiras, (...) quando o disco falsificado chegava ao mercado, a SomZoom já estava fazendo o marketing de um novo produto” (OLIVEIRA, 2009, p.43).

Eficiente contra as ações dos chineses, a estratégia, no entanto, passou a revelar-se vã ante os efeitos da pirataria, “que é interna e muito mais ágil por, diferentemente da falsificação, não necessitar de reprodução do material de capa e encarte” (PINHEIRO; PAIVA, 2007, p.05). À medida em que foram se tornando mais fáceis os meios de cópia, a situação tornou-se de mais difícil controle, principalmente depois que os “piratas” começaram a criar coletâneas com os maiores sucessos de todas as bandas do grupo. Como declarou Gurgel aos jornalistas Marcelo e Rodrigues (2012),

Eu tinha vinte produtos estourados, aí ele tirava a melhor música de cada um e fazia um CD com as vinte, matando vinte CDs meus de uma só vez. A SomZoom começou a arriar, arriar, arriar e eu a pagar a conta. Perdi aproximadamente 30% do patrimônio, só pagando conta para desmanchar todo o circo feito (p.401).

Como resultado, a SomZoom sofreu uma redução significativa. “O sistema de rádios foi reduzido a oito emissoras. O número de CDs vendidos a cada mês, que era entre 250 e 300 mil, minguou para mil. Os 528 funcionários que tinham carteira assinada na empresa passaram a ser apenas 120” (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p.402). Responsável por um verdadeiro golpe aos negócios de Gurgel, que apesar do grande número de empreendimentos, tinha na venda de discos a principal fonte de ganhos da SomZoom, a pirataria pode ser apontada como um dos elementos que remontam às mudanças sofridas pelo mercado fonográfico mundial no final do século XX e início do século XXI.

Desenvolvida a partir do advento de tecnologias que possibilitaram a manipulação e a reprodutibilidade técnica dos sons (das quais o fonógrafo, o gramofone e, posteriormente, os aparelhos de rádio, despontaram como exemplos importantes), a Indústria Fonográfica engloba, segundo Shuker *apud* Gatis (2007),

Uma série de instituições e mercados: as gravadoras e o varejo, produzindo e vendendo as gravações em seus diversos formatos; a imprensa musical; os equipamentos musicais, incluindo instrumentos, aparelhos e tecnologias de produção sonora; *merchandising* (*pôsters*, camisetas, etc.); e os *royalties*, direitos autorais inscritos na coleta e licenciamento (p.09).

Bastante poderosa por movimentar quantias astronômicas e gerar milhares de postos de trabalho, a Indústria Fonográfica intensificou o seu poder (e os seus ganhos) a partir da década de 1970, quando ocorre um aumento no consumo de aparelhos eletroeletrônicos como o rádio, a TV e a vitrola.

Até a década de 1980, essa poderosa indústria operava através das tecnologias analógicas, que tinham no disco de vinil, o popular LP, o seu grande representante. Caracterizado pela união de várias músicas, o LP constituía o produto principal de um mercado amplo e lucrativo, estruturado a partir da associação entre os artistas e os seus discos (TROTТА, 2008). Como narra Marchi (2005), “o LP passa a ser consumido como livros, ou seja, um suporte fechado passível de coleção em bibliotecas privadas – com status de objeto cultural, afinal, julga-se a cultura musical de uma pessoa pela discoteca que possui” (p.13).

Nos anos 90, no entanto, esse modelo de produção e consumo começa a ruir, a ponto de se falar em “crise da Indústria Fonográfica mundial”. Ocasionado pelo desenvolvimento de novas tecnologias, tal declínio não passa, no entanto, pelo advento do CD: constituindo um

suporte com melhor qualidade de som e maior capacidade de armazenamento, a mídia digital apenas substituiu o LP. A troca, segundo Trotta (2008), não trouxe alterações significativas ao cenário fonográfico, visto que o produto “disco” continuou a mover o mercado musical. De acordo com o pesquisador, os méritos pela modificação no panorama da indústria da música devem-se, basicamente, a episódios como a popularização dos gravadores digitais e a criação do formato MP3, que baratearam os custos de gravação e distribuição da música e passaram a colocar o consumidor em contato direto com os arquivos de áudio (sem a necessidade da utilização do formato “disco” para intermediar o processo).

No entanto, é importante destacar que, apesar da sua vital importância para o surgimento de uma nova (e mundial) configuração do mercado da música, o MP3 não causaria, por si só, grandes impactos estruturais e econômicos nos processos produtivos da Indústria Fonográfica. Como defende Gatis (2007), somente “com a sua inclusão em um contexto de interação social, uma rede de circulação que permitiu aos usuários de internet a livre troca de arquivos musicais, é que os arquivos comprimidos reestruturaram as relações de consumo da música popular massiva” (p.31). Criado em 1999 pelo americano Shawn Fanning, na época, um estudante de computação de 19 anos de idade, o Napster foi a primeira das redes de compartilhamento de canções em formato digital do mundo.

Responsável por promover a troca de arquivos musicais de forma gratuita, a rede alcançou grande sucesso e chegou ao auge em janeiro de 2001, quando atingiu a incrível marca de 8 milhões de usuários conectados, que trocavam diariamente um volume estimado de 20 milhões de arquivos musicais. Batendo de frente com os interesses das grandes gravadoras, “que desde a década de 1980 já combatiam as cópias caseiras de álbuns e canções gravadas em fitas cassete” (GATIS, 2007, p.31), o Napster sofreu milionários processos por quebra de direitos autorais e acabou sendo fechado por determinações da justiça americana. No entanto, mesmo com a desativação da rede, a indústria da música foi mudada para sempre. “A possibilidade de disponibilizar canções na internet apontava para uma renovação nos hábitos de escuta e das relações de consumo entre artistas, audiência e indústria fonográfica, mediadas por computadores, telefones móveis e MP3 players”, aponta Vladi (2010, p.38).

Após o pontapé inicial dado por Shawn Fanning, o mundo viu surgir um *boom* de trocas de arquivos musicais na internet, com o surgimento de plataformas como o eMule, o Kazaa, e o Soulseek, além de redes sociais como o MySpace. Músicas são intensamente

trocadas e copiadas, circulando de forma totalmente informal e anticomercial. Nota-se uma queda considerável nas vendas de discos em todo o mundo, preocupando os executivos das gravadoras e grandes conglomerados do mundo musical. Como destaca Trotta (2008), a atual configuração tecnológica e comercial do mercado fonográfico aponta para “uma perda de valor comercial da música gravada”.

Consumidores com menos de 20 anos talvez nunca tenham comprado um disco. Isto porque não lhes parece razoável pagar cerca de 20, 30 ou 40 reais para levar para casa uma pequena esfera digital com apenas 12 ou 14 canções – das quais, provavelmente, ele ouviria apenas duas ou três. E mais: pagar por este produto material representa ir na contramão de sua própria cultura auditiva, onde o aparelho de som imobilizado no meio da sala tem sido cada vez menos utilizado como meio de execução privada de músicas, sendo substituído por *ipods*, telefones celulares e pelo próprio computador (TROTТА, 2008, p.27).

Nesse sentido, passam a ocorrer profundas alterações nas formas de se produzir, divulgar e consumir música. Surgem gravadoras independentes, novas relações artistas/público, novas estratégias de divulgação/mercado e novas práticas comerciais. Artistas e corporações passam a fazer apropriações das novas tecnologias, convertendo o meio virtual (e as suas diferentes formas de fazer circular as músicas), num importante aliado. Desenvolve-se (e ganha força) um “novo contexto cultural cuja tendência é a interferência direta dos fãs e dos artistas na distribuição e circulação da música e na possibilidade de popularidade que a internet oferece a partir do compartilhamento de arquivos em MP3” (VLADI, 2010, p.38).

Uma das estratégias montadas por Gurgel e a SomZoom para driblar os efeitos “nefastos” dessa nova configuração foi agir dentro dos moldes desse novo cenário. De principal produto das bandas, o CD tornou-se peça promocional. Um “cartão de visitas” a ser distribuído ao público, seja na forma convencional, em mídia gravada, seja através de *downloads* nos sites das bandas. Os shows, ou como sugere Trotta (2008), o “mercado da experiência”, é a bola da vez. “Quanto mais músicas eu espalhar, mais tenho como levar as pessoas para dançar os sucessos na festa. A festa é o negócio”, declarou o empresário cearense aos pesquisadores Pinheiro e Paiva (2007, p.07).

## 2.6 A Era A3 Entretenimento

Além do abalo causado pelas ações da pirataria, responsável por grandes perdas financeiras da SomZoom a partir de 1999, outro fator que contribuiu para uma gradativa queda no sucesso das bandas de Gurgel (inclusive a Mastruz com Leite) foi a acirrada concorrência que se estabeleceu no mercado do forró eletrônico a partir de meados de 1990. Transformado numa indústria milionária, o novo forró passou a ser palco para o surgimento de inúmeras outras bandas em todo o Nordeste, o que fez surgir também várias estratégias de “diferenciação” entre elas: os shows tornaram-se mais cheios de luz e pirotecnias, o som ficou ainda mais eletrificado, as bandas ganharam dançarinas com muita performance e pouca roupa, e as letras passaram a apresentar referências diretas ao sexo (MARCELO; RODRIGUES, 2010).

Nesse contexto, o padrão SomZoom, que até então ditava as regras no ritmo, tornou-se saturado e perdeu espaço para bandas como Magníficos, Noda de Caju, Caviar com Rapadura, Limão com Mel, Gatinha Manhosa e Calcinha Preta, dentre muitas outras de propriedade de diferentes empresários e grupos. É nesse cenário que surge mais uma figura que traria importantes contribuições à história do ritmo: o cearense Isaías Duarte, conhecido como Isaías CDs.

Ex-funcionário da SomZoom, Isaías aprendeu dentro da empresa de Gurgel muito do que sabe sobre o mercado da música. De zelador a copeiro, de copeiro a vendedor de CDs nos shows da Mastruz com Leite e demais bandas do grupo, foram pequenos progressos profissionais até que no ano de 2002 veio o divisor de águas. Isaías uniu-se ao jovem Carlos Aristides, filho de Zequinha Aristides, empresário veterano no mercado forrozeiro cearense, e juntos montaram a banda Aviões do Forró. O grupo, que teve a sua primeira apresentação em 2003 na casa de show Cantinho do Céu, em Fortaleza, apresentava uma fórmula que agradou ao público logo de cara: “Uma desacelerada na batida do vanerão – ritmo gaúcho que estava estourado na época (...) –, a substituição da sanfona como instrumento principal por um maior destaque à bateria e aos metais e a importação do baixo do pagode do Harmonia do Samba”, descreve o jornalista Pedro Rocha na reportagem “O forró tá estourado”, publicada na revista Overmundo em maio de 2011.

Embalada pelos vocalistas Solange Almeida e José Alexandre (Xand Avião), a banda Aviões do Forró foi montada tendo a performance como o “ponto chave” da sua estruturação. Como argumenta Trotta (2009) “os shows da banda são montados com um evidente

direcionamento para a dança, estabelecendo uma atmosfera festiva, dinâmica e animada, representada pelo grupo de dançarinas – os ‘aviões’ – que atua no espetáculo” (p.105). De acordo com o pesquisador, associado a uma sonoridade que mantém ligações com a música *pop* nacional e internacional (através do baixo, da bateria, dos metais e do teclado), “o perfil estético visual do show de Aviões dialoga com regras formais do universo do forró eletrônico e, ao mesmo tempo, com padrões vigentes na indústria do entretenimento, negociando significados e valores” (p.105).

Desenvolvido no contexto da nova configuração da Indústria Fonográfica mundial, quando a internet começou a ser usada para o compartilhamento de arquivos musicais, o grupo Aviões passou a se valer de uma estratégia ousada e totalmente coerente com os novos tempos: a distribuição maciça e gratuita de CDs da banda. Estruturada num período em que as emissoras de rádio só executavam músicas de bandas das grandes gravadoras (e que os CDs de tais bandas custavam, em média, R\$30, o que inviabilizava a sua compra por parte considerável do público), tal estratégia foi formulada pela sagacidade de Isaías, que explicou o seu raciocínio à revista *Overmundo* (2011).

“Nós vamos divulgar o nosso material na rua, diretamente nas pessoas, e a rádio vai ser forçada a tocar”, vaticinou Isaías. A estratégia fazia sentido. Com o barateamento da mídia virgem e as facilidades na reprodução, a distribuição do CD como estratégia de marketing era um caminho possível. (...) Diante da enxurrada de pedidos para uma música que sequer integrava a *playlist* da rádio, as estações eram obrigadas a correr atrás e atender a demanda (p.17).

Bem-sucedida com a Aviões, tal tática passou a ser empregada, também, pelo *casting* da SomZoom (como fora explicitado no tópico anterior) e se tornou uma prática comum não apenas no mercado do forró, mas também no sertanejo e no *Axé*. Abertamente adequado ao “momento mercadológico de perda de valor da música gravada e de maior significação simbólica e financeira da experiência musical ao vivo” (GOMES; TROTTA; LUSVARGHI, 2010, p. 69), o sistema comercial do forró eletrônico passou também a abrir espaço para as sucessivas produções e frequentes compartilhamentos de registros em áudio e vídeo feitos nos shows. Apresentada como uma maneira de reviver e prolongar a experiência da festa, tal prática é realizada tanto pelos fãs, quanto pelos produtores musicais dos grupos em questão (cujo real objetivo é popularizar ainda mais o nome das bandas e atrair mais público para os próximos espetáculos).

Com dois cantores carismáticos, uma musicalidade que agradou em cheio ao público jovem e uma estratégia de marketing que tornou o seu nome conhecido e o repertório muito executado (seja nas rádios, nas ruas, nas festas ou nas casas) a banda Aviões “estourou nas paradas de sucesso” muito rapidamente, se tornando um dos principais nomes do ritmo (ou, porque não dizer, o principal nome) antes mesmo de completar cinco anos de estrada. Como aponta Trotta (2009), os cinco primeiros CDs oficiais da banda (lançados entre 2002 e 2007, um em cada ano) totalizaram uma vendagem global de duas milhões de unidades, “sem contar os inquantificáveis discos e DVDs ‘piratas’ que circulam livremente pelas ruas e em seus shows” (p.103).

O inquestionável sucesso da banda acabou funcionando como o pontapé inicial para que Isaías CDs e Carlos Aristides, juntamente com um terceiro sócio, André Camurça, montassem a A3 Entretenimentos. Empresa do ramo musical estruturada sob os moldes da SomZoom, a A3 agrega atividades de gerenciamento de várias bandas (desempenhando atividades como cuidados com agenda, gravações, assessoria de imprensa e comercialização de CDs e demais produtos), além de possuir casas de show, controlar emissoras de rádio e “toda uma estrutura comercial que gira em torno do mercado de shows” (TROTТА, 2008, p.9).

Sob o comando da Aviões e de outras bandas de forró eletrônico com grande notoriedade atualmente, a exemplo de grupos como Solteirões do Forró, Forró dos Plays e Forró do Muído, a A3 Entretenimentos se transformou numa espécie de “sucessora do império construído por Gurgel”, passando a ditar tendências e definir os passos a serem dados pelas bandas que compõem o estilo musical. Nota-se que a maioria das bandas apresentam músicas com as mesmas temáticas (ou, até mesmo, repertórios que coincidem, com a execução dos mesmos *hits* por grupos concorrentes), sonoridades parecidas e cantores com timbres bem próximos. Em muitos casos, há certa similaridade até nos nomes dos grupos. Como analisa Trotta (2008), “É interessante observar que a forma do nome Aviões do Forró tem inúmeros rebatimentos em nomes de outras bandas como Solteirões do Forró, Gaviões do Forró, Taradões do Forró e Cavaleiros do Forró” (p.21-22).

O ritmo passa a ter suas músicas cada vez mais relacionadas ao que Trotta (2009) define como trinômio “festa-amor-sexo”. As letras das músicas (e o próprio circuito de produção do ritmo) estão centradas num claro direcionamento para atrair os jovens aos shows

das bandas. Analisando a Aviões do Forró, o pesquisador traça observações que se enquadram a praticamente todos os grupos em evidência na “Era” A3 Entretenimento.

Utilizando uma poderosa simbiose entre o conteúdo sonoro e a temática das letras, a mensagem geral de Aviões do Forró aponta metalinguisticamente para o próprio evento sócio-musical. Em outras palavras, ao narrar as ideias de festa, amor e sexo, a banda identifica seu público potencial e faz uma espécie de propaganda de seus shows, nos quais a festa se instaura pela dança, que se relaciona à paquera e favorece a formação de casais. É através desse trinômio que a banda busca atingir o maior número de pessoas, seduzindo seu público para os momentos de lazer coletivo. Apesar de a grande maioria de suas letras narrarem de alguma forma ações protagonizadas pelo casal, a sonoridade dançante e a estrutura geral das músicas está o tempo todo vinculada ao momento coletivo de experiência social e musical dos shows (TROTТА, 2009, p.109).

Além disso, ainda segundo o pesquisador, nota-se, em parte considerável das canções, uma certa continuidade entre a festa e a relação amorosa e sexual. Surge uma infinidade de músicas descrevendo estratégias de conquistas e comentando ações e situações do casal (tanto sob o ponto de vista masculino, quanto pela ótica feminina) (TROTТА, 2009). Letras falam tanto do amor romântico, quanto de relações estritamente sexuais. Traições e paqueras descompromissadas povoam o universo de centenas de músicas onde a sonoridade agitada é regra e elementos como uísques, paredões, carros e piscinas são temas constantes. Na época de reinado de um novo forró eletrônico que “*tá* estourado”, bandas como a Mastruz com Leite e a Cavalo de Pau, de certa forma ainda ligadas a um universo sertanejo e “inocente”, como será visto mais adiante, passaram a fazer parte de uma categoria denominada “Forró das Antigas”.

Sob o “domínio” da A3 e totalmente ambientado à Era da Internet, o forró eletrônico passou a sofrer a influência direta da rede mundial de computadores em aspectos como a quantidade de CDs gravados e a renovação do repertório. Como retrata a revista Overmundo (2011) “antes, o normal era se lançar um CD por ano. Nada mais obsoleto. Hoje, segundo Carlos Aristides, são no mínimo quatro discos, um a cada três meses, cada qual com 15 músicas inéditas em média” (p.19). Como aponta a publicação, tal velocidade explica o incansável anúncio de repertório novo na divulgação dos shows e as constantes gravações de CDs e DVDs ao vivo, assim como as centenas de mensagens postadas nos tópicos destinados às sugestões de repertório nas páginas das bandas nas redes sociais. Nesse contexto, ao falar

sobre os shows e as músicas executadas pelas bandas de forró eletrônico, Freire (2013) faz questão de dar ênfase à expressão “sucesso do momento”.

Quando falamos *sucesso do momento*, nos referimos à rapidez com que as composições novas são trabalhadas e logo substituídas, diferente do que ocorre com outros segmentos da música, como a MPB, no qual o artista tem uma música de trabalho, que é aquela que geralmente dá nome ao CD, que é usada nas rádios e em apresentações na TV. Com o forró eletrônico é diferente, pois eles fazem diversos shows, às vezes mais de uma vez, no mesmo mês e lugar, para isso é necessário que as músicas sejam compostas e vistas como produto, que logo consumido, deve ter outra novidade a ser apresentada ao público, senão a banda se torna defasada em relação às demais, já que a concorrência é enorme (FREIRE, 2013, p.24-25, grifos da autora).

Comentando esse novo “padrão” adquirido pelo forró eletrônico, o empresário Karlúcio Lima, em entrevista à revista Overmundo (2011), lamenta essa velocidade: na opinião do empresário, o forró eletrônico passou a ser consumido mais rápido do que deveria. “Uma música é sucesso hoje, daqui a um mês não é mais. Uma música que poderia ter seis meses de vida útil, hoje só tem um. Tem muito material no meio da rua, ela toca muito e cansa” (p.20). Além disso, o empresário é reticente com relação às estratégias de marketing que viraram praxe no ritmo, deixando o mercado cada vez mais refém do capital. “A distribuição de CDs, na opinião de Karlúcio, fez com que as bandas pequenas fossem engolidas pelas maiores, que gravam músicas alheias nos shows ao vivo e distribuem milhares de CDs, pagando a posteriori algum valor cobrado pelo uso indevido da composição” (p.20). Segundo dados da revista, estima-se que uma banda estourada no mercado forrozeiro chegue a faturar R\$ 2 milhões por mês.

Tamanha exposição e rentabilidade, evidentemente, revela duas extremidades opostas: se, por um lado, torna o ritmo mais popular, por outro, também o deixa mais propenso a receber críticas. Como argumenta Trotta (2008),

contra o forró eletrônico, dois argumentos são recorrentes. O primeiro aponta defeitos “técnicos” da produção musical, classificando a música como “padronizada” e “repetitiva”, que se chocaria com o princípio de inovação e criatividade norteador de um certo senso compartilhado de qualidade artística. (...) Uma outra razão para o rebaixamento estético do forró eletrônico seria seu componente sexual, entendido como um recurso menor de sedução, baseado na utilização explícita de estratégias e narrativas sexuais tidas como vulgares ou “de baixo nível”. Com frequência, os dois argumentos caminham juntos, temperados com uma espécie de raiva contida que permeia o estado emocional dos críticos (p.32-33).

Entre os críticos mais ferrenhos do ritmo, estão os representantes do “fornó tradicional”, que vêm com antipatia o excesso de inovações criado pelas bandas da vertente eletrônica. Além da insatisfação por perder espaço e oportunidades de shows para as novas bandas, os artistas do pé-de-serra passaram a questionar a legitimidade do novo ritmo, constantemente acusado de romper com a tradicional herança nordestina. “O fornó eletrônico não existe. Não é fornó o que eles fazem. É muito diferente do fornó, não tem absolutamente nada que identifique. Quem faz fornó não tem como fugir dos instrumentos como zabumba, triângulo e eles não usam nada disso”, disparou, em entrevista concedida ao Portal R7 no ano de 2009, o artista Dominginhos, (um dos muitos a se pronunciar na imprensa contra a vertente).

Em detrimento a críticas, o fornó eletrônico continua a se expandir num mercado milionário e lucrativo, e é justamente essa expansão que os representantes do ritmo sempre usam como um argumento de defesa. “Sejamos práticos: se o fornó estilizado vende 180 mil discos por mês e o tradicional 30 mil, qual está certo?”, provocou Emanuel Gurgel na entrevista “Som maquiado: o fornó estilizado, na visão de um empresário”, publicada pela Revista Época em abril de 1999.

Sucesso de público no Nordeste, o ritmo já chegou ao horário nobre de novelas globais e conquistou fãs em todo o território nacional. Mostrando que pode se adaptar a diferentes épocas e públicos, tornou-se ainda mais agitado e conquistou o forte mercado carnavalesco das principais capitais do Nordeste, passando a tocar num período do ano que era hostil ao ritmo. Como destaca Cunha (2011), o fornó eletrônico alcançou um patamar que ultrapassa fronteiras.

Devido ao sucesso desse estilo, somos levados a admitir que hoje “o fornó não é mais uma exclusividade do Nordeste”, nem depende mais dos festejos juninos para ser executado. Seu público, que antes era restrito às pessoas de menor poder aquisitivo, já é composto por pessoas de todas as classes sociais (p.26).

Após tratar da história do fornó eletrônico e os aspectos que o fizeram despontar como um gênero midiático de sucesso, o trabalho se debruça agora sobre aspectos relacionados às questões homem/mulher. Ainda voltando o olhar sobre o Nordeste, serão abordados os

modelos de masculinidade e feminilidade imbricados na região e contidos no forró dito tradicional.

### 3 AS RELAÇÕES DE GÊNERO

#### 3.1 As conceituações de gênero

Bastante importante para o feminismo e para todos aqueles que se interessam por aspectos como a diversidade sexual, as relações homem/mulher e o panorama das mulheres na sociedade contemporânea, dentre muitas outras questões, a ideia central do conceito de gênero nasceu na década de 1940 com a célebre frase “não se nasce mulher, torna-se mulher”, de autoria da escritora e feminista francesa, Simone de Beauvoir. Apresentando uma nomenclatura “inicialmente apropriada por autores e autoras de língua inglesa, a partir da palavra *gender*, que, como em português, era utilizada no âmbito da gramática para designar palavras femininas e masculinas (ou neutras)” (CARVALHO, 2011, p.101), a categoria gênero fora desenvolvida para contestar a naturalização das diferenças entre homem e mulher e, sobretudo, contrapor a secular opressão feminina<sup>1</sup>.

Formulada numa época apontada por Piscitelli (2001) como o “marco dos estudos sobre mulher” (p.8) a ideia de gênero, no entanto, foi marcada por grandes debates no que tange à sua definição. Apesar de amplamente difundido e utilizado em diferentes áreas, a exemplo da psicologia, da sociologia e da antropologia, o termo é classificado por Senkevics (2012) como “fruto de disputas políticas e teóricas”, de maneira que a sua conceituação demanda “a escolha de certos referenciais”: embora haja atualmente um consenso<sup>2</sup> de que o

---

<sup>1</sup> Como explica Guacira Lopes Louro (1994), “não podemos esquecer que um amplo leque de estudiosos atribui às características biológicas os tradicionais arranjos sociais dos gêneros, ou seja, a delegação aos homens das atividades públicas, da administração e da política, e às mulheres, das atividades privadas, do cuidado e educação das crianças, dos serviços domésticos e de manutenção familiar. Em outras palavras, a supremacia social masculina e a subordinação feminina são explicadas como sendo de algum modo inevitáveis, ou, para alguns intérpretes, como preferíveis. É, portanto, para se contrapor a essa posição – a qual, poder-se-ia classificar conservadora – que inicialmente várias pesquisadoras americanas passaram a utilizar o conceito de gênero, procurando insistir sobre o caráter fundamentalmente social das distinções fundadas sobre o sexo” (p. 36).

<sup>2</sup> Ao tentar traçar o desenvolvimento do conceito de gênero, Piscitelli (2001) enfatiza que, “apesar das importantes diferenças presentes nas diversas vertentes desse pensamento, as abordagens desenvolvidas após finais da década de 1960 compartilham algumas ideias centrais. Em termos políticos, consideram que as mulheres ocupam lugares subordinados em relação aos mundos masculinos. A subordinação feminina é pensada como algo que varia em função da época histórica e do lugar do mundo que se estude. No entanto, ela é pensada como universal, na medida em que parece ocorrer em todas as partes e em todos os períodos históricos conhecidos. As diversas correntes do pensamento feminista afirmam a existência da subordinação feminina, mas questionam o suposto caráter natural dessa subordinação. Elas sustentam, ao contrário, que essa subordinação é

gênero é construído social e culturalmente, o termo apresenta algumas acepções que, dentro do próprio feminismo, variam de autor para autor.

Uma das primeiras formulações sobre gênero a serem desenvolvidas com base nos estudos sobre mulheres é de autoria da antropóloga norte-americana Gayle Rubin, que se tornou uma importante referência para feministas no mundo inteiro ao lançar, no ano de 1975, o artigo “*The traffic in women: Notes of the ‘Political Economy’ of Sex*”. Desenvolvido enquanto a pesquisadora ainda era uma estudante de pós-graduação, o ensaio formula, sob uma perspectiva antropológica, um conceito que ela denomina “sistema sexo/gênero” e define como “um conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e na qual estas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas” (RUBIN, 1993, p.2). Ou, em outras palavras, “um conjunto de arranjos através dos quais a matéria prima biológica do sexo e da procriação humanas é moldada pela intervenção humana e social e satisfeita de forma convencional, pouco importando o quão bizarras algumas dessas convenções podem parecer” (p.5).

Destacando-se por elaborar um “instrumento de análise que sugere que o masculino e o feminino não são características inerentes, mas construções subjetivas de cada uma das espécies humanas” (SIQUEIRA, 2008, p.114), Rubin (1993) faz ênfase à separação entre a esfera da natureza (o sexo, visto como uma matéria-prima biológica) e a esfera da cultura (o gênero, sujeito a mudanças históricas e às intervenções humanas e sociais) para tentar compreender “o sistema de relações pelo qual as mulheres se tornam a presa dos homens” (p.2). Parafraseando Marx, para quem um negro só se torna escravo em certas relações, a antropóloga reflete:

O que é uma mulher domesticada? Uma fêmea da espécie. (...). Uma mulher é uma mulher. Ela só se torna uma doméstica, uma esposa, uma mercadoria, uma coelhinha, uma prostituta ou ditafone humano em certas relações. Retirada dessas relações, ela não é mais companheira do homem do que o ouro, em si mesmo, é dinheiro... etc. O que são então essas relações através das quais uma fêmea torna-se uma mulher oprimida? (RUBIN, 1993, p.2).

Na tentativa de construir descrições da parte da vida social que ela considera “o *locus* da opressão das mulheres, das minorias sexuais e de determinados aspectos da personalidade

---

decorrente das maneiras como a mulher é construída socialmente. Isso é fundamental, pois a ideia subjacente é a de que o que é construído pode ser modificado” (p.2).

humana nos indivíduos” (RUBIN, 1993, p.2), a pesquisadora trava um diálogo com algumas das ideias defendidas por teóricos como Claude Lévi-Strauss (Teorias do Parentesco) e Sigmund Freud (Teoria Psicanalítica Clássica da Feminilidade<sup>3</sup>). Segundo ela, embora criticáveis em alguns pontos de suas formulações, os dois pensadores

elucidam coisas que, sem eles, seriam mal percebidas enquanto partes das estruturas profundas da opressão sexual. Eles servem para lembrar a intratabilidade e a magnitude daquilo que combatemos, e suas análises fornecem mapas preliminares da maquinaria social que devemos rearrumar (p.20).

Como explica Rubin (1993), algumas generalidades básicas sobre a organização da sexualidade humana podem ser derivadas de uma análise mais completa das teorias do parentesco, com suas observações sobre aspectos como o tabu do incesto, a heterossexualidade obrigatória e a divisão assimétrica dos sexos. No entanto, embora forneçam explicações acerca da coerção sobre a sexualidade feminina e a manutenção de certas organizações sócios-sexuais (visto que as relações familiares são, em grande parte das vezes, responsáveis por transmitir os papéis e comportamentos sexuais tidos como ideais aos indivíduos de determinada sociedade), “a antropologia e as descrições sobre sistemas de parentesco não explicam os mecanismos pelos quais as crianças são impregnadas com a convenções de sexo e gênero” (p.13). Tais aspectos, segundo a pesquisadora, encontram uma explicação na psicanálise, apontada como uma teoria sobre a reprodução do parentesco que fornece uma descrição de como os sexos são divididos e deformados, “de como bebês bissexuais, andróginos, são transformados em meninos e meninas” (p.14).

Nesse sentido, o parentesco seria a culturalização da sexualidade biológica na sociedade, e a psicanálise, por sua vez, constituiria a descrição de como essa sexualidade biológica dos indivíduos se transforma na medida em que ele são enculturados. Uma combinação que, segundo Rubin (1993), é tocante:

---

<sup>3</sup> Segundo Rubin (1993), uma teoria formulada por Freud e Jeanne Lampl de Groot após a descoberta da fase pré-edipiana nas mulheres. Como explica a pesquisadora, “as crianças pré-edipianas eram descritas como bissexuais. Ambos os sexos exibiam o completo espectro de atitudes libidinais, ativas e passivas. E para crianças de ambos os sexos, a mãe era objeto de desejo. Particularmente, as características da menina pré-edipiana desafiavam a ideia de uma heterossexualidade e identidade de gênero primordiais. Já que a atividade libidinal da menina estava dirigida à mãe, sua heterossexualidade adulta tinha que ser explicada” (p.14), de maneira que o desenvolvimento da sexualidade feminina não poderia mais ser tomado como um reflexo da biologia. Ainda segundo Rubin, foi nessa tentativa de explicar a aquisição da “feminilidade” que Freud empregou os polêmicos conceitos de inveja do pênis e castração que “enfureceram as feministas desde que ele os introduziu” (p.15).

Os sistemas de parentesco requerem uma divisão dos sexos. A fase edipiana divide os sexos. Os sistemas de parentesco incluem conjuntos de regras governando a sexualidade. A crise edipiana é a assimilação dessas regras e tabus. A heterossexualidade obrigatória é o produto do parentesco. A fase edipiana constitui o desejo heterossexual. O parentesco baseia-se numa diferença radical entre os direitos dos homens e mulheres. O complexo edipiano confere direitos masculinos ao menino, e obriga a menina a contentar-se com seus direitos diminuídos (p.20).

Ciente de que, apesar do seu caráter “não moderno”, os princípios delineados por Lévi-Strauss ainda organizam o sistema sexo/gênero vigente, a autora propõe que o feminismo apele para uma “revolução no parentesco”, de maneira que a sociedade se reorganize para que os efeitos da experiência (e da crise) edipiana sejam menos “destrutivos” nos indivíduos<sup>4</sup>. Como ela argumenta, de forma bastante utópica, deve-se sonhar com algo a mais que o fim da opressão das mulheres. O movimento feminista deve buscar a eliminação das sexualidades e dos papéis sexuais obrigatórios. Para ela, o sonho mais fascinante é o de uma sociedade andrógina e sem gênero (mas não sem sexo), onde a anatomia das pessoas seja irrelevante para determinar o que elas são, fazem ou com quem se relacionam. Como defende,

A evolução cultural nos fornece a oportunidade de tomar o controle dos meios de sexualidade, reprodução e socialização, e de tomar decisões conscientes para libertar a vida sexual humana das relações arcaicas que a deformam. Finalmente, uma revolução feminista profunda libertaria mais do que as mulheres. Ela libertaria formas de expressão sexual, e libertaria a personalidade humana da camisa de força do gênero (RUBIN, 1993, p.20-21).

Apresentando grande importância ao desafiar a ideia de um determinismo biológico nos papéis e comportamentos sexuais, as ideias de Rubin foram bastante reproduzidas ao longo de muitos anos. No entanto, apesar de sua indiscutível influência, a dicotomia sexo x gênero não se manteve inquestionável, e novas acepções se desenvolveram e ganharam mais força. Uma delas, foi a ideia de gênero enquanto categoria de análise, formulada pela historiadora americana Joan Scott no também célebre artigo “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, publicado originalmente no ano de 1986.

Sob a influência de correntes pós-estruturalistas inspiradas nos pensamentos de Michel Foucault e Jacques Derrida, Scott desenvolveu suas ideias dando grande atenção a aspectos

---

<sup>4</sup> Algo que, para Rubin (1993), pode ser obtido a partir de aspectos como a promoção de uma divisão sexual do trabalho onde os adultos de ambos os sexos tomem conta das crianças igualmente; a eliminação da obrigatoriedade heterossexual; e a reorganização do sistema de propriedade sexual, de maneira que os homens não tenham mais direito de supremacia sobre as mulheres (e a “troca de mulheres” seja definitivamente abolida).

como as linguagens e discurso, o papel das diferenças percebidas entre os sexos na construção dos sistemas simbólicos (sobretudo no que se refere à significação das relações de poder), e a tentativa de desconstrução “da oposição tida como universal e atemporal entre homem e mulher” (SENKEVICS, 2012b). Além disso, outro ponto forte do seu trabalho foi enfatizar que “nenhuma experiência corporal existe fora dos processos sociais e históricos de construção de significados, fora das relações sociais. Os corpos de homens e mulheres não originam essências ou experiências fundantes de pretensas naturezas feminina ou masculina” (CARVALHO, 2011, p.103).

Nesse sentido, a ideia de oposição entre o sexo biológico e o gênero social mostra-se falha, visto que nem mesmo o corpo é invariável: em diferentes culturas ou momentos da história, o corpo foi lido, também, de formas diversas. A própria biologia, vale mencionar, é uma construção social. Como ressalta Nicholson (2000),

a sociedade forma não só a personalidade e o comportamento, mas também as maneiras como o corpo aparece. Mas se o próprio corpo é sempre visto através de uma interpretação social, então o “sexo” não pode ser independente do “gênero”. Antes, sexo nesse sentido deve ser algo que possa ser subsumido pelo gênero (p.9-10).

Estudiosa das lutas operárias e feministas da França, a pesquisadora tece ainda valiosas críticas à maneira como os historiadores buscavam teorizar o gênero e desenvolver estudos sobre as mulheres. Tentativas que, de acordo com ela, apresentavam um caráter mais descritivo e permaneceram, em sua maioria, “presas aos quadros de referência tradicionais das ciências sociais, utilizando formulações há muito estabelecidas e baseadas em explicações causais universais” (SCOTT, 1995, p.74). Segundo Scott (1995), embora a construção de uma “história das mulheres” tenha constituído um avanço no sentido de colocá-las, também, como sujeitos ativos, não mais apagados dos acontecimentos históricos, essa abordagem não apresenta poder para questionar (e mudar) os paradigmas existentes. Como afirma,

Não tem sido suficiente mostrar que as mulheres tiveram uma história, ou que as mulheres participaram das principais revoltas políticas da civilização ocidental. A reação da maioria dos/as historiadores/as não feministas foi o reconhecimento da história das mulheres e, em seguida, seu confinamento ou relegação a um domínio separado (“as mulheres tiveram uma história separada das dos homens, em consequência deixemos as feministas fazerem a história das mulheres que não nos diz respeito”; ou “a história das mulheres diz respeito ao sexo e à família e deve ser feita separadamente da história política e econômica”). No que se refere à participação das mulheres na história, a reação foi, na melhor das hipóteses, um interesse mínimo (“minha compreensão da Revolução Francesa não muda por eu

saber que as mulheres dela participaram”). O desafio colocado por essas reações é, em última análise, um desafio teórico. Isso exige uma análise não apenas da relação entre a experiência masculina e a experiência feminina no passado, mas também na conexão entre a história passada e a prática histórica presente (p.74).

Traçando um levantamento sobre o termo “gênero” e seu emprego cada vez mais frequente entre os pesquisadores de diferentes partes do mundo, Scott (1995) identifica a existência de três utilizações mais correntes (usos que, vale mencionar, considera bastante limitados justamente por seu caráter descritivo e sua incapacidade em explicar como as relações entre os sexos são construídas, como elas funcionam ou o que se pode fazer para mudá-las). O primeiro uso mencionado, mais simples, é a sua aplicação como um substituto de “mulheres” (vocábulo que, bastante carregado de sentidos políticos que vieram à tona com o feminismo, vinha sendo encarado com certa desconfiança pelo meio acadêmico). A segunda utilização, um pouco mais ampla, incorpora, também, os homens, sustentando a ideia de que “estudar as mulheres de forma isolada perpetua o mito de que uma esfera, a experiência de um sexo, tenha muito pouco ou nada a ver com o outro” (p.75). No terceiro uso, o termo “gênero” aparece como uma construção cultural, uma “categoria social imposta a um corpo sexuado” (p.75) (conceituação defendida pelos adeptos à dicotomia sexo X gênero).

No que concerne especificamente ao “sistema sexo/gênero” desenvolvido por Rubin, a historiadora faz crítica, ainda, a outros dois aspectos. O primeiro deles é o uso da psicanálise (e mais especificamente, da ideia de “medo da castração”) como explicação única e universal para a construção das unidades generificadas (segundo Scott, embora tal teoria possa ser útil para compreender a reprodução do gênero, não se deve deixar de lado a investigação histórica). A segunda crítica relaciona-se ao uso do gênero de maneira restrita aos sistemas de parentesco (centrado no lar e na família) como a base do sistema social. Isso porque, embora essas organizações apresentem grande importância nas construções das identidades, elas não são as únicas a atuarem sobre os indivíduos. Como explica Scott (1995),

temos necessidade de uma visão mais ampla que inclua não somente o parentesco, mas também (especialmente para as complexas sociedades modernas) o mercado de trabalho (um mercado de trabalho sexualmente segregado faz parte do processo de construção de gênero), a educação (as instituições de educação somente masculinas, não mistas, ou de co-educação fazem parte do mesmo processo), o sistema político (o sufrágio universal masculino faz parte do processo de construção do gênero). Não tem muito sentido reconduzir à força estas instituições à sua utilidade funcional para o sistema de parentesco, ou sustentar que as relações contemporâneas entre os

homens e mulheres são artefatos de sistemas anteriores de parentesco baseados na troca de mulheres (p.87).

Como uma solução à “deficiência” apresentada pelas conotações que vinham sendo atribuídas ao termo gênero, Scott (1995) propõe uma nova conceituação onde ele aparece como categoria analítica. Uma definição cujo núcleo repousa numa conexão entre duas proposições: “(1) gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (p.86). Segundo a historiadora, a primeira parte dessa definição, por sua vez, é composta por quatro aspectos/elementos que se associam de forma bem peculiar: embora nenhum deles possa operar de forma isolada, eles não agem simultaneamente (como se um fosse um simples reflexo do outro).

O primeiro aspecto pelo qual o gênero se constrói sobre a base da percepção da diferença sexual é formado pelos símbolos culturalmente disponíveis, que evocam representações simbólicas geralmente contraditórias entre si (Eva e Maria como símbolos da mulher na tradição cristã ocidental, os mitos de luz e escuridão, inocência e corrupção, etc.). O segundo elemento diz respeito aos conceitos normativos que expressam as interpretações e possibilidades metafóricas contidas nos símbolos. Presentes nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas, dentre outras, esses conceitos tomam a forma típica de uma oposição binária fixa que busca afirmar, de maneira categórica, o significado do homem e da mulher, do masculino e do feminino. O terceiro elemento é formado pela noção de fixidez e engloba as concepções, instituições e organizações sociais que atuam e colaboram para que a representação binária de gênero adquira um *status* de permanência intemporal. O quarto e último elemento tem relação com a identidade subjetiva dos indivíduos. Engloba as formas pelas quais as identidades de gênero são construídas e se relacionam com uma série de atividades, organizações e representações sociais historicamente específicas (SCOTT, 1995).

Enquanto a primeira parte da definição elaborada por Scott (1995) propõe um esboço que tem por finalidade a tentativa de “clarificar e especificar como se deve pensar o efeito do gênero nas relações sociais e institucionais” (p.88), a teorização de gênero propriamente dita é desenvolvida na segunda proposição, onde a historiadora apresenta o termo como “um campo

primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado” (p.88). Dando continuidade à sua argumentação, Scott afirma que

O gênero não é o único campo, mas ele parece ter sido uma forma persistente e recorrente de possibilitar a significação do poder no ocidente, nas tradições judaico-cristãs e islâmicas. (...) Estabelecidos como um conjunto objetivo de referências, os conceitos de gênero estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social. Na medida em que essas referências estabelecem distribuições de poder (um controle ou um acesso diferencial aos recursos materiais e simbólicos), o gênero torna-se implicado na concepção e na construção do próprio poder (p.88).

Nesse sentido, apontando o gênero como detentor de uma função de legitimação que age de diferentes maneiras, a historiadora levanta, também, as relações estreitas que ele apresenta com o campo da política. Segundo Scott (1995), “o gênero é uma das referências recorrentes pelas quais o poder político tem sido concebido, legitimado e criticado. Ele não apenas faz referência ao significado da oposição homem/mulher, ele também o estabelece” (p.92). A oposição binária e o processo social das relações de gênero seriam, assim, parte do próprio significado de poder.

No entanto, vale destacar que, embora a assimetria entre os gêneros pareça fixa, visto que as significações de gênero e de poder se constroem reciprocamente, a autora ainda apresenta perspectiva de mudanças de paradigma. Uma mudança que tem como ponto crucial o reconhecimento do homem e da mulher como categorias “vazias e transbordantes”. Como explica Carvalho (2011),

Como ferramenta de pesquisa, a concepção de gênero proposta por Scott enfatiza que homem e mulher, masculino e feminino não podem ser tomados como pressupostos da investigação, mas produtos; não são categorias definidas a priori, mas conceitos cujos significados múltiplos devem ser procurados, pois são diferentes em contextos culturais e históricos específicos. Enquanto pares, eles podem aparecer como bipolares ou não, o que abre o olhar para as continuidades e semelhanças tão frequentemente ofuscadas pela ênfase nas diferenças (p.105).

Ao apresentar o gênero como uma categoria teórica relacionada a um conjunto de símbolos e significados que, construídos sobre a base da percepção da diferença sexual, são utilizados na compreensão de todo o universo observado (incluindo as relações sociais e, mais especificamente, as relações entre homens e mulheres), as ideias de Scott abriram caminho para o surgimento de três planos de análise que vão além do “paradigma das identidades de gênero”. O primeiro deles é a compreensão do gênero como uma categoria fundamental por

meio da qual se atribui sentido a tudo; o segundo diz respeito ao gênero como uma maneira de organizar as relações sociais e o terceiro aponta o gênero como uma estrutura de identidade pessoal. No entanto, embora tenha se sagrado como bastante importante para a quebra de paradigmas (e não apenas nos estudos históricos), a abordagem de Scott recebeu críticas que apontam os perigos de uma análise restrita às linguagens, incapaz de abranger igualmente as práticas sociais (CARVALHO, 2011).

Embora Scott tenha aberto uma importante porta ao atribuir um valor social ao corpo, tal proposta foi feita com mais ousadia (e levada mais a fundo) pela filósofa norte-americana Judith Butler. Apontada como um dos principais nomes da atualidade nos estudos de gênero, a pesquisadora se destaca por pôr em xeque verdades até então consagradas e discutir a relação sexo/gênero a partir de um questionamento das suas raízes epistemológicas. Para ela, as palavras provocam ações e atuações. O sexo, assim como o gênero, seria construído por meio de discursos (o que vai de encontro às formulações nas quais ele aparece como uma categoria dada e imutável). Como explica Tiburi (2013),

O esforço da teoria de Butler, neste contexto, foi o da desnaturalização como uma desmistificação do sexo e do gênero, que seriam, em momentos diferentes, tratados como destino. A partir de então, eles seriam construções discursivas entre as quais não haveria diferença. A ideia fundamental da pensadora é a de que o discurso habita o corpo e que, de certo modo, faz esse corpo, confunde-se com ele. Por isso, a diferença entre sexo e gênero não seria mais o caminho para a luta feminista. Mas o respeito aos corpos cuja liberdade depende, em última instância, de serem livres do discurso que os constitui. Ou de simplesmente poderem existir em um mundo que os nega, e que os nega pelo discurso que não é, de modo algum, apenas uma fala qualquer.

Butler defende que a sociedade é regida por uma “‘ordem compulsória’ que exige a coerência total entre um sexo, um gênero e um desejo/prática que seriam obrigatoriamente heterossexuais” (SENKEVICS, 2012c). Tornar-se masculino ou feminino é uma construção que nunca se completa e tem início antes mesmo de o nascimento, quando exames de ultrassom indicam que o feto se trata de “uma menina” ou “um menino”, uma interpelação fundante que é “reiterada por várias autoridades, e ao longo de vários intervalos de tempo, para reforçar ou contestar esse efeito naturalizado. A nomeação é, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma fronteira e também a inculcação repetida de uma norma” (BUTLER, 2000, p.116).

Nesse sentido, além de social, o sexo seria uma categoria normativa, um constructo ideal responsável por constituir a materialidade dos corpos e materializar as diferenças sexuais. Como argumenta na obra “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo” (2000), “o ‘sexo’ é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o ‘alguém’ se torna viável, é aquilo que qualifica o corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural” (p.111). Isso porque, segundo a autora, só é possível ser humano na lógica normativa heterossexual tendo um dos dois sexos e conseqüentemente, um dos dois gêneros correspondentes. Ademais, seguindo os preceitos de tal lógica normativa, uma identidade sexual só seria inteligível (e, portanto, aceita) ao manter relações de total coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo.

Além disso, ao se refletir sobre o pensamento de Butler é importante destacar que, ao propor uma nova reflexão sobre o sexo, a filósofa institui novas acepções sobre o gênero, afinal, como ela mesma coloca,

Não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como um constructo cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria - quer se entenda essa como o "corpo", quer como um suposto sexo. Ao invés disso, uma vez que o próprio "sexo" seja compreendido em sua normatividade, a materialidade do corpo não pode ser pensada separadamente da materialização daquela norma regulatória (BUTLER, 2000, p.111).

Para ela, o gênero deve ser encarado como o meio discursivo/cultural (ou o aparato de produção) através do qual o sexo dito “natural” é produzido e estabelecido (produção essa, vale frisar, que deve ser pensada como um efeito de poder). Assim, em definição, o gênero “é a contínua estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos, no interior de um quadro regulatório altamente rígido, que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência de uma maneira natural de ser” (BUTLER *apud* LOURO, 2013).

O gênero escaparia, pois, de uma manifestação do natural. Não é algo que somos, que parte do interior e da essência do indivíduo. É algo que fazemos, estando diretamente relacionado a uma ideia de performatividade (visto que se trata de uma construção ou “performance” sustentada através de signos corporais e de outros meios). Na perspectiva da autora, “o gênero poderia ser considerado um ‘ato’ intencional (...) no sentido de construção dramática e contingente de significado” (PISCITELLI, 2001, p.16). No entanto, ao se

comentar esse processo de construção, vale fazer dois adendos: 1) ele não é dotado de uma estabilidade e 2) embora se trate de um ato intencional, ele não constitui uma escolha totalmente independente.

Como explica Louro (2013), os performativos de gênero estão sempre sendo repetidos, citados e recitados nos mais diferentes contextos (no âmbito da família, da escola, da medicina, da mídia, etc.), mas não obterão sempre os mesmos resultados, sendo imprevisíveis e passíveis de falhas (“fracassos” esses que, ocorrendo por escolha dos sujeitos ou não, dão espaço para ressignificações e subversões nos terrenos do gênero e da sexualidade).

O sujeito pode, sim, interpretar as normas existentes; pode ressignificá-las, dotá-las de um significado distinto; pode, eventualmente, organizá-las de um jeito novo, ainda que isso seja feito de modo constrangido e limitado. Efetivamente, estamos sempre fazendo isso. Todos os sujeitos interpretam, de seu jeito, continuamente, as normas regulatórias de sua cultura, de sua sociedade. Mas (e a adversativa é importante) aqueles e aquelas que não “fazem” seu gênero “corretamente” são, muitas vezes, punidos. Os desvios, a depender das circunstâncias em que acontecem, a depender de sua extensão ou intensidade, costumam implicar em danos simbólicos e físicos, morais e sociais. As falhas e desvios podem, por outro lado, se constituir em oportunidade para reconstruções subversivas da identidade; podem até mesmo, aposta Butler, se prestar a uma política de ressignificação dos gêneros.

Nesse contexto, preocupada com essas constantes ressignificações que são feitas às normas de gênero, Butler tem se tornado uma unanimidade nos estudos de transexuais e travestis (aparecendo, também, como uma das precursoras da Teoria Queer). Afinal, essas identidades, como sugere a filósofa, “brincam com a lei de que de um sexo decorre um gênero, e mais do que isso, significam claramente que ser de um gênero parece inevitavelmente ‘teatralizar’ a ideia original desse gênero, as ‘falas’, a representação que esse gênero estabelece” (PASSOS, 2012). Ademais, para a autora, as questões de gênero vão além da defesa do feminino (e da mulher, logicamente) e do pensamento que busca desvendar as raízes da dominação masculina, como fez a maior parte das pesquisadoras antes dela. Butler parte de questões mais profundas, como o questionamento da identidade e do princípio que rege a sua lógica. Escrevendo sobre o feminismo desempenhado por ela, Tiburi (2013) classifica-o como “a defesa de uma desmontagem de todo tipo de identidade de gênero que oprime as singularidades humanas que não se encaixam, que não são ‘adequadas’ ou ‘corretas’ no cenário da bipolaridade no qual acostumamo-nos a entender as relações entre pessoas concretas”.

Nesse sentido, ao se falar na obra da filósofa, outro conceito de grande importância é a ideia de “corpos abjetos”, utilizada por Butler (2000) para designar certos tipos de identidade que não devem existir na matriz heteronormativa e sua lógica binária de dois sexos (macho e fêmea) e dois gêneros (homem e mulher). Segundo a pesquisadora, o processo de materialização dos corpos é dotado de conflitos, visto que, ao “assumir” a um dos sexos que correspondem aos imperativos heterossexuais, certas identidades sexuais são possibilitadas e outras são negadas. Os seres abjetos seriam, assim, aqueles indivíduos produzidos por esse meio excludente. “Aqueles que ainda não são ‘sujeitos’, mas formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito” (p.112).

Refletindo sobre as ideias de Butler, Senkevics (2012d) aponta, ainda, que segundo a pesquisadora, a abjeção não estaria relacionada apenas ao campo sexual, mas, também, a matrizes culturais. Os corpos abjetos não seriam única e exclusivamente aqueles indivíduos que têm os seus direitos negados (a exemplo dos grupos LGBTs), eles seriam, similarmente, os que sofrem “uma ausência de reconhecimento e de legitimidade” (como moradores de rua e faxineiros que sequer são notados em determinados meios). Além disso, indivíduos considerados abjetos em certas matrizes, não o seriam em outras. Os refugiados libaneses seriam abjetos na Qana de 1996, quando foram massacrados pelo exército israelense, mas, esses mesmos refugiados não seriam abjetos na Líbia. Uma lésbica não é abjeta dentro de uma boate GLS, ainda que sofra preconceito em outros locais.

Lapidadas a fundo por pesquisadores e pesquisadoras do mundo inteiro, as concepções sobre gênero não se restringem, evidentemente, às ideias de Rubin, Scott e Butler, as três autoras expostas no presente trabalho. Mais que esgotar e apresentar verdades absolutas sobre o conceito, buscou-se aqui mostrar que ele não é algo acabado, mas passou (e ainda passa) por constantes intervenções e aprimoramentos. Nesse sentido, em lugar de trabalhar com uma conceituação específica, o gênero será abordado aqui a partir de uma ideia comum às noções que foram expostas: o gênero é construído (independentemente de como essa construção ocorra e da relação que tenha com o sexo, o corpo ou as sexualidades, principais pontos de divergências entre os teóricos).

Partindo do pressuposto de que há diferentes construções de gênero numa mesma sociedade (construções essas que se fazem a partir de diferentes modelos, ideais, classes, raças e contextos históricos, dentre muitos outros fatores), busca-se aqui identificar algumas

delas: os modelos de masculinidades e feminilidades contidos no forró eletrônico entre os anos de 1992 e 2012 (arquétipos esses que, vale destacar, não surgiram do nada e nem foram inventados pelo ritmo musical, passando por identificações com a própria ideia de nordestinidade e as mudanças que ocorreram não apenas no Nordeste). Acredita-se que uma investigação apurada dos *ethe* contidos nas canções, com seus caracteres e suas corporalidades, seja um bom caminho para que esses modelos possam ser identificados. É justamente por isso que, antes de adentrar às análises das músicas propriamente ditas, julga-se necessário fazer algumas reflexões sobre as construções das identidades de gênero, as relações de gênero na sociedade nordestina e os modelos de masculinidades e feminilidades contidos no forró tradicional.

### **3.2 A construção das identidades de gênero**

O comportamento do indivíduo e sua noção do “ser homem” e “ser mulher” dependem do meio no qual ele está inserido, dos acontecimentos que vivencia e de fatores como as crenças, as atitudes e os valores que estão em voga na sociedade da qual faz parte, aspectos que atuarão de maneira a regimentar os padrões de conduta. Pode-se afirmar, como fora abordado no tópico anterior, que os comportamentos tidos como masculino e feminino não são inatos e nem fixos, passando por alterações, por exemplo, à medida em que novos valores são adquiridos pelos diferentes grupos.

Nesse sentido, “a sociedade constrói, então, não só uma identidade social, mas também uma sexual, que pode ser reforçada em qualquer domínio da vida compartilhada, nas relações afetivas, familiares, educacionais e profissionais” (VIEIRA, 2005, p.222). As identidades sexuais começam a ser construídas já nos primeiros instantes de vida, quando o bebê é apresentado às primeiras representações de gênero (como, por exemplo, a cor da roupa com a qual é vestido após receber o primeiro banho, ainda na maternidade).

Essas representações receberão forte influência da estrutura familiar, exemplificada na maneira como os pais se dividem para educar os filhos; na vida educacional, uma vez que as escolas (e demais instituições de ensino) de diversos países e sociedades apresentam

atividades curriculares voltadas aos diferentes sexos; e no mercado de trabalho, que nas mais diferentes culturas apresenta profissões e atribuições consideradas tipicamente masculinas e tipicamente femininas. Além disso, vale destacar a importância das produções midiáticas e dos sistemas de comunicação nesse processo, visto que, ao transmitir informações de maneira instantânea para pessoas dos mais variados locais, acabam influenciando comportamentos e contribuindo na construção das identidades. Filmes, novelas, propagandas, romances de ficção, músicas e produções jornalísticas, dentre tantos outros produtos, estão o tempo todo ajudando a criar e difundir estereótipos, atuando diretamente sob a percepção dos indivíduos.

No caso das sociedades ocidentais, nota-se que as identidades de gênero foram historicamente construídas de maneira a subjugar a figura feminina aos cuidados do lar (esfera privada), enquanto que cabia ao homem atribuições como a caça, a guerra e o domínio da vida social (esfera pública). Um modelo de divisão sexual do trabalho que se repete em várias sociedades<sup>5</sup> e, segundo Vianna e Ridenti (1998), foi elaborado a partir de diferenças biológicas entre os sexos (a antiga visão determinista corroborada ao longo de muito tempo por diversas instituições e deveras combatida pelo feminismo). De acordo com as pesquisadoras,

o determinismo biológico seria definidor das desigualdades entre mulheres e homens, tendo a medicina e as ciências biológicas como importantes aliadas que, durante muito tempo, subsidiaram as normas sociais quanto às relações de gênero. Também a antropologia combinou muitas vezes uma explicação funcionalista das sociedades coletoras-caçadoras com uma explicação evolucionista do homem, para justificar a diferença sexual, na qual o homem teria uma composição biológica mais apropriada à caça e as mulheres ao cuidado dos filhos e à coleta dos alimentos. Isto é, a força física masculina e uma “inata” capacidade de liderança habilitariam o homem para proteger e garantir o sustento da família. A mulher, por sua vez, é referenciada pela maternidade, como se sua vida só se explicasse pelo desempenho dessa função essencial, inerente à sua condição de fêmea, sendo, portanto, nutridora, maternal e habilitada para criar os filhos; diferenças essas que acabam se estendendo a outros campos por intermédio de mecanismos ideológicos, como é o caso das atividades relacionadas ao cuidado (p.97-98).

Nesse sentido, ensinados desde o berço, os valores da dita sociedade patriarcal associavam a figura feminina à fragilidade e à submissão, incentivando práticas que tornavam as mulheres permanentemente dependentes de uma presença masculina, primeiramente

---

<sup>5</sup> Cabe ressaltar, no entanto, que atribuir a todas as culturas os mesmos critérios para definir esfera pública e privada é bastante precipitado. Cada sociedade organizou e modificou seus preceitos de maneira a ressaltar ou suprimir características que possuem fundamentação de acordo com valores, costumes e interpretações específicas (VIANNA; RIDENTI, 1998).

representada pela figura do pai e depois, pela do marido. Como destaca Gozzo *et al.*, (2000), desde que nasce, a mulher

é educada ‘para dentro’. É criada para servir, ser obediente, casar, respeitar seu marido, ter filhos, ser dona de casa, sujeitar-se a um trabalho exaustivo, sem folgas ou reconhecimento. (...) Quando criança, deve ter bons modos e controle sobre sua vontade. Na adolescência, não é preparada para a vida, mas sim para negar o prazer, cheio de culpa, censura e medo. Nesta fase, as questões sobre sexo geram constrangimentos e são respondidas de maneira incompleta, quando não são ignoradas. Se ela deseja algo mais, lhe vem inconsciente ou consciente a ideia de que não é certo (p.84).

De acordo com Correia (1997), presente em diversas culturas desde a antiguidade, esse pensamento controlador em torno da condição feminina chegou às civilizações ocidentais como uma herança da moralidade judaico-cristã, que reprimia a sexualidade, associando-a ao proibido e ao pecado. Como argumenta, a própria *Bíblia*, maior livro do Cristianismo, “traz inúmeras citações sobre a sexualidade da mulher como origem do pecado e a exaltação da virtude da pureza” (p.29). O prazer sexual era condenado, de maneira que o sexo era permitido apenas para a procriação após o casamento. Essas ideias, acrescidas ao imaginário social da existência de um “Deus pai punitivo e coercitivo, que protege em troca de submissão” (p.30) pairou no período de estruturação do catolicismo (Idade Média), quando a religião exerceu um grande controle e estabeleceu princípios que ecoam até os dias atuais. Em concordância com esse pensamento, Jota (2007) argumenta que

a religião teve forte influência no estabelecimento de valores tradicionais que uma mulher deveria almejar e buscar realizar. A supressão dos desejos estava na posição número um da lista. À mulher cabia o papel de reproduzir. Não era direito seu ter orgasmo ou qualquer outro tipo de prazer. Isso cabia às mulheres libertinas, aquelas de vida fácil (p.8).

Nesse contexto, a sociedade dividia a figura feminina em duas formas de representações: “as mulheres de família”, “sérias”, “para casar”; e as “mulheres da rua”, de “má reputação”, encaradas como uma forma de o homem se divertir. Como destaca Correia (1997), “são os protótipos da *santa* e da *prostituta*. A primeira o homem *ama mas não deseja*, e a segunda, *deseja mas não ama*” (p.27, grifos da autora). Machista e preconceituosa, essa visão contribuía para limitar o exercício da sexualidade feminina, interferindo negativamente nas formas de a mulher relacionar-se consigo mesma e com os outros.

Bastante enraizadas, essas amarras só começaram a ser desconstruídas de maneira mais efetiva em meados do século XX, quando os movimentos feministas passaram a questionar uma série de práticas que vinham colocando a mulher numa milenar condição de submissão. Importante por ocasionar uma ruptura às fronteiras entre as concepções de “homem-dominador” e “mulher-submissa”, esses movimentos se destacam por trazer várias conquistas de direitos para as mulheres, estimulando “redefinições” tanto para os papéis femininos, quanto para as relações que se estabelecem entre homens e mulheres. Como destacam Connell e Messerschmidt (2013), as hierarquias de gênero podem (e são) “afetadas pelas novas configurações das identidades e práticas das mulheres, especialmente mulheres mais jovens – configurações que estão crescentemente sendo reconhecidas pelos homens jovens” (p.266).

Para Arán (2003), esse novo cenário que surge a partir da revolução causada pelo movimento feminista foi proporcionado por algumas cenas que, ao trazer transformações ao âmbito da família, da reprodução e da sexualidade na cultura contemporânea, resultou na criação de um novo território para se pensar as sexualidades e a relação entre os sexos. Como enfatiza a autora,

os principais fenômenos constitutivos dessa mudança são: a crise da forma burguesa da família nuclear (monogâmica e heterossexual), a entrada da mulher no mercado de trabalho, a separação da sexualidade da reprodução e uma política de visibilidade da homossexualidade (p.400-401).

A “crise da forma burguesa da família nuclear” teria se iniciado ao final da Segunda Guerra Mundial, quando houve uma queda no número de casamentos e das taxas de fecundidade, paralelo a um aumento no número de divórcios e separações. Essa decadência do casamento, e a conseqüente crise da autoridade paterna, teria provocado tanto um estreitamento das relações entre mãe e filho, quanto uma “expulsão do masculino”, propiciando uma mudança na forma de pensar os contratos sociais e proclamando uma redefinição dos lugares ocupados pelo homem e pela mulher na família (ARÁN, 2003).

A “entrada da mulher no mercado de trabalho”, bastante impulsionada após o crescimento econômico vivenciado pelos países capitalistas ao final da Segunda Guerra Mundial, teve um crescimento vertiginoso ao longo do século XX e apresentou grande importância por constituir um primeiro passo para tirar a mulher da condição de mantida financeiramente pelo homem. Como salienta Arán (2003),

Se nos anos 1960 e 1970 o trabalho feminino era considerado pelos homens e pelas mulheres uma questão econômica, caracterizado como o “segundo salário”, uma forma de a mulher “ajudar” nas despesas do lar, o que observamos hoje é uma mudança significativa da relação da mulher com o seu trabalho. (...) Hoje as mulheres trabalham também porque querem. Independentemente da vida familiar, o trabalho feminino se tornou um valor. Não queremos dizer com isso que as mulheres não sejam mais as principais responsáveis pela organização do lar, mas a necessidade de trabalhar “fora” se caracteriza, também, como um desejo de autonomia, em que a identidade feminina não exclui uma vida profissional de sucesso (p.403-404).

Terceira cena apontada pela pesquisadora, a “separação entre sexualidade e reprodução” foi importante por garantir à mulher a possibilidade de decidir sobre o seu próprio corpo. Conquista garantida pelo advento da pílula contraceptiva, a separação entre sexualidade e reprodução interferiu diretamente na relação da figura feminina com a maternidade, transformando em opção o que antes era um dever. Parte fundamental do que se conhece hoje como “revolução sexual”, essa conquista auxiliou para que as mulheres pudessem “programar suas vidas e exercer tanto sua vida profissional como também a própria experiência da maternidade de forma mais satisfatória” (ARÁN, 2003, p. 404). “O desenvolvimento da política de visibilidade da sexualidade”, quarta e última cena colocada por Arán (2003), teve como principais vitórias a saída dos homossexuais do código internacional das doenças e o fim da condenação da prática homossexual no quadro penal, constituindo um importante passo para que as sexualidades fossem repensadas na sociedade contemporânea.

Para Jota (2007), a luta da mulher pela libertação das amarras sexuais passa também pelo surgimento de novas formas de erotismo, a exemplo do “gozo objetivista” (modo narcísico de se relacionar consigo mesma - e com o outro - onde o foco é a realização prioritária dos próprios desejos) e do “sexo de ocasião” (definido como uma relação sexual que não resulta de um encontro amoroso, mas, sim, de um encontro casual. Não há implicação afetiva e nem uma preocupação com o prazer do outro). Como defende a pesquisadora, nota-se que as mulheres da sociedade contemporânea têm promovido uma inversão de perspectivas onde o discurso romântico foi substituído pelo discurso do sexo, visto que “o incentivo à ligação da identidade feminina ao amor funcionava também como uma forma de dominação, pois, se era essa a sua maior vocação, seu lugar só existia se amparado por um homem” (p.11).

### 3.3 As relações de gênero na sociedade nordestina

Como fora explicitado até aqui, o gênero é construído (social, cultural e discursivamente), de maneira que as noções de ser homem e ser mulher não são estáticas. Estão sempre variando de uma sociedade para outra e numa mesma sociedade ao longo do tempo. No caso do Nordeste, região que fora desenhada por meio de uma vasta produção cultural desde o início do século XX, o presente trabalho acredita que essa construção muito se relaciona com o conceito de masculinidade hegemônica, desenvolvido por Robert W. Connel<sup>6</sup> em meados da década de 1980 e aprimorado ao longo dos anos.

Partindo do preceito de que a sociedade é formada por masculinidades múltiplas e hierarquizadas (de maneira que determinadas formas de “ser homem” são socialmente mais centrais, mais valorizadas ou mais associadas com autoridade e prestígio social do que outras), tal conceituação aparece como uma teoria social baseada na ideia de que a multiplicidade de masculinidades está diretamente ligada a relações de poder. A masculinidade hegemônica se caracterizaria como “um padrão de práticas (i.e., coisas feitas, não apenas uma série de expectativas de papéis ou uma identidade) que possibilitou que a dominação dos homens sobre as mulheres continuasse” (CONNEL; MESSERSCHMIDT, 2013, p.245).

Como o próprio nome sugere, o conceito de masculinidade hegemônica admite a existência de masculinidades não hegemônicas (que não são legitimadas pelo patriarcado). É o caso das ditas “masculinidades cúmplices”, que não exercem a hegemonia, mas também não a questionam, e das “masculinidades subordinadas”, que são marginalizadas em função da norma hegemônica da masculinidade. No entanto, cabe salientar que a ideia de hegemonia com a qual o conceito trabalha não se associa a dados estatísticos (no sentido de ser hegemônica por constituir o padrão mais comum na vida diária do maior número de homens que compõem dada sociedade). É bem provável, como expõem Connel e Messerschmidt (2013), que apenas uma minoria dos homens a adote. Além disso, essa também não é uma

---

<sup>6</sup> Que posteriormente passou a se chamar Raewyn Connel.

hegemonia associada à violência (muito embora possa ser sustentada pela força<sup>7</sup>). A masculinidade hegemônica é normativa. “Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens” (p.245).

Aparecendo como uma forma idealizada de ser e agir, a masculinidade hegemônica é construída por um processo social em diferentes níveis (local, regional e global), que faz circular modelos de conduta masculina “admiráveis”, exaltados pelas diversas instituições (a exemplo da mídia, das igrejas e do Estado). Muitas vezes não correspondendo verdadeiramente à vida de nenhum homem real, esses modelos expressam, em vários sentidos, ideais e desejos muito difundidos; oferecem referências de relações com as mulheres e se articulam livremente com a constituição prática das masculinidades, podendo fazer interferências na forma como muitos homens vivem as circunstâncias locais cotidianas. Contribuem, assim, para a hegemonia na ordem de gênero societal.

Como fora abordado no primeiro capítulo dessa dissertação, a região Nordeste surgiu como fruto de um projeto político, econômico e cultural das elites locais, um grupo que estava marcado por temores. Além das “ameaças” vindas do Sul, que lhes roubara o título de região mais próspera e importante do país, um inimigo muito maior os estava rondado: a modernidade e suas mudanças na ordem social, causadas pela abolição da escravatura (que revogava fronteiras entre etnias e raças), pela República (que dava acesso ao mundo da política a parcelas antes excluídas) e pelo movimento feminista (que começava a emergir, reivindicando alterações no papel ocupado pela figura feminina na sociedade e na própria estrutura doméstica). Como aborda Albuquerque Jr. (2013) na obra “Nordestino: a invenção do ‘falo’ – Uma história do gênero masculino (1920-1940)”,

Os lugares e identidades de sujeito estavam em processo de mutação. Os territórios existenciais tradicionais sofriam um processo de desterritorialização, de destradicionalização. O que parecia ordenado, estático, imóvel, certo, inquestionável, começava a se mover para contestar a ordem anterior. Os homens e as mulheres já não eram mais os mesmos, já não reproduziam sem questionamentos os modelos sociais anteriores, as hierarquias sociais que vinham do passado. Estava

---

<sup>7</sup> Como salientam os pesquisadores, “devido ao fato de o conceito de masculinidade hegemônica ser baseado na prática que permite a continuidade da dominação coletiva dos homens sobre as mulheres, não é surpreendente que em alguns contextos a masculinidade hegemônica realmente se refira ao engajamento dos homens a práticas tóxicas – incluindo a violência física – que estabilizam a dominação de gênero em um contexto particular. Entretanto, a violência e outras práticas nocivas não são sempre as características definidoras, uma vez que a hegemonia tem numerosas configurações” (CONNEL; MESSERSCHMIDT, 2013, p.255).

se modificando não apenas a forma de fabricar artefatos e objetos, mas, principalmente, a forma de se fabricarem sujeitos (p.31-32).

Tal processo, que se iniciou com a substituição das casas grandes pelos sobrados, ficava ainda mais intenso a cada passo de desenvolvimento dado pela urbanização. Aspectos como a industrialização fizeram surgir alterações nas relações de trabalho, com o aparecimento de uma massa de trabalhadores (homens e mulheres, negros e brancos) que, além de possuírem um salário, começavam a ser protegidos por leis trabalhistas que vinham sendo criadas após a primeira guerra. Além disso, a tendência ao cosmopolitanismo fazia surgir uma modernização dos costumes que estava apagando as particularidades regionais, com suas maneiras de ser, se alimentar, se portar e se vestir. Inseridas numa nova realidade social, as mulheres passaram a questionar a extrema diferenciação dos gêneros na qual o patriarcalismo estava alçado<sup>8</sup>, ameaçando, assim, a manutenção da estrutura familiar, uma vez que, responsáveis pela educação dos filhos, eram elas as principais detentoras da função de perpetuar a “hierarquia tradicional dos papéis”<sup>9</sup>.

Nesse novo cenário que começava a se desenhar na sociedade nordestina no início do século XX, nem mesmo os comportamentos masculinos se mantiveram intactos: após saírem para estudar no Rio de Janeiro, em São Paulo, ou na Europa, os filhos e netos das elites agrárias retornavam portando um diploma e uma nova forma de pensar e proceder. Procurando agir sob os moldes da modernidade, buscavam se diferenciar de seus antepassados (vistos como homens rudes, atrasados e sem refinamento). De acordo com Albuquerque Jr (2013), um dos muitos indícios da decadência dos velhos patriarcas fora a substituição da figura do coronel pela dos bacharéis na administração pública, no mundo dos negócios e da

---

<sup>8</sup> De acordo com Gilberto Freyre (2006) na obra “Sobrados e Mucambos”, era justamente essa diferenciação entre homens e mulheres que justificavam a exploração da figura feminina, o sexo frágil e belo. “Convém a extrema especialização ou diferenciação entre os sexos. Por essa diferenciação exagerada, se justifica o chamado padrão duplo de moralidade, dando ao homem todas as liberdades de gozo físico do amor e limitando a mulher a ir para a cama com o marido, toda a santa noite que ele estiver disposto a procriar. Gozo acompanhado da obrigação, para a mulher, de conceber, parir, ter filho, criar menino. O padrão duplo de moralidade, característico do sistema patriarcal, dá também ao homem todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos, a parentela, as amas, as velhas, os escravos. E uma vez por outra, em um tipo de sociedade católica como a brasileira, ao contato com o confessor” (p.207-208).

<sup>9</sup> Além disso, segundo Connell e Messerschmidt (2013), “como é bem mostrado pelas pesquisas com histórias de vida, as mulheres são centrais em muitos dos processos de construção das masculinidades – como mães, colegas de classe, namoradas, parceiras sexuais e esposas; como trabalhadoras na divisão sexual do trabalho, e assim por diante (p.265-266).

política (substituição esta que se tornou ainda mais tensa com a “ascensão dos genros”, figuras que, muitas vezes advindas de famílias menos abastadas, representavam os interesses das filhas em detrimento dos filhos e tendiam a contar com o apoio da sogra). Como argumenta o pesquisador,

Genros advogados, médicos, engenheiros, militares, industriais urbanos, em oposição ostensiva ou implícita a velhos agrários e rurais, haviam apoiado a República e até a Abolição. Muitos vão se assenhorar do patrimônio de seus sogros com a morte destes e a falta de competência dos seus cunhados em administrá-lo. Muitos usineiros seriam genros que teriam ascendido socialmente com a ajuda de velhos senhores de engenho e que agora decretavam a morte da secular forma de se viver e produzir no meio rural. Essa vitória dos genros podia ser debitada também à própria formação bacharelesca de muitos filhos de proprietários rurais, formação muito mais teórica do que prática. Retirados ainda cedo do convívio familiar e da vida no campo, quase sempre internados em colégios onde eram “amansados como animal bravo”, padecendo de uma enorme saudade dos seus e da vida no campo, estes meninos seriam afastados em sua sensibilidade e nas subjetividades da sensibilidade e subjetividades representadas por seus pais. Quando retornavam, seu pai e a vida da fazenda já eram estranhos, só divisavam choques e inaptações. Sentiam-se diferentes (p.56).

Até o casamento, que passou por alterações ao ser tocado pela ascensão do romantismo, contribuiu para trazer grandes mudanças à tradicional sociedade patriarcal. De acordo com Gilberto Freyre (2013) antes da ascensão da modernidade, as uniões matrimoniais eram verdadeiros arranjos políticos e econômicos realizados com o intuito de selar alianças dos sogros com os maridos. Além dos matrimônios entre parentes, que se destacavam por constituir “uma forma de impedir a dispersão dos bens e conservar a limpeza do sangue de origem nobre ou ilustre” (p.425), era habitual a diferença gritante de idade entre os cônjuges. Como descreve o sociólogo, “no meado do século XIX ainda eram comuns casamentos de velhos de setenta com mocinhas de quinze anos” (p.429), uma disparidade que se sagrava por sua dupla importância: além de facilitar o domínio dos maridos, visto que as meninas passavam da tirania dos pais para a tirania dos esposos, tais uniões favoreciam o aparecimento de proles elevadas.

A partir do momento em que o casamento passou a ser realizado por amor, mudaram não apenas as formas de relacionamento entre o casal, mas também a própria relação entre pais e filhos: a vontade do patriarca já não imperava. Os rapazes podiam escolher as moças do seu agrado, e o casamento acontecia apenas com a aceitação dela (outra revolução causada pela modernidade que atormentava os pais controladores do sistema patriarcal). Tal mutação

provocava uma “diminuição da rígida hierarquia e do enorme fosso que separava as gerações mais jovens das gerações mais velhas, em termos de poder e autoridade” (ALBUQUERQUE JR. 2013, p.62). Começavam a surgir uniões conjugais que não se baseavam apenas nos interesses econômicos e políticos e os velhos patriarcas reagiam: o amor passa a ser encarado como um sentimento que deixa o homem mais sensível e, por isso, constitui um problema para o mundo masculino.

Foi justamente nessa conjuntura “aterrorizadora”, “contexto em que a masculinidade no ocidente passava por uma crise provocada pelas transformações oriundas da industrialização e vivenciada pelos homens das elites brasileiras, principalmente no Nordeste” (HONÓRIO, 2012, p. 94), que a figura do nordestino emergira. Um produto tão construído quanto a própria região à qual se associa.

De acordo com o historiador Albuquerque Jr. (2013), foi no período compreendido entre os anos de 1924 e 1930 que se intensificaram as discussões em torno do homem do Nordeste, com a definição “de suas características antropológicas, etnográficas, culturais, etc.” (p.150). O nordestino surge como um personagem que, “forjado”, é detentor de uma dupla missão. A primeira delas era caracterizar o habitante de um espaço identidade que também estava em formação e necessitava atrair para si incentivos advindos do Governo Federal. A segunda, um pouco mais complexa, era resgatar o modelo de masculinidade e virilidade do passado e reagir à “feminização” que o mundo moderno havia trazido. Nesse sentido, como comenta Honório (2012),

O nordestino é o bravo, o rude, o forte, o sertanejo viril, cabra da peste, matador de aluguel contratado pelos coronéis, invulnerável a tudo e todos; o sertanejo, verdadeiro habitante do Brasil, o elemento puro que não foi modificado, a união das três raças colonizadoras do país, enfim, o tipo ideal para suportar o clima devastador da região, que sobrevive diante das dificuldades da seca e da fome (p.95).

Assim, a ideia de “masculinidade hegemônica” que passa a imperar no Nordeste é construída com uma finalidade que vai além do objetivo de endossar a permanente dominação do sexo feminino: ela tem o propósito de assegurar a manutenção de toda uma ordem social que começava a ruir. Na região, assim como acontece em muitos outros lugares do mundo, a masculinidade hegemônica se sagra como sinônimo de homem rígido, dominador, sexista e macho.

Ao comentar o conceito de masculinidade hegemônica e a maneira como tais formas “ideais” de ser homem são construídas e difundidas pela sociedade, Connel e Messerschmidt (2013), destacam que “a hegemonia trabalha em parte através da produção de exemplos de masculinidade (como as estrelas dos esportes profissionais), símbolos que têm autoridade, apesar do fato de a maioria dos homens e meninos não viver de acordo com eles” (p.263). No caso do Nordeste, onde tal criação ocorrera de maneira a contar com o apoio maciço das obras literárias, sociológicas e da imprensa, toda uma “rede” que participou ativamente dessa construção do “homem do Nordeste”, imagens de figuras locais como o sertanejo (e os papéis por ele desempenhados, como o vaqueiro e o cangaceiro) passaram a se destacar como as representações da masculinidade ideal. Como explica Albuquerque Jr. (2013),

O nordestino seria macho pela própria história da região, que teria exigido a sobrevivência dos mais fortes, dos mais violentos e corajosos. Nesta descrição do nordestino, percebemos que, embora os intelectuais que elaboravam este tipo regional estivessem ligados às elites, é no homem das camadas populares, principalmente do campo e do sertão, que se vai buscar um modelo típico de masculinidade para ser generalizado para todo ser regional. Os homens das elites decadentes, moles e impotentes, das novas elites burguesas, homens delicados e de punhos de renda, ou mesmo o morador pobre da cidade, efeminado por uma vida sem exercícios físicos duros, uma vida que não era rústica, não serviam como modelo para este novo homem que se pretendia criar, capaz de significar uma resistência viril contra esta cultura moderna e delicada, que ameaçava descaracterizar a região e submetê-la definitivamente às outras áreas do país (p.185).

Além disso, considerando que o gênero é relacional, de maneira que os padrões de masculinidade são socialmente definidos em associação a modelos de feminilidade (sejam eles reais ou imaginários), esse protótipo de macho ideal passou a presumir, também, uma imagem da mulher perfeita para com ele conviver. Se o nordestino é, acima de tudo, um forte, capaz de sobreviver às mais adversas situações, a mulher com quem convive também o deve ser (muito embora se esperasse que, além da força necessária para sobreviver num mundo hostil, essa mulher fosse dotada de mansuetude perante o marido).

Se ele aparece como o provedor do lar, que sai para obter o sustento da família, é função dela zelar por este lar e afagar os filhos. Se os meninos devem ser criados soltos, desbravando os terreiros em companhia dos outros garotos da sua idade para se tornar, no futuro, homens fortes e destemidos iguais aos pais, as meninas devem permanecer dentro de casa, para aprender com a mãe os afazeres domésticos. Se para a figura masculina a honra não pode ser atacada sob hipótese alguma, cabe à mulher o recato e o comedimento: “o adultério

feminino, por exemplo, tinha que ser duramente punido pelo marido sob a pena de ficar desonrado. Nestes casos, a morte do amante e da esposa era o que faria este homem ser novamente aceito no convívio social” (ALBUQUERQUE JR, 2013, p. 179). Era o sentido de honra que vinha da tradição cultural herdada dos tempos coloniais, tradição esta que a figura do nordestino deveria manter.

No entanto, ainda como defendem Connell e Messerschmidt (2013), por mais que pareçam firmes, as masculinidades hegemônicas também não são estáveis. As situações nas quais as masculinidades foram elaboradas mudam ao longo do tempo e à medida em que as crianças crescem, os ditos padrões hegemônicos podem ser adotados ou rejeitados. Como argumentam os pesquisadores,

Relações de gênero são sempre arenas de tensão. Um dado padrão de masculinidade é hegemônico enquanto fornece uma solução a essas tensões, tendendo a estabilizar o poder patriarcal ou reconstituí-lo em novas condições. Um padrão de práticas (isto é, uma versão de masculinidade) que forneceu soluções em condições anteriores, mas não em novas situações, é aberto ao questionamento – ele, de fato, será contestado (p.272).

Nesse sentido, nota-se que as relações de gênero na sociedade nordestina também têm passado por mudanças desde que a região fora “construída”. Os referenciais de masculinidade e feminilidade, tão difundidos ao longo das décadas, foram ganhando novos tons (ainda que tais transformações possam ser encaradas por muitos como sutis). Funcionando como uma das musicalidades mais difundidas na região no fim do século XX e início do século XXI, o forró eletrônico constitui um interessante meio para que se possa observar como as noções de “ser homem” e “ser mulher” têm se estruturado nos últimos anos na região (como será visto no terceiro capítulo desse trabalho). Porém, antes que se chegue às análises das músicas de tal gênero midiático, julga-se de grande importância fazer alguns apontamentos sobre os modelos de masculinidades e feminilidades contidos no forró tradicional, modelos esses que apresentam grande sintonia com o padrão de masculinidade hegemônica com qual a sociedade nordestina foi historicamente associada.

### **3.4 Os modelos de masculinidades e feminilidades no forró tradicional**

Emergindo no cenário nacional a partir dos anos 1940, quando Luiz Gonzaga despontou como sucesso, o forró teve atuação vital na construção da imagem do Nordeste para o resto do país. Cantando em nome da região, o “velho Lua” desenvolveu o seu repertório e performance de maneira a sempre fazer associações com o sertão nordestino: a indumentária de couro lembrava os trajés usados pelos cangaceiros, a sua prosódia remetia aos matutos da zona rural e as letras das canções traziam sempre algum aspecto da vida do sertanejo, estivesse ele na sua terra natal ou na cidade grande. Apresentando como base a sociedade rural e extremamente patriarcal do Nordeste na época, o forró de Gonzagão dava vida a esse universo em suas canções.

Entre as composições do “Rei do Baião”, algumas das temáticas que mais têm destaque são os aspectos como “a crueldade da seca e a migração”, “a religiosidade”, “a saudade de casa”, “o forró e as confusões”, “o forró enquanto local de paquera e licenciosidade na dança”, “as festas juninas” e “o contraste entre o Nordeste e o Sul”. Embora variando de temáticas, que vão da festa ao desalento pela estiagem que faz morrer o gado e a plantação, as composições têm em comum a essência das letras, geralmente imbricadas por um discurso que valoriza a virilidade e tem na coragem e na força física atributos essencialmente masculinos. O enunciador de tais canções figura, por assim dizer, como um indivíduo que tem associação direta com o modelo de masculinidade hegemônica associado à região.

Como destaca Trotta (2012), essa construção da masculinidade é dada numa relação direta com o meio, como resultado de uma base naturalista-determinista que agencia os enunciados e contribui, não apenas, para a formação de um sistema de referências culturalmente constituídas, como também para a própria constituição da identidade masculina.

Em todas as exemplificações do sertanejo-nordestino estereotipado está presente a valorização de seus atributos de coragem e resistência para enfrentar as dezenas de adversidades do sertão contra as quais ele se depara cotidianamente: a natureza cruel, as explorações do trabalho, a seca, a pobreza, a fome, a violência (p.4).

De acordo com o pesquisador, esse ideal de macheza, tão presente nas músicas de Gonzaga, também é ressaltado na sonoridade do ritmo (feita pela sanfona, instrumento de grande potência sonora) e na constante alusão à figura do sanfoneiro. Para ele, há no forró uma associação entre potência sonora e desempenho sexual, numa relação onde a “força” e o

“aguentar tocar” são predicados indicativos de masculinidade. “Sendo a força física e a bravura atributos associados à própria identidade nordestina, o tocador animador de festas também deve ser possuidor de energia para aguentar a sanfona e segurar a festa” (TROTТА, 2012, p.7-8), afinal, “o sanfoneiro que toca em qualquer tom com o seu volumoso instrumento” (p.15) é tido como a própria representação do cabra macho.

Na tentativa de exemplificar esse modelo de masculinidade identificado nas canções de Gonzaga, abordaremos as músicas “Cabra da Peste”, “Pau de arara”, “Boiadeiro” e “Vem morena”. A primeira delas, que nitidamente se encaixa à proposta de ilustrar o traço rústico, viril e insurgente do nordestino, funciona quase que de forma institucional: reúne parte dos estereótipos e representações que as elites locais vinham alardeando sobre a região e o seu ilustre habitante, o sertanejo, desde a década de 1920. Terra agreste, mas também de homem forte. (“Eita! Sertão do Nordeste / Terra de cabra da peste / Só sertanejo *arrizeste* / Ano de seca e verão / Toda dureza do chão / Faz também duro / O homem que vive no sertão. / Tem cangaceiro / Mas tem romeiro / Gente ruim, gente boa / Cabra bom, cabra à toa / Valentão, sem controle / Só não dá cabra mole / Lá o caboclo mais fraco, é vaqueiro. / *Eita! Sertão! Eita! Nordeste!*”).

Na canção “Pau de arara”, que traz a fala de um pernambucano humilde do interior que resolve se aventurar para as bandas do Sul, há o predomínio de características como a persistência e a alegria, tão característicos do nordestino: mesmo tendo que se aventurar por dias numa viagem tortuosa, ele não se abalou. Além disso, também não deixou de lado os instrumentos do xote, maracatu e baião, que o fazem estar mais perto das raízes e da festividade da sua terra. (“Quando eu vim do sertão, / Seu moço, do meu Bodocó / A malota era um saco / E o cadeado era um nó / Só trazia a coragem e a cara / Viajando num pau-de-arara / Eu penei, mas aqui cheguei. / Trouxe um triângulo, no matulão / Trouxe um gonguê, no matulão / Trouxe um zabumba dentro do matulão / Xote, maracatu e baião / Tudo isso eu trouxe no meu matulão”).

A música “Boiadeiro”, que retrata a rotina de um sertanejo orgulhoso da vida que tem, a virilidade é retratada por meio de cinco aspectos. a) A profissão de boiadeiro, historicamente associada à macheza da região; b) a disposição para o trabalho, que o faz acordar cedo e chegar tarde (e feliz) todos os dias; c) o papel de provedor da casa, que busca o sustento da família enquanto a mulher cuida dos afazeres domésticos; e d) o desejo que sente

por sua Rosinha, com quem já teve dez filhos e ainda tem disposição para aumentar a prole. (“Vai, boiadeiro, que a noite já vem / Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem. / De manhãzinha quando eu sigo pela estrada / Minha boiada *pra* internada eu vou levar. / São dez *cabeça*, é muito pouco, é quase nada / Mas não tem outras mais bonitas no lugar. / Vai, boiadeiro, que o dia já vem / Levo o teu gado e vai pensando no teu bem. / De tardezinha quando eu venho pela estrada / A *fiarada ta* todinha a me esperar / São dez *fiinho*, é muito pouco, é quase nada / Mas não tem outros mais bonitos no lugar / Vai, boiadeiro, que a tarde já vem / Leva o teu gado e vai pensando no teu bem. / E quando eu chego na cancela da morada / Minha Rosinha vem correndo me abraçar, / É pequenina, é miudinha, é quase nada / Mas não tem outra mais bonita no lugar. / Vai, boiadeiro, que a noite já vem. / Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem”).

A quarta canção selecionada, a música “Vem morena”, traz a fala de um sertanejo que convoca uma mulher para os embalos do forró. Aproveitando-se da licenciosidade da dança para ter uma maior proximidade física com sexo oposto, ele fica excitado com a respiração, o cheiro e o requebrado da moça. Além da virilidade expressa no desejo sexual que sente por ela, o homem, que é mais velho que sua parceira, tem disposição para dançar a noite toda. (“Vem, morena, *pros* meus braços / Vem, morena, vem dançar. / Quero ver tu requebrando / Quero ver tu requebrar. / Quero ver tu remexendo / Resfolego da sanfona / *Inté* que o sol raiar. / Esse teu fungado quente / Bem no pé do meu pescoço / Arrepia o corpo da gente / Faz o *vêio* ficar moço / E o coração de repente / Bota o sangue em *arvoroço*. / Vem, morena, *pros* meus braços / Vem, morena, vem dançar. / Quero ver tu requebrando / Quero ver tu requebrar / Quero ver tu remexendo / Resfolego da sanfona / *Inté* que o sol raiar. / Esse teu suor *sargado* / É gostoso e tem sabor. / Pois o teu corpo suado / Com esse cheiro de *fulô* / Tem um gosto temperado / Dos temperos do amor / Vem, morena, *pros* meus braços...”).

Num contraponto à virilidade masculina, a mulher, por sua vez, representa a figura passiva que convive com o homem dominador, sendo “constantemente mostrada como pacata, recatada, submissa, de desejos contidos ou reprimidos” (FARIA, 2002, p.19). Nas letras, inclusive, nota-se uma diferenciação entre as mulheres de comportamento tido como socialmente aceitável, vistas como mulheres “para casar” e “aquelas transgressoras desses valores, aquelas expostas e disputadas pelos homens, que logo são identificadas, taxadas de ‘doidas’” (FARIA, 2002, p.19). Há na música de Gonzaga uma forte influência da ideologia

patriarcal, na qual, cabe à mulher dedicar-se ao casamento, zelando pelo bem-estar do marido, cuidando dos filhos e da casa (como acontece com a já mencionada “Rosinha” da canção “Boiadeiro”).

No forró tradicional, a figura feminina tinha uma participação tão restrita, que nas primeiras décadas do gênero eram poucas as mulheres que se aventuravam (e se destacavam) como artistas. Uma das poucas representantes foi a cantora Maria Inês Caetano, a Marinês, apadrinhada de Gonzagão, cujo repertório era formado por canções ligadas a elementos regionais em detrimento de características mais particulares do sujeito feminino em si (como suas vontades, sentimentos e experiências). As próprias vestes utilizadas por ela reforçavam a uma formação discursiva que associava a região a aspectos como a força e o ambiente rural. Ressaltando a ideia de que no Nordeste até as representantes do sexo feminino eram “macho, sim *sinhô*”, como expressa a já clássica canção “Paraíba masculina” (Quando a lama virou pedra / E Mandacaru secou / Quando o *ribeirão* de sede / Bateu asa e voou / Foi aí que eu vim me embora / Carregando a minha dor / Hoje eu mando um abraço / *Pra* ti, pequenina / Paraíba masculina, / *Muié* macho, sim *sinhô*), a artista apresentava-se com um figurino de “cangaceira” (roupas e chapéu de couro).

Além disso, ao se falar em forró tradicional, não se pode esquecer que este é um gênero pouco afeito a grandes mudanças, de maneira que os herdeiros de Gonzagão (a exemplo de Dominginhos, Oswaldinho e Sivuca, dentre muitos outros), sempre mantiveram-se preocupados em manter as “tradicional raízes nordestinas” (tanto nas temáticas, quanto nas representações que propaga). Como aponta Honório (2012),

O estilo tradicional, chamado pé de serra, é caracterizado por letras que retratam o universo linguístico e cultural do nordestino, tipicamente rural e pastoril. Trata, mais especificamente, do homem sertanejo e da terra seca da caatinga. O canto à terra é central: é louvada quando chove e desgraçada quando seca. É um diálogo entre o sertanejo e a natureza, a terra, o sol e a chuva. As letras falam de um universo saudosista, nostálgico, de uma região pobre e excluída, mas também canta a alegria, as festas, a criatividade artística e cultural do povo nordestino e a religiosidade, expressamente católica. Também é música que se dirige à mulher amada, feita do homem para a mulher (p.109-110).

É justamente por apego a essas raízes que os adeptos do forró tradicional abominam tanto o forró eletrônico. Além de promoverem as mudanças estruturais que já foram mencionadas no primeiro capítulo, o gênero midiático criado por Emanuel Gurgel foi

responsável por empreender profundas alterações nos sujeitos masculinos e femininos das canções. É o que será visto no capítulo que se segue.

#### 4 AS MASCULINIDADES E FEMINILIDADES DO FORRÓ ELETRÔNICO

Como já fora explicitado na Introdução, o presente trabalho parte do objetivo de investigar como as relações de gênero (masculino X feminino) são construídas pelo gênero midiático Forró Eletrônico. Durante o processo de escuta das músicas, um dos aspectos que mais chamou a atenção foi o sujeito das canções, o que ele diz e como se apresenta. Nesse sentido, a fim de melhor debruçar sobre esta faceta, a metodologia escolhida para a realização do trabalho foi a Análise do Discurso Francesa, tendo como base o conceito de Ethos<sup>10</sup>. Noção que constitui um campo de investigação bastante fértil para a interpretação dos fenômenos discursivos e, por essa razão, já congrega diversas áreas de estudo, a ideia de Ethos vem da retórica de Aristóteles e relaciona-se aos modos de dizer.

Inicialmente encarado como a imagem que o orador transmite de si mesmo para exercer uma influência sobre o seu público, o termo foi posteriormente retomado e elaborado nos trabalhos de Dominique Maingueneau (1998), para quem “todo discurso, oral ou escrito, supõe um ethos: implica uma certa representação do corpo do seu responsável, do enunciador que se responsabiliza por ele” (p.60). Assim, como salienta Ruth Amossy (2014), “todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si” (2014, p.9), sem que, para tanto, seja necessário que o locutor faça seu autorretrato, detalhe suas qualidades ou fale explicitamente sobre as próprias características. “Seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação da sua pessoa” (p.9), completa a pesquisadora. Nesse sentido, o discurso “apresenta-se por meio de uma ‘voz’: uma *maneira de dizer* que remete a uma *maneira de ser*”, (MIQUELETTI, 2008, p.118, grifos da autora).

Considerando que o conceito de ethos articula elementos verbais e não-verbais, recobrando não somente a dimensão vocal dos textos, mas também o conjunto de determinações físicas e psíquicas que são atribuídas ao enunciador, a análise das músicas foi empreendida de maneira a apreciar o “caráter” e a “corporalidade” contidos nos enunciados das canções. De acordo com Maingueneau (2014), entende-se por caráter o conjunto de traços psicológicos atribuídos ao sujeito responsável pelo discurso. A corporalidade, por sua vez, é

---

<sup>10</sup> Embora se trate de uma palavra estrangeira, o termo ethos não será mais colocado em negrito em virtude da sua grande recorrência no texto.

associada ao seu conjunto de traços físicos e indumentários, como a forma de vestir-se e mover-se no campo social. Importantes e inseparáveis, esses dois conjuntos se apoiam nos estereótipos e representações sociais que circulam na coletividade. No processo de análise aqui realizado, esses aspectos foram considerados a partir de um olhar duplo sobre o enunciador, que envolve tanto os “indícios” fornecidos pelas letras das canções, quanto a observação das performances dos artistas e sua maneira de se apresentar ao público.

Além disso, levando em consideração o fato de que o ethos discursivo “mantém relação estreita com a imagem prévia que o auditório pode ter do orador ou, pelo menos, com a ideia que este faz do modo como os seus alocutários o percebem” (CHARAUDEAU, MAINGUENEAU, 2014, p.221), a presente análise também trabalha com o conceito de ethos pré-discursivo. Embora se trate de uma noção extradiscursiva adotada com precauções por muitos analistas, optou-se por utilizá-la porque nota-se uma consonância entre ela e a noção de “gênero musical” defendida por Janotti Jr. (2006). De acordo com o pesquisador,

os gêneros musicais já são indicações de determinadas dicções e estratégias midiáticas de direcionamento mercadológico da música, uma vez que, independentemente de conhecer o intérprete, o consumidor reconhece as melodias, temáticas e expressões de um *blues*, de um *funk*, de um samba de roda, de um chorinho ou de uma canção *heavy metal* (p.6).

A noção de gênero musical se associa diretamente com ideias como “horizontes de expectativa” e “estratégias de endereçamento”. Por se tratar de bandas de um gênero midiático bem específico, o forró eletrônico, os grupos que compõem o objeto de estudo partilham não apenas sonoridades relativas a este gênero, mas também elementos textuais, sociológicos e ideológicos que a ele estão relacionados. Antes de conhecer a banda, ou seu novo disco, o público já tem uma ideia prévia do que poderá encontrar quando a ouvir.

Antes que o leitor adentre as análises das músicas propriamente ditas, julga-se de grande importância fazer, ainda, alguns esclarecimentos com relação ao *corpus* do trabalho e à maneira como ele foi estruturado. Numa tentativa de mergulhar no universo forrozeiro e compreender a sua dinâmica, foi realizado um exaustivo trabalho de escuta dos repertórios de seis das principais bandas do gênero midiático entre os anos de 1992 (quando a pioneira Mastruz com Leite lançou o seu álbum inaugural) e o ano de 2012. Foram utilizados 99 CDs oficiais lançados pelas bandas Mastruz com Leite, Limão com Mel, Calcinha Preta,

Magníficos, Aviões do Forró e Garota Safada. Como cada álbum foi ouvido na íntegra, teve-se acesso a 1761 canções, que foram classificadas e agrupadas em categorias. A fim de melhor estruturar o processo de escrita, apenas algumas canções de cada grupo foram mencionadas na análise (uma escolha que levou em consideração aspectos como a repercussão das músicas e os elementos discursivos que elas apresentam).

A escolha de tão grande recorte foi feita em concordância com argumentos defendidos por Fiorin (2008), segundo o qual

não se pode apreender o ethos do enunciador numa obra individual, porque, nesse caso, estar-se ia captando uma imagem que seria a do narrador, mas que não se poderia dizer, com segurança, que seria a do autor, uma vez que as representações dessas duas instâncias enunciativas podem diferir radicalmente uma da outra. Só se tem certeza de que se está diante da imagem do enunciador, quando ela se reitera na totalidade da obra (p.56).

O trabalho de análise partiu do preceito de que, ao considerar o maior número possível de álbuns e canções, mais perto se estaria de obter conclusões mais fidedignas sobre os sujeitos masculinos e femininos presentes no forró eletrônico.

Como, em contato direto com o *corpus*, identificou-se que o ritmo apresentou quatro “fases” ao longo desses 20 anos, a análise foi estruturada em torno de cada uma delas: “1992 a 1995”, “1996 a 1999”, “2000 a 2006” e “2007 a 2012”. A análise das quatro fases, por sua vez, foi dividida em duas partes. A primeira constitui uma breve introdução sobre “condições de produção” dos enunciados, e compreende o contexto em que foram desenvolvidos os discursos, com observações sobre aspectos sociais, históricos e ideológicos que irrompem em seu cenário de produção. A segunda parte da análise é destinada à investigação do ethos masculino e feminino, perpassando pelas representações que ajudam a compreender quem são os sujeitos do forró eletrônico e como se dá a relação homem X mulher nos enunciados propagados por esse gênero midiático. Como o objeto de estudo deriva do campo musical, buscou-se empreender a análise de maneira articulada à metodologia proposta por Janotti Jr. (2006), que

parte do princípio de que música popular massiva não está relacionada somente às esferas do campo da produção ou dos aspectos exclusivos da linguagem musical. Antes de mais nada, deve-se localizar a interdependência entre as estratégias plásticas, econômicas e midiáticas que envolvem o ambiente chamado música popular massiva. A produção de sentido da canção popular massiva está atrelada a uma história social dos usos e interpretações que podem ser relacionadas às

performances em suas manifestações corporais, de suas características técnicas e econômicas, bem como à especificidade das vozes, dos timbres, dos ritmos e dos cenários musicais presentes na música contemporânea (p.13).

#### 4.1 De 1992 a 1995<sup>11</sup> – A fase de estruturação do forró eletrônico

Para que melhor se compreenda as condições de produção em que o forró eletrônico começou a se estruturar, é importante que, antes de mais nada, seja dada atenção ao cenário no qual se deu o seu aparecimento enquanto gênero midiático. No início da década de 1990, o mercado fonográfico brasileiro apresentava uma situação bastante delicada: após vivenciar o seu melhor desempenho na história, alcançado no ano de 1989<sup>12</sup>, a Indústria da Música iniciou o último decênio do século XX tendo que atravessar a pior crise de todos os tempos, ocasionada pelo confisco promovido pelo Plano Collor e pela instabilidade política e econômica que a ele se seguiram.

Em estado de alerta diante das medidas econômicas adotadas pelo novo governo, as gravadoras se valeram de um “toque de recolher” bastante parecido com o adotado nos anos difíceis da década de 1980, quando houve uma intensa busca pela redução de custos, despesas e riscos nos investimentos.

Além do apelo ao catálogo internacional, as empresas lançam mão do mesmo conjunto de medidas já adotado na crise anterior: enxugamento do quadro de funcionários, redução de *casts* e mordomias, suspensão do lançamento de novos artistas e concentração dos esforços de marketing em torno dos nomes de maior projeção, horizontalização da atuação, etc. (VICENTE, 2002, p.143).

Além disso, na tentativa de estimular a venda de discos, as gravadoras passam a apelar para o mercado mais popular, com destaque para a música sertaneja, que não demora a se

<sup>11</sup> Para a análise do recorte temporal compreendido entre os anos de 1992 e 1995 foram utilizados os onze álbuns gravados pelas bandas no período (sete discos da Mastruz com Leite, três da Limão com Mel e um da banda Magníficos). Refletindo a esse protagonismo da Mastruz, que além de ter lançado mais músicas, era considerada a principal banda de forró eletrônico na época, suas composições aparecem em maior frequência nessa parte da análise.

<sup>12</sup> Segundo Vicente (2011), a indústria do disco no país foi marcada por muitos altos e baixos na década de 1980 (caracterizado como um período de recessão mundial, grande endividamento externo brasileiro, altas taxas de inflação e expressivo aumento nos índices de desemprego). De acordo com o pesquisador, houve crise no início da década, uma razoável recuperação em 1982, novas quedas em 83 e 84, recuperação discreta em 85, explosão no consumo em 86, retrocesso nas vendas em 87 e 88, e o incrível crescimento em 89, quando a indústria fonográfica atingiu um patamar superior a 70 milhões de cópias vendidas. Como destaca, “a indústria atribuiu o extraordinário resultado desse ano (superior mesmo ao de 86) principalmente ao congelamento do preço dos discos e cassetes nos valores de dezembro de 88 imposto pelo Plano Verão, o que acabou por manter esses produtos bastante acessíveis” (p.135).

tornar um dos mais importantes segmentos da indústria na década. Como destaca a matéria “Rancho eletrônico”, publicada na edição de 31 de janeiro de 1990 da Revista Veja, o gênero saiu do interior para tomar de assalto as grandes capitais, quebrando paradigmas e conquistando espaço entre os fãs do rock e da MPB tradicional. Segundo números apontados pela publicação, metade da lista dos “artistas nacionais que mais cópias venderam de seus LPs lançados em 1989” era formada por ídolos sertanejos, a saber: Chitãozinho e Xororó (que, com dois álbuns lançados no ano, ocuparam simultaneamente a 3ª e a 5ª posições da lista, com as impressionantes marcas de 1,2 e 1 milhão de cópias vendidas), João Mineiro e Marciano (4ª posição, com 1,1 milhão de cópias), Roberta Miranda (6ª colocada, 1 milhão de discos vendidos) e Leandro e Leonardo (em 7º lugar, com 800 mil LPs)<sup>13</sup>. Como descreve a publicação,

Até há pouco tempo, os fãs de música sertaneja se encontravam no interior dos estados de São Paulo, Goiás e Minas Gerais e na periferia das grandes cidades. Quem quisesse ouvir seus ídolos tinha que ligar o rádio antes que o galo começasse a cantar, nos programas apresentados de madrugada. Os shows de música sertaneja se restringiam a exposições de gado, no interior, e a bailes de periferia. Agora eles estão em toda parte. (REVISTA VEJA, 1990, p.92-93).

Durante esse período de retração, muitas empresas fecharam as portas ou foram absorvidas por grupos maiores, intensificando e consolidando o processo de concentração de mercado iniciado na década anterior - processo esse que resultou num efetivo domínio do mercado brasileiro por parte de empresas estrangeiras<sup>14</sup>. Como observa Vicente (2002), a situação do mercado fonográfico brasileiro só viera a melhorar no ano de 1993, quando as condições econômicas do país voltaram a se estabilizar e a situação tornou-se mais propícia à venda de discos: “enquanto o preço dos suportes musicais (LPs, CDs e cassetes) caía em torno dos 14% em relação ao ano anterior, o salário médio real subia 9,3% de janeiro a outubro, possibilitando uma retomada de crescimento para a indústria” (p.146).

Além da melhora na economia brasileira, que, estabilizada, passou a proporcionar tais avanços na indústria, outro fator que viria a revolucionar o mercado da música nacional na

---

<sup>13</sup> O referido ranking também é composto pela “rainha dos baixinhos”, a cantora e apresentadora Xuxa (que liderou a lista com 2,6 milhões de LPs vendidos), o “rei” Roberto Carlos (2º colocado com a marca de 1,2 milhões de cópias), o “marajá da lambada”, Beto Barbosa (8º, 800 mil), o cearense Fagner (9º, 800 mil) e o ídolo brega, Amado Batista (10º, 800 mil).

<sup>14</sup> De acordo com Vicente (2002), ao longo dos anos 90 o cenário musical brasileiro manteve-se sob o controle de “apenas 6 empresas – 5 de atuação mundial e uma brasileira que é, como praticamente todas as demais, parte de um conglomerado de atuação múltipla” (p.192).

primeira metade da década de 1990 foi a chegada de novas tecnologias ligadas à produção musical. Favorecidos pela abertura econômica do país aliada à difusão das tecnologias digitais, os avanços englobaram o setor de equipamentos profissionais para gravação e shows, tornando possível uma ampla pulverização (e terceirização) das atividades de produção musical e favorecendo o revigoramento da cena independente no país, que teve início nos anos 70<sup>15</sup>, se desenvolveu na década de 1980 e atingiu a índices impressionantes (com alta qualidade técnica e artística) durante os anos 90 (VICENTE, 2002).

Enquanto as grandes corporações voltavam suas atenções aos campeões de vendagem, sobretudo os astros ligados ao sertanejo e à música romântica, começava a surgir no país um amplo leque de produtores e selos independentes que, em função da “existência de empresas especializadas como estúdios, fábricas de CDs, firmas de editoração eletrônica, distribuidoras, etc., podiam operar através de estruturas próprias cada vez mais reduzidas” (VICENTE, 2002, p. 155). Entre os principais segmentos explorados pelos selos independentes estavam a MPB, o pop/rock e a produção regional, cujos ídolos, mesmo distantes do eixo Rio-São Paulo, se transformavam em novos milionários da música brasileira. Novos atores que, nas palavras de Trotta e Monteiro (2008), “estão ocupando não os espaços periféricos ou as ‘brechas’ do mercado, mas posições hegemônicas na circulação musical” (p.2)

Como atesta a matéria “Os santos da terra”, publicada na edição de 12 de setembro de 1990 da Revista Veja, “enquanto os sertanejos conquistam o Rio e São Paulo explorando o filão universal da música romântica, os artistas regionais têm altas vendas apenas em seus lugares de origem, fazendo pouco sucesso no resto do país” (p.86). Como explica a publicação, “o que faz desse êxito localizado um fenômeno musical é que os artistas regionais vendem, em mercados restritos, muito mais do que cantores de projeção nacional no país inteiro” (p.86). Como exemplo, a revista cita o grupo baiano Chiclete com Banana, que havia vendido 500 mil cópias em seu último LP (400 mil só no Nordeste), um número que totaliza mais que a soma dos discos vendidos no ano anterior pelos consagrados Caetano Veloso e Gilberto Gil.

---

<sup>15</sup> Como destacam Trotta e Monteiro (2008), o fenômeno dos artistas independentes surgiu na década de 1970 como uma das estratégias de “resistência” desenvolvidas por atores situados em setores periféricos do mercado da música. Posteriormente organizados em “gravadoras independentes”, tais artistas buscavam “comercializar seu repertório através da ocupação de espaços reduzidos de mercado, não contemplados pela música produzida nas grandes gravadoras” (p.3).

Entre os principais sucessos regionais a movimentar as multidões no início dos anos 90 estavam o axé *music* (cujo apelo comercial se estendeu durante toda a década) e a lambada. Criado nos anos 80 a partir da mistura dos “blocos de trio” (de frevo) e os “blocos afro” (de *samba-reggae*), o axé emergiu tendo como vitrine o carnaval de rua de Salvador, evento apontado por Trotta e Monteiro (2008) como, provavelmente, “o primeiro a montar estratégias bem sucedidas de comercialização de músicas não dependentes das *majors*” (p.6), alavancando “uma pujante cena musical altamente comercial a partir de critérios e mecanismos de produção que apontavam para um outro conjunto de modos de financiamento e circulação” (p.6). Deslocando-se num cenário “independente”, o axé sagrou-se como uma musicalidade voltada ao público jovem, relacionada à experiência ao vivo e envolta “numa complexa engrenagem de produção musical” articulada com canais de difusão radiofônica, um progressivo apoio estatal e uma intensa identificação regional baiana<sup>16</sup>.

A lambada, por sua vez, foi criada a partir de uma mistura entre o carimbó paraense, vários ritmos caribenhos (a exemplo da *cúmbia* e da *guaracha*) e a sonoridade eletrificada da Bahia. Em meados da década de 1980, tornou-se sucesso no Norte e Nordeste do país e, após ser executada na França, não demorou a transformar-se em “mania internacional”. Como aponta a matéria “A dança do Brasil”, publicada na edição de 14 de fevereiro de 1990 da Revista Veja, o ritmo iniciou os anos 90 como “o novo e principal produto de exportação brasileiro” (p.90). De acordo com a publicação,

O primeiro LP do Kaoma, *Worldbeach*, lançado na Europa em meados de 1989 e no Brasil no final do ano passado, vendeu até agora 6 milhões de cópias em todo o mundo – cifra que o coloca no mesmo patamar de Prince ou do grupo de rock Bon Jovi. O compacto com a música de maior sucesso do Kaoma, *Lambada*, chegou ao primeiro lugar nas paradas de sucessos de quinze países europeus, entre eles a Inglaterra, paraíso do rock. Nas últimas semanas, o grupo conseguiu uma proeza maior ainda: figurar na parada oficial americana, a da revista Billboard, pela qual nunca passaram músicos brasileiros de prestígio (p.90-91).

---

<sup>16</sup> De acordo com a matéria “Batucada oficial”, publicada na edição de 4 de setembro de 1996 da Revista Veja, “O Estado onde nasceram Jorge Amado, Castro Alves e Bobô é um dos poucos lugares do mundo onde músicos populares recebem apoio oficial. Ou seja, patrocínio para os seus shows e turnês. Foi o dinheiro do estado o responsável pelo pontapé inicial no movimento chamado de axé *music*. Em alguma fase da carreira, artistas como Daniela Mercury, Netinho e os grupos Ara Ketu, Asa de Águia e Ilê-Aiyê receberam grana do governo. (...) A música popular dos seus artistas, pelo balanço que tem, pelo caráter tipicamente baiano, pode ser um bom chamariz de turistas. (...) A primeira banda a ser contemplada com o dinheiro público foi o Chiclete com Banana. Na década de 80, o grupo foi contratado pelo governo de Antônio Carlos Magalhães para fazer uma turnê nacional de divulgação do carnaval da Bahia. A excursão começou no Rio Grande do Sul e terminou em Pernambuco” (p. 112).

Em termos de Brasil, o ritmo também obteve números impressionantes. De acordo com a matéria “Marajá da lambada”, da Revista Veja de 15 de agosto de 1990, o cantor e compositor paraense Beto Barbosa era o principal exemplo de que a sonoridade vinha mesmo agradando.

Ele tornou-se um nome nacional – seu sucesso atual, *Preta*, faz parte da trilha sonora da novela *Rainha da Sucata* – e virou rei em metade do Brasil. Pode-se dizer que o Roberto Carlos do Norte e Nordeste do país é Beto Barbosa – com a diferença que o LP que contém *Adocica* vendeu mais do que o do cantor de Detalhes no mesmo ano. É no Norte-Nordeste que Beto Barbosa vende 70% de seus discos e é nessa região que ele agora empreende uma alucinante turnê na qual lota ginásios e estádios (p.109).

Foi nesse contexto de valorização da música sertaneja/romântica por parte das grandes gravadoras e de ascensão das produções regionais por meio de produtores independentes que o forró eletrônico começou a se estruturar. Criada no início da década de 1990 a partir de *insights* do empresário cearense Emanuel Gurgel, a musicalidade “pegou carona” nesses ritmos do momento e levou poucos anos para se estabelecer enquanto gênero midiático. Quando foi montada, no ano de 1990, a banda Mastruz com Leite sequer contava com um repertório próprio. Partindo da fórmula “músicos contratados com carteira assinada + proprietário empreendedor que queria montar uma banda que tocasse forró com uma nova roupagem”, o grupo começou a se apresentar na cidade de Fortaleza tocando os sucessos da época (como *hits* sertanejos e destaques da música brega) e algumas canções já consagradas do forró tradicional, tudo com uma musicalidade lambadeada e acompanhada por instrumentos como sax, guitarra, pedais e teclado.

Quando se deu a gravação do primeiro CD da banda, “Arrocha o nó”, lançado em 1992 pela gravadora Continental, essa ausência de um repertório próprio permanecia. Tanto que o álbum, formado por 24 músicas espalhadas em 12 faixas, apresentava apenas duas canções inéditas em meio a uma “salada” de composições que foram sucesso nas vozes dos artistas Alcymar Monteiro, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, Amado Batista, Cascatinha e Inhanna, Sérgio Reis, Roberta Miranda, Trio Nordestino e Jackson do Pandeiro. Exitoso ao alcançar uma marca superior a 400 mil cópias vendidas, o disco foi lançado de maneira a embarcar na onda das sonoridades relacionadas às novas tecnologias de produção musical e direcionadas ao público jovem.

Motivado pelo sucesso de “Arrocha o nó”, Emanuel Gurgel não demorou a produzir o segundo álbum da banda, o CD “Só pra Xamegar”, lançado em 1993 já pela gravadora SomZoom<sup>17</sup>. Um pouco mais ousado, o disco contava com cinco músicas inéditas (quatro delas da compositora Rita de Cássia) e um número ainda grande de regravações de outros ritmos (doze, no total). Apesar do pequeno número de composições novas, é importante salientar que esse disco teve uma dupla importância para o gênero. Além de contar com dois dos maiores sucessos que a banda já gravou, as músicas “Meu Vaqueiro, meu peão” e “Meu Cenário”, a grande repercussão dessas canções fez com que Gurgel tivesse a certeza de que gravar composições inéditas era um bom negócio. Começou-se, assim, um período importante para o forró eletrônico, que passaria a ganhar uma cara própria e cada vez mais conhecida.

No que concerne às condições de produção apresentadas pelo forró eletrônico, vale mais vez frisar que o gênero midiático passou por um processo de elaboração bem parecido com o que fora vivenciado pela música sertaneja no final da década de 1980. De acordo com a já citada matéria “Rancho eletrônico”,

Para atingir grandes plateias, as estrelas da música sertaneja adotaram três providências. Primeiro, baniram os temas ligados à roça de suas composições – quase todos, hoje, se dedicam ao romantismo açucarado, cheio de traições e amores frustrados, que encontra adeptos tanto na cidade como no campo. Depois, tiraram dos arranjos os instrumentos tradicionais, ligados ao que eles mesmos chamam de “música de raiz”, substituindo-os por guitarras elétricas e sintetizadores de última geração. Por fim, baniram de sua indumentária tudo o que lembrava o caipira, trocando os chapéus de palha por modelo de caubói texano. As camisas quadriculadas deram lugar a ternos coloridos no estilo jovem guarda ou jaquetas franjadas, mais para o Arizona do que Mato Grosso do Sul. Até os erros de português característicos do linguajar caipira foram eliminados (REVISTA VEJA, 1990, p.93).

Como, no final do século XX, o Nordeste já apresentava uma situação bastante diferente da vivenciada no período em que Luiz Gonzaga sagrou-se o Rei do Baião, era mais que natural que as suas produções culturais (sobretudo, as destinadas ao público jovem) fossem condizentes com o seu novo cenário de “região que mais cresce no país”. Como descreve a reportagem especial “A derrota do atraso”, contida na edição de 13 de junho de 1990 da Revista Veja,

---

<sup>17</sup> Inserida dentro desse processo de regionalização e segmentação da música proporcionado pelo desenvolvimento das tecnologias digitais, a SomZoom pode ser apontada com um importante exemplo de gravadora independente que se sagrou como um nome forte no mercado musical, sendo responsável pelo *boom* do forró eletrônico no país.

Existe uma região do país onde vivem 42 milhões de pessoas. Há vinte anos, a maioria dessa população residia no campo, em casebres de barro e madeira – hoje, 56 em cada 100 habitantes moram nas cidades, onde a paisagem começa a ser decorada por imponentes arranha-céus e shopping centers gigantescos. Ali, plantava-se o que podia, vendia-se o que se conseguia, comia-se o que sobrava e, quando nem água havia mais, fugia-se para o Sul, nas cenas atrozes descritas em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Agora, há emprego em indústrias modernas, numa rede bancária vigorosa e em empresas comerciais que estão classificadas entre as maiores do país. Antigamente, os senhores do lugar eram conhecidos pelos ternos de linho, pelo chapelão branco e pelas maneiras rudes de lidar com os seus empregados. Hoje, são personalidades elegantes que frequentam as colunas sociais de São Paulo e Rio de Janeiro, faturam em dólares e espalham seus negócios pela maioria dos estados brasileiros e mesmo no exterior. Esse lugar, o que mais cresceu no Brasil ao longo dos últimos 20 anos, é o Nordeste (p.50).

Nesse contexto, fixada num cenário dotado de condições bem específicas (uma preferência nacional pelas músicas românticas e uma realidade regional que já buscava valorizar o moderno), os discos seguintes lançados pela Mastruz começavam a seguir essa tendência e a estruturar nela a sua identidade. A falta de originalidade no repertório, que, até então, era basicamente formado por regravações, passa a dar lugar a uma fórmula que se configurou como uma verdadeira receita de sucesso: muitas músicas de temática romântica (que, executadas por homens e mulheres, transmitiam as versões dos dois sexos sobre o amor e os relacionamentos); doses generosas de canções associadas ao ambiente do sertão e ao sentimento de nordestinidade (afinal, as produções com um colorido regional também estavam em alta no mercado fonográfico), e várias canções que tratam do forró enquanto local de paquera (e fazem constante menção à experiência da festa, representado nas primeiras composições de forró eletrônico pelo ambiente animado das vaquejadas).

A boa aceitação da banda fez com que os outros grupos criados por Gurgel (como a Cavalo de Pau, a Mel com Terra e a Rabo de Saia) seguissem o seu caminho, gravando composições que apresentavam semelhanças de estilo e temáticas. No início da década de 1990, a época compreendida entre os anos de 1992 a 1995, as bandas da SomZoom reinavam quase que absolutas, constituindo os grupos de forró eletrônico com maior sucesso no gênero. Sua maneira de tocar era tida como um referencial para as demais bandas que começavam a surgir no Nordeste<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Nos referimos a este modelo como referencial, no sentido de ressaltar que ele não era o único. Recém criadas, as bandas Limão com Mel e Magníficos, por exemplo, já apresentavam perfis diferentes do instituído pelas bandas de Gurgel. No entanto, vale destacar que a existência de pelo menos uma música relacionada ao universo rural, ao ambiente das vaquejadas ou ao Nordeste em cada um dos CDs gravados por essas bandas nesse período

Vale destacar que, apesar de pretender criar uma ideia de modernidade, as primeiras composições do forró eletrônico foram construídas de maneira a mesclar o novo ao tradicional. Além de apresentar um diálogo equilibrado entre o solo da sanfona e do saxofone, as músicas tratavam, simultaneamente, de aspectos modernos/urbanos e de temas relativos ao Nordeste/Sertão, como pode ser exemplificado através da música “Rock do Sertão” (1994). Lançada originalmente em um CD homônimo, a música fala da mistura do forró com o rock e reflete a característica da banda de tentar modernizar o ritmo nordestino para atrair a simpatia da juventude urbana. Apresentando uma letra que mistura regionalismos, a exemplo de palavras como “*oxente*”, “*zóio*” e “*vixe*”, com termos da língua inglesa, como “*one*”, “*two*” e “*three*”, a música apresenta em sua primeira parte a função de metalinguagem, fazendo menção à sua própria composição e, de certa forma, ao padrão adotado pelas demais músicas do estilo forró eletrônico (“Eu vou fazer um forró bem invocado / Bem parecido com esse tal de *rock and roll* / Uma sanfona com o som bem distorcido / Um zabumba bem curtido e um triângulo com pedal”).

Nessa tentativa de substituir elementos rurais por urbanos, a letra fala de matutos usando *jeans* e camiseta, e menciona a substituição de jegues por lambretas, do fumo por chiclete e das lambedeiras (facas grandes usadas para cortar aves e bois) por giletes e canivetes. O salão, onde costumeiramente só havia as tradicionais danças nordestinas, tão mencionadas nas músicas de Gonzaga, seria palco de uma dança diferente e estrangeira, o rock de ídolos como Elvis Presley e os Beatles (“Daí por diante só se via no salão / Cabra que dança xaxado, xote e baião / Mexendo o pé, que nem apaga o cigarro / Balançando a munheca, como quem vai laçar gado”).

Além disso, relacionando-se às ideias de Maigneueau (2008), segundo o qual “todo campo discursivo define certa maneira de citar os discursos anteriores do mesmo campo” (p.77), as composições constantemente faziam referência ao forró que o antecedeu. Nota-se, em muitas das composições desse período, uma associação do ritmo com uma formação discursiva bem próxima do tradicional universo gonzagueano, identificações que vão desde a utilização de expressões regionais, à escolha das temáticas trabalhadas nas músicas. Além da constante menção a elementos do forró tradicional, como o fole e a sanfona (instrumento esse

---

é um indício de que, apesar de não adotar fielmente este modelo, elas tentaram se aproximar dele em alguns momentos. Uma tentativa de atrair a simpatia do público por meio de uma associação aos padrões vigentes.

que aparece, inclusive, nas ilustrações de capa de cinco dos sete álbuns lançados pela Mastruz com Leite entre 1992 e 1995) a banda constantemente cantava o Nordeste como um espaço rural, seco e diretamente ligado aos sentimentos que alternavam entre a festividade, a forte religiosidade e a preocupação com a sobrevivência diante das situações adversas proporcionadas pelo árido clima local<sup>19</sup>.

A canção “Meio Dia” (1994), por exemplo, é uma das que retratam o Nordeste como um espaço marcado por agruras, assim como ocorria nas composições gravadas pelo Rei do Baião desde a década de 1940. Trechos como “Escorro o suor do meio dia”; “Com o gole da cabaça / Passa a sede mais não passa / o jejum o jejum há”; “João, acabou-se a farinha / E o querosene da cozinha / No feijão *gurgui* já deu”; “Pai, traz um vestido de chita / Que eu quero ficar bonita” e “Tenha paciência minha gente / Foi a seca e a enchente / E o culpado não sou eu”, servem para ressaltar as ideias do Nordeste como região de clima hostil (evidenciado pelo suor do meio-dia, a seca e a enchente), de miséria (onde o jejum não passa e o feijão, único alimento de que a família dispõe, tem gorgulho), de atraso (em que o vestido de chita é a representação da vaidade feminina) e patriarcal (onde o homem é colocado como o provedor financeiro do lar enquanto a mulher cuida dos afazeres domésticos).

Nessa tentativa de cantar o Nordeste e suas características, a banda também se aproxima da obra de Gonzaga ao tentar construir, para os Nordestinos e o resto do país, uma imagem idealizada da região, um sentimento de nordestinidade que tocava tanto os seus moradores, quanto os nordestinos que se encontravam em outras partes do país. A canção “Raízes do Nordeste” (1993), por exemplo, é uma das que apresentam a região como um espaço da saudade (“O meu sertão tem de tudo / De bom que se possa imaginar / Tem um sol clareando / Lá onde canta o sabiá”), de gente simples, mas trabalhadora e afável (“Tem a bondade nos olhos / De um homem trabalhador / Que usa chapéu de palha / Com humildade, sim senhor”), dos estereótipos da seca (“No meu sertão xique-xique / É a bandeira do Nordeste”), mas também de muita alegria e festividades (“Tem forró, vaquejada, xote / Baião de leste a oeste”). No relato feito pela canção, há, até mesmo, espaço para o cangaceiro

---

<sup>19</sup> Vale mencionar que, assim como ocorre com a sanfona, que aparece tanto nas letras da banda como na capa dos discos, essa associação com a imagem estereotipada do Nordeste como a região de clima árido também ocorre nas imagens presentes nos álbuns. A capa do já mencionado disco “Rock do Sertão”, por exemplo, é ilustrada com o desenho de um pé de mandacaru em forma de guitarra, ícone que é colocado de maneira a sobrepor a ilustração de uma sanfona.

Lampião, figura que, assim como o padre Cícero, transformou-se num dos personagens lendários da região (“Mas apague a lamparina / Deixe o lampião / Lampião de Virgulino / Ninguém bole não”).

Essa associação com as imagens já instituídas do Nordeste e com o universo gonzagueano se dava de maneira tão marcante, que um considerável número de canções fazia alusão direta a Gonzaga e sua obra. Tal referenciação ocorre tanto por meio da menção às suas músicas, como é o caso da canção “Forrobodó” (1995), que além de resgatar a obra “Peba na pimenta”, gravada por Marinês, faz referência à música “Dezessete e Setecentos”, de Luiz Gonzaga (“Dezessete e Setecentos / Tá enganado, Dezesesseis e setecentos / Fiquei calado”), quanto por meio da própria citação à sua figura, como ocorre na canção “Somos Mastruz com Leite” (1994), “Somos Mastruz com Leite / Filhos da terra do nosso sertão / Tocando, animando como fazia o rei do baião”.

Essa revisitação das representações instituídas pela obra de Gonzaga também ocorreu de maneira intensa nas canções que se relacionam às representações de gênero e aos estereótipos das figuras masculinas e femininas. Como que numa continuação ao que vinha sendo apresentado há décadas pelo forró tradicional, nota-se nas primeiras músicas a predominância de um discurso que associava o homem à bravura e à macheza e a mulher à paciência e à eterna espera/dependência da figura masculina.

#### 4.1.1 O Ethos masculino: O homem dotado de força e virilidade

Ainda como um reflexo das composições de forró tradicional, cujas músicas tratavam quase que exclusivamente do ponto de vista masculino, a maior parte das canções gravadas entre os anos de 1992 e 1995 pelas bandas que compõem o objeto de estudo desse trabalho era cantada por homens<sup>20</sup>. Nelas, é possível perceber que a construção do Ethos (com seus dois “elementos” constituintes, caráter e corporalidade) ocorre por meio da adoção de cinco

---

<sup>20</sup> Das 179 canções presentes nos onze álbuns analisados, 107 são interpretadas por homens, 52 por mulheres e 17 pelo casal. Quatro músicas (três gravadas pela Mastruz com Leite e uma pela Magníficos) são canções instrumentais e, portanto, não apresentam intérprete. Vale destacar que essas canções instrumentais são executadas com a predominância do som formado pelo triângulo, a zabumba e o pandeiro, característica que foi interpretada por como mais uma referência do ritmo ao forró tradicional.

personagens com características bem marcantes: o vaqueiro/peão; o sertanejo; o marido infiel; o solteiro namorado e o homem apaixonado.

É importante ressaltar que, do ponto de vista instrumental, a maioria maciça das canções se valeu da sanfona para dar vida a um sujeito com características comuns a esses cinco personagens tratados acima: independentemente de ser infiel, apaixonado ou vaqueiro, o homem era dotado de força e virilidade. Deve-se notar que a própria utilização da sanfona já reforça esse toque viril, uma vez que, segundo Trotta (2012), a sua grande potência sonora é suficiente para configurar um referencial de macheza.

Na discografia analisada, a figura do “vaqueiro/peão” pode ser exemplificada através de músicas como “Vida de vaqueiro”, gravada pela banda Mastruz com Leite em 1993 e “Bote pegado, *parêa*” lançada pela banda Limão com Mel no ano de 1995. Nelas, o personagem masculino aparece como um homem disposto e trabalhador, que costuma acordar cedo todos os dias (“Quando o claro do sol vai despontando / Por detrás das montanhas lá da serra / Abro a porta e sinto o cheiro de terra / Do poleiro do quintal canta o galo” e “*Me acordei* bem cedinho / Com o rádio sintonizado”), e extremamente dedicado à lida de vaqueiro (“Boto a cela no lombo do cavalo / E depois de tomar meu café / Com carinho, amor e muita fé / Vou tocando minha vida de gado” e “Vaqueiro bom não desmonta”). Embora, por si só, a figura de vaqueiro já represente os estereótipos da força e da virilidade (representações estas historicamente difundidas e enraizadas como associadas ao modelo de masculinidade hegemônica, sobretudo no Nordeste), tais atributos são destacados também pela paixão às mulheres (no caso da primeira canção, que apresenta os versos “Sou vaqueiro e vivo apaixonado / Por forró, vaquejada e mulher”) e pela resistência física ao ter que enfrentar os desafios e durezas da profissão, como destaca a segunda música (“Vida de gado é assim, o sangue some nas veias / Cavalo bom e arisco / Nunca precisa de peia / Vaqueiro bom não desmonta / *Pra* descansar, não apeia”).

Personagem criado paralelamente à ideia da nordestinidade, o “sertanejo” surge nas primeiras canções do forró eletrônico sob perspectivas já bem difundidas na literatura, no teatro, no cinema e na própria música nordestina (com destaque, evidentemente, para o forró tradicional): o homem que, apesar de castigado por problemas como a seca, necessitando sempre ser forte para resistir à natureza cruel da região, mostra-se como alguém apaixonado

pelo sertão, que tem o maior orgulho das particularidades nordestinas<sup>21</sup>. Nessa associação com as imagens tradicionais do Nordeste e do seu povo, o sertanejo aparece ainda como o “caboclo sonhador” que usa dos seus versos para clamar pelo respeito dos sulistas.

A canção “Sina de Caboclo”, lançada pela banda Mastruz com Leite no ano de 1993, por exemplo, constitui um verdadeiro chamamento para que o homem da região, que carrega características como a religiosidade, a alegria e a força, leve consigo a bandeira nordestina e mostre ao resto do Brasil o valor que a região apresenta (“Tu que és valente, homem do interior / É nordestino, devoto de padre Cícero / A tua sina é mostrar para essa gente / Que o Nordeste brasileiro / Também tem o seu valor. / Luiz Gonzaga, majestade do baião / Fez do forró uma folia brasileira / Cabra da peste, Lampião, rei do cangaço, / Esse sim, foi cabra macho / Não deu mole não senhor”). De composição de Chico Pessoa, essa canção está tão ligada às representações de Nordeste historicamente difundidas pelo forró tradicional, que no ano de 1995 também foi gravada pelo forrozeiro Flávio José, compondo a 11ª faixa do segundo álbum do artista, o CD “Tareco e Mariola”.

Esse chamamento ao homem do sertão, para que ele busque uma solução aos problemas do Nordeste, também pode ser visto na canção “Novos paus de arara” (1994) da banda Mastruz com Leite. Em mais uma retomada da memória discursiva já instituída sobre a região, a música traz à tona o sofrimento causado pela seca e suas consequências nefastas (“O corpo não cicatrizou / Nem sai dos olhos tamanha tristeza / A dor que a mente nunca esquecerá / A falta de pão sobre a mesa”). Fazendo menção a um dos personagens sertanejos mais famosos no século XX, o retirante nordestino<sup>22</sup> que migra para o sul do país nos paus de arara, a música aponta esse tão conhecido êxodo como uma realidade que precisa ser mudada (“E surgem novos paus de arara / Quem sabe um retirante do Inhamum / *Pra* ser um novo passarinho urbano, / Errante das ruas do sul”). Lançada no início da década de 1990, quando as cenas de pobreza do continente africano ganhavam o mundo como um local que necessitava de atenção, a música tenta mostrar que o Nordeste também precisa de investimentos para que o povo passe a viver com mais dignidade (“Com fome e sede de

---

<sup>21</sup> Exemplos esses que podem ser vistos nas já mencionadas canções “Meio Dia” e “Raízes do Nordeste”, respectivamente.

<sup>22</sup> Por ser apenas mencionado na música, de maneira que não constitui o sujeito da canção, o “retirante” não foi considerado na análise como uma das categorias de *ethos* masculino identificadas na primeira fase do forró eletrônico.

justiça / Nordeste, indignado, penso em ti / A Etiópia também é aqui / Somália também é aqui. / Ah, é eu vou / Lá vamos nós mudar a sorte desse chão / Ah, eu vou / Por um destino nordestino cidadão”).

Figura bastante comum nas músicas de forró eletrônico, o “marido infiel” aparece na primeira fase do gênero midiático ao compor os personagens masculinos de canções como “Pneu Furado”, gravada pela banda Mastruz com Leite em 1993 e “Eu não sou galinha não”, lançada pela banda no ano de 1994. Na primeira música, estruturada sob a forma de um diálogo entre marido e mulher, a esposa faz questionamentos pelo homem ter chegado tarde em casa e recebe uma resposta que se revela nitidamente mentirosa: “- Isso é hora de você chegar em casa? / Cabra safado que diabo que *tu viu?* / - Foi nada não, mulher, foi nosso carro / Que deu um prego e só agora que saiu. / - Ai, ai, ai, você quer me engabelar / Carro novo não dá prego, arranje outra *pra* contar. / - Ai, ai, ai, *tu não acredita n'eu* / O prego do nosso carro foi um prego no pneu”.

Nem um pouco convencida pela história que o marido lhe conta, a mulher continua a inquirição, apresentando um discurso que denuncia não ter sido essa a primeira vez que o marido deu as suas “escapadinhas” (“- Hum e esse cheiro de bebida? / - Minha querida, espere que eu vou lhe contar. / - Fale logo, vamos que eu *tô* esperando / Não sei até quando vou ter que te aguentar”). Persistente, o homem resolve apelar para o campo sentimental, tentando tocar a mulher por dois aspectos que historicamente sensibilizam a figura feminina: o amor e o status de esposa, rainha absoluta no lar e na vida do marido. (“- Fale assim não mulher que eu te amo tanto, / *Ó* no seu canto outra mulher não vai entrar”). Ainda desconfiada, a mulher esbraveja, mas, no fim das contas, resolve “esquecer” o deslize. Não faz mais questionamentos e cessa com a briga (“- Ai, ai, ai, você quer me engabelar / Olha a cara do bonito, descarado *pra* danar. / - Ai, ai, ai, meu amor não fale assim / Venha *pra* junto de mim, deixa suas brigas *pra* lá”). Com esse comentário final, o marido não apenas aparece como o sujeito que tem a última palavra em casa, uma vez que sempre consegue dobrar a esposa, como atribui à mulher o *status* de “briguenta”, a valentona que tira a harmonia do lar.

Segunda canção relacionada à figura do marido infiel, a música “Eu não sou galinha não” também constitui um diálogo, dessa vez, realizado entre o homem e a amante. Na conversa, que mais se assemelha a uma discussão, a mulher intima o amado a tomar uma

decisão sobre a relação dos dois. Como a resposta recebida é negativa, ela resolve desistir do caso. (“- Você é muito é um *enrolão!* / - Minha filha eu sou casado, mas não sou cachorro não. / - Eu quero ficar com você, e a outra também lhe quer. / - Homem que é homem não chora, e nem deixa a mulher. / - Prefiro ficar sozinha, chega de desespero”). Relacionando-se diretamente à outra canção analisada, a música dá corpo a dois dos mais comuns entre os pensamentos machistas: o de que é absolutamente normal ao homem viver aventuras extraconjugais e o de que a sociedade é formada por dois tipos de mulher, uma que é feita para casar (e da qual não se separa jamais) e outra que é feita para o prazer (e está eternamente destinada ao papel da amante). Demonstrando total desrespeito às mulheres com quem se relaciona, o homem ainda encerra a canção fazendo um comentário que, apesar de ter o intuito de trazer certa dose de humor à música, é completamente pejorativo à figura feminina: “- Não me chame de galinha, meu coração é que é um poleiro!”.

Quarta figura bastante representativa das letras associadas ao universo masculino no forró eletrônico, o “solteiro namorador” aparece como o homem que adora beber, frequentar festas (sobretudo, forrós e vaquejadas) e, como o próprio nome sugere, se relacionar com várias mulheres. Lançada no ano de 1995 pela banda Mastruz com Leite, a canção “Viajante forrozeiro” é uma das que se enquadram bem nessa categoria. Associando-se a outros dos perfis masculinos presentes nas canções do gênero midiático na época, a música traz a fala de um homem que se define como *cowboy*, forrozeiro, vaqueiro, peão, viajante e caminhoneiro, vários exemplos masculinos que denotam força e virilidade. Convicto da sua solteirice e profundo apreciador do sexo oposto, o sujeito da música se apresenta como um verdadeiro Dom Juan, que se aproxima de várias mulheres, mas está sempre seguindo adiante sem nenhuma delas (“Vou levando a minha vida para dançar meu forró / No calor de uma menina é impossível ficar só / Gosto tanto dessa vida, faço tudo que puder / Vou *pra* forró, vaquejada, pois *tá* cheio de mulher / Vou levando a minha vida, como levo uma boiada / Trago Deus no coração e vou seguindo a minha estrada”).

Constituindo outro exemplo de figura masculina que se encaixa na categoria do solteiro namorador, a canção “Agrado de mulher” (1995) conta a história de um homem que prefere fugir dos carinhos da namorada para não ter que se casar com ela depois. Como declara na música, “*tô* pra não aguentar os carinhos que ela me faz, / Já perdi a minha paz, desse jeito eu não aguento. / *Pra* casar não faço força, / Pois todo xodó de moça só termina

em casamento / Acho mulher 100%, / Mas não gosto de azar / (...) Vou fungando e dando cheiro, / Vida boa é de solteiro, meu negócio é namorar”.

A temática “homem apaixonado”, mais extensa do período, apresenta canções com dois tipos de sujeito: aqueles plenamente felizes na relação, e os que sofrem por amor. Também nessa categoria, onde a figura masculina mais uma vez aparece como viril, que protege a amada e é capaz até de brigar por ela, nota-se a presença de enunciadores cujo discurso faz associação ao universo rural e bucólico, como ocorre nas canções “Onde canta o sabiá” e “Namoro na fazenda”, ambas gravadas pela banda Mastruz com Leite em 1993. Na primeira, o enunciador faz alusão ao sabiá, à lua, ao cheiro do mato, às colinas e à grama, elementos bastante comuns não apenas ao forró tradicional, mas também à música regionalista como um todo, a exemplo de ritmos como a música sertaneja e o vanerão. Além disso, nota-se uma aproximação aos elementos discursivos da música de Gonzaga por meio da utilização de termos que expressam o sotaque do homem matuto, geralmente de pouca instrução, a exemplo de termos como “*ocê*”, “*nóis*” e “*alumando*”. O sexo aparece na música por meio da já popular expressão “fazer amor”, como também através de metáforas (“Lá tem um riacho para a gente se banhar / Pegar peixe, nadar juntos / Até vadiar / Quando for de noite, *nóis* acende o nosso amor / Faz fogueira não tem frio, / Pois sou seu cobertor”).

A segunda canção, “Namoro na fazenda” apresenta a história do filho do fazendeiro que se apaixonou pela filha do vaqueiro da propriedade de seu pai “uma menina de cabelos compridos, sorriso lindo com os olhos de sereia”. A canção, cujo universo rural também constitui o cenário para a história de amor que se desenvolve entre os dois (e onde o sexo é citado, mais uma vez, sob a forma de metáfora – “Um dia lá na água do açude fui tomar banho e ela apareceu, / Sozinha numa noite de lua, e foi aí que tudo aconteceu”), reflete o princípio moral que historicamente marcou a sociedade nordestina: após “desonrar” a moça que ama, o jovem resolve se casar, mesmo à revelia do pai dela, que não aprovava a relação (“Seu pai descobriu o nosso namoro e foi aquele *terê tetê* / O velho não queria nosso casamento, e mesmo assim com ela me casei”).

Como exemplos de discursos de sujeitos que sofrem por amor (e chamam a atenção por constituírem um indício de fragilidade na representação do nordestino como forte, virtuoso e viril), podem ser apontadas as canções “Longe de você” e “Um sonho de amor”, lançadas pela banda Limão com Mel nos anos de 1993 e 1994, respectivamente. Constituindo

o ethos masculino predominante nas canções da banda pernambucana, esse é um enunciador que lamenta ter sido abandonado pela mulher e sonha em tê-la de volta. Assemelhando-se bastante ao sujeito feminino predominante nessa primeira fase do forró eletrônico, como será visto mais adiante, o homem aparece na posição de dependente emocionalmente da pessoa amada. Diante da impossibilidade de tê-la por perto, os enunciadores das duas canções optam por “fugir” da realidade e apelar para os sonhos (“Estou sem amor / Minha vida é escuridão / Eu já não posso ver o sol nascer / Lembro logo teu olhar / Eu vou dormir sonhar de novo / *Pra* com você acordar” e “Vou lembrar, nosso amor para sempre, vou lembrar / No meu sonho mais bonito te encontrar / Você no meu pensamento vai ficar / *Pro* meu sonho de amor não acabar”).

Além disso, ao se mencionar o homem apaixonado que sofre por ter sido abandonado pela mulher, não se pode deixar de destacar o enunciador que amarga a solidão após ter cometido erros no relacionamento (geralmente traições, um dos deslizos mais comuns entre os “viris” homens do gênero midiático). Revelando-se frustrado com o término do romance, esse é um sujeito que pede desculpa e quer voltar, apelando, geralmente, para um discurso de arrependimento, como pode ser exemplificado por meio da canção “Sem razão”, gravada no ano de 1993 pela banda Mastruz com Leite. Apresentando o discurso de um homem que se mostra preocupado em ter perdido o amor da namorada (a quem não se declara apaixonado em um momento sequer), a música apresenta os seguintes versos: “Não sei mais, o que vou fazer / *Pra* você, confiar em mim. / Te enganei e me arrependi / E agora não sou mais feliz. / Estou sem razão, fiquei sem razão / Sem você na solidão / Estou sem razão, fiquei sem razão, / Mas te peço o meu perdão. / Diga que ainda me adora, / Diga que não quer que seja assim / Que você é minha namorada, / Que me perdoa só porque gosta de mim / Diga que ainda me adora, diga que não quer que seja assim”.

#### 4.1.2 O Ethos feminino: a mulher dependente do homem

No caso das canções cujo Ethos relaciona-se a enunciadores femininos, foi constatada a predominância de quatro tipos de sujeitos: as mulheres que esperam, revelando sofrer de saudade do amado; as resignadas, que viveram uma decepção amorosa e agora tentam esquecer; as que estão plenamente realizadas no amor e as mulheres que alimentam um amor

platônico. Apesar de as letras analisadas tratarem de relações amorosas, nota-se nessas canções a existência de pontos de vista mais comedidos, com pouca ou nenhuma alusão mais explícita às relações sexuais.

Embora a presença maciça de um sujeito feminino constitua um avanço do gênero midiático em relação ao forró tradicional, essas canções coincidem ao apresentar a mulher como o sexo frágil. Esteja ela sofrendo, realizada ou sonhando com o amado, a mulher da primeira fase do forró eletrônico demonstra grande dependência afetiva e emocional com relação ao homem, atribuindo a ele tanto a sua felicidade quanto o seu infortúnio. Ligadas quase que exclusivamente à temática do amor romântico<sup>23</sup>, as canções apresentam construções que reforçam a memória discursiva que associa a mulher a qualidades como a pureza, a paciência, a compreensão, a dedicação e a doçura.

Sujeito mais recorrente entre as letras que apresentam o enunciador feminino, as “mulheres que esperam” apresentam-se em duas situações: a) as que se encontram envolvidas num relacionamento à distância (seja porque ele mora em outro lugar, seja porque necessita estar sempre viajando) e aguardam ansiosamente o momento do reencontro com o amado; e b) as que foram abandonadas pelo parceiro e alimentam a esperança de reaver a relação. Apresentando uma relação direta com a personagem Rosinha da canção Asa Branca, e com tantas outras mulheres que historicamente estão destinadas a esperar (seja o noivo que o pai lhe destinou; seja o marido/filho que está na guerra; o homem que está na lida enquanto ela cuida dos afazeres domésticos; o esposo que frequenta bares, bordéis e outros compromissos noturnos e só chega tarde em casa; dentre outras situações onde a mulher sempre figurou como o indivíduo passivo da relação), as músicas que compõem esta categoria estão representadas nesse trabalho pelas canções “Meu caminhoneiro”, “Meu cenário” e “Minha

---

<sup>23</sup> Assim como ocorre com as canções de sujeito masculino, existem músicas interpretadas por mulheres cuja abordagem remonta ao Nordeste e as suas particularidades. Como exemplo, citamos a música “Passeando pelo Sertão” (1994), da banda Mastruz com Leite, cujos versos dizem “Passeando em poesia pelo sertão / Me encantei com melodias de verão / De um sol forte no meu rosto a tocar. / Vi sinfonia em plena madrugada / Vi o canto, cantar da passarada / Vi o amor bem mais forte, vi paixão / Vi vaqueiro levando sua boiada / Aboiando e cantando pra sua amada / Que sorrindo estava a lhe esperar / Vi mulheres santas vestidas de Maria / Que no Sol forte todo dia / Iam pra roça trabalhar / Vi o romance do Sol e da Lua / O Sol declamando pra deusa nua todo seu amor / Vi caboclo tocando sua viola / E uma sanfona tocando, toda hora / Animando meu sertão”. Além disso, há a presença de letras com alusão à Copa do Mundo de Futebol (música “Canarinha do Sertão”, gravada pela Mastruz em 1994), aos trios elétricos do carnaval baiano (“Trio de Dois”, Mastruz com Leite, 1994) e até à religiosidade afro (“Sagrada sedução”, Magníficos, 1994).

Verdade” lançadas pela banda Mastruz com Leite em 1993, e pela música “Amor para sempre”, gravada pela banda Magníficos em 1995.

Destacando-se por figurar como uma canção onde a mulher vive uma relação feliz, apesar da situação de espera, a música “Meu caminhoneiro”, sétima faixa do álbum “Coisa nossa”, traz o discurso de alguém que aguarda o retorno do marido/namorado caminhoneiro. Aparecendo como uma pessoa que não trabalha e nem tem outra ocupação além de esperar, a mulher se revela como profundamente apaixonada e zelosa, que ama tudo o que se refere ao companheiro e tenta salvaguardá-lo até de longe (“Fico olhando os carros na estrada, cada carro cada caminhão... / Te imagino no meu pensamento eu te vejo sob a direção / A vontade de estar contigo é imensa que me faz voar / Se tu vês um pássaro no céu, sou eu sobrevoando *pra* te procurar. / Meu caminho, caminhoneiro onde é que tu estás? / Eu estou te esperando, a saudade é demais. / Meu caminho, caminhoneiro percorreu meu coração, / Nessas curvas da saudade, amo até o seu caminhão. / Mas onde estiver (contigo), meu amor vai te salvar do (perigo) / Você sempre viaja (comigo), / Caminhoneiro no coração”).

Constituindo a terceira faixa do disco “Só pra xamegar”, segundo álbum da banda Mastruz com Leite, a canção “Meu cenário” traz o relato de uma mulher que, ao se deparar com uma paisagem que considera romântica, lembra do amado com quem está em crise e começa a chamar por ele (“Vejo uma gaivota pelo céu / O sol sumindo sob o véu / De uma nuvem branca no azul / Todo o universo escurecendo / A noite então nascendo / Belo cenário para o amor. / A lua começa a surgir / Uma estrela a refletir / E eu sozinha aqui estou / Onde está você agora? / Te quero, venha embora / Te amo, meu amor”). Na tentativa de convencê-lo a voltar, ela convida-o a viver uma noite romântica (“Vem, que a noite espera por nós dois / Deixe tudo *pra* depois / Vem comigo para o amor”), declara a importância que ele apresenta em sua vida (“Vem, não há sentido / Eu sem você”) e apresenta-se com a doçura de quem quer quebrar todo e qualquer clima ruim que está ocorrendo entre os dois (“Orgulho, brigas para quê? / Se o que eu procuro acho em você”). Nota-se, por meio do discurso apresentado nessa canção, que a mulher constitui o ser conciliador da relação, que tenta se declarar e massagear o ego do homem orgulhoso e, possivelmente, ciumento, com quem se relaciona.

Primeira faixa do álbum Coisa Nossa, terceiro disco da Mastruz com Leite, a música “Minha verdade” constitui a fala de uma mulher que foi abandonada pelo parceiro e deseja reatar o romance. Apresentando ares de ingenuidade, o enunciador faz declarações de afeto

quase que infantis (“Queria ter você sempre perto de mim / Estar sempre ao seu lado do início ao fim / Voar nas tuas asas da imaginação / Andarmos pela chuva de pés no chão”), revela traços profundos de sujeição (“Estando com você, qualquer canto eu vou / Nada mais importa só teu amor. / Brincar, rolar na areia, naquele mar / Vou como quiser, é só me chamar”), demonstra uma idealização do parceiro (“Você é o sol que eu sempre sonhei / A minha verdade, que tanto busquei”) e grande dependência afetiva e emocional (“Eu sinto a falta de tua mão / Do teu carinho, tua proteção / Sou menina sem você / Eu sou um barco a vagar / Levado nas ondas desse mar / Preciso te encontrar”). Estruturada sob a forma de um discurso de quem quer reatar um relacionamento, a canção retrata uma mulher que, numa postura totalmente subordinada ao homem, se anula e deposita nele todas as suas expectativas e prioridades. É a clássica visão machista de que sem um homem (o sol, diante do qual deverá orbitar), a mulher não é nada.

A canção “Amor para sempre”, segunda faixa do álbum “Todo dia te querer”, primeiro disco da banda Magníficos, traz um relato de alguém que, por ter idealizado o parceiro e a relação, não consegue seguir adiante sem ele (“Viver a vida sem você não dá / Tanto tempo estou a te esperar / Eu não sei o que faço *pra* te esquecer / Se tudo que eu faço faz lembrar você”). Constituindo mais um exemplo de dependência afetiva e emocional, nesse caso, não apenas com relação ao homem, mas ao relacionamento em si, uma vez que a sociedade machista e conservadora atribui diferentes *status* à mulher solteira e à mulher comprometida, o enunciado apresenta o discurso de alguém que tenta enganar a si mesma e ao outro (“Prefiro acreditar, você não é assim / Não quero nem pensar, *pra* nós não é o fim / Eu *pra* você, você *pra* mim / Esse nosso amor tem que ser amor / Vai ter que passar de momentos / Esse nosso amor tem que ter valor / Tem que ser amor para sempre em mim”). Numa tentativa de convencê-lo a não desmanchar a relação dos dois, a mulher implora e apela (“Abraça-me, escuta-me, que nada vai mudar o amor”).

A “mulher resignada”, segundo enunciador feminino identificado no processo de análise, demonstra vivenciar uma fase sequente àquela experimentada pela mulher que sofre de saudade: é o estágio em que, após tentar de tudo para reatar o relacionamento, ela se convence de que a relação chegou mesmo ao fim e desiste. No entanto, apesar de conformado, esse é um tipo de enunciador que ainda não esqueceu a decepção vivida. Seu discurso é marcado por mágoas e lamentações, havendo, em alguns casos, o desejo de que o homem

passasse pelo mesmo sofrimento que provocou. Como representantes dessa categoria, foram escolhidas as canções “Anjo querubim” e “Sonho encantado”, gravadas pela banda Limão com Mel nos anos de 1993 e 1994, e “Razões”, lançada pela Mastruz com Leite em 1995.

Composição de Petrúcio Amorim presente no primeiro disco da Limão com Mel, a canção “Anjo querubim” traz a triste história de um anunciador (aqui considerado como feminino, visto que a interpretação é feita por uma mulher) que fez de tudo pela pessoa amada, mas acabou sendo abandonado (“Fiz você *pra* mim, meu brinquedo meu anjo querubim / Meu segredo guardado só *pra* mim, meu amor mais louco. / Até de tanto amar, fiz também algo *pra* a gente ninar / Uma criança *pra* a gente adorar, tudo num sufoco / (...) Comprei sururu, camarão, fiz batida de caju / Dancei rumba e até maracatu, *pra* te fazer feliz / Fui até Natal, Salvador, Paraíba, Bacabal / Em Belém você quase passou mal / E eu te fiz feliz / E você não gosta mais de mim / Vem dizer que eu não soube dar amor”). A letra, que aparece com tons de desabafo, apresenta a mulher como companheira e dedicada, alguém que cumpriu bem seu papel de esposa zelosa, mas mesmo assim foi abandonada. Sua força vai desde o grande número de esforços que fez para ver o amado feliz, à maneira como se porta após o término: alguém que se mantém ativa, mesmo com todo o sofrimento (“E achar que a vida é mesmo assim / Cada um leva o barco sofredor / Meu baião, coração / Arranca essa dor do meu peito *pra* eu não chorar”). Nesse discurso, onde a construção do Ethos se dá de maneira a apresentar a mulher como uma “heroína”, alguém digna de todo o respeito e consideração, o homem aparece com a imagem de ingrato, o não merecedor de tamanho esmero.

Na segunda canção, “Sonho Encantado”, a mulher mais uma vez é retratada como alguém que se dedicou extremamente à relação e acabou decepcionada (“Lhe dei os meus sonhos, o sonho dourado / Lhe dei minha vida, *tá* tudo acabado / Fui sua menina, princesa mais bela / Mel na sua boca, sol da primavera / Fui sua rainha do sonho encantado / Me deixou sozinha, me jogou de lado”). Carregada de imagens que associa a figura feminina a elementos como a dedicação, a fragilidade, a beleza e a doçura, a canção apresenta, ainda, o motivo que fez com que a mulher se recuperasse do golpe sofrido: o início de um novo relacionamento (“Agora estou feliz, outro amor eu encontrei”). Contrapondo-se ao homem ingrato que a abandonou, o novo parceiro é apontado no discurso como o ideal, alguém que supriu a sua carência afetiva (“Já não sinto falta dos carinhos que eu te dei”) e lhe traz

segurança financeira e emocional (“Pois o meu novo amor me dá tudo, tudo faz / Estou grudada nele e ele *tá* muito mais”). Além de reverberar a ideia de que a mulher necessita do homem para ser feliz, a canção ainda apresenta uma figura feminina rancorosa e vingativa. Apesar de se dizer plenamente feliz, ela faz questão de procurar o antigo parceiro para gritar toda essa felicidade e tentar lhe ferir o ego, mostrando que encontrou alguém melhor do que ele.

Terceira representante da categoria, a música “Razões” apresenta um enunciador feminino ainda mais eloquente: alguém que, após ter se decepcionado, está decidida a romper todos os laços (“Não quero mais saber de você / Por favor, não me procure mais”). Traumatizada por uma relação unilateral, ela resolve “engolir” o sofrimento e seguir adiante (“Já cansei de esperar por você, / Sei que vou me arrepender, / Mas não volto atrás. / Não quero ouvir falar em você / *Pra* lembrar que um dia eu te amei. / E chorar por você foi em vão, / Por essas e outras razões, / Vou tentar esquecer de você”). Sua partida, no entanto, não ocorre com a mesma altivez do enunciador de “Anjo Querubim”, nem com a mesma sutileza de “Sonho Encantado”: além de desejar que o homem sofra a mesma desventura pela qual passou, ela quer testemunhar a situação para tripudiar da dor e, enfim, vingar-se (“Se um dia você descobrir o que é o amor / Se sofrer, se chorar / Eu queria estar ao seu lado, / *Só pra* te falar, / Como é ruim a gente amar sem ser amado”).

Num contraponto às mulheres que sofrem, a terceira categoria de sujeitos femininos da primeira fase do forró eletrônico é formada pelas “mulheres que estão plenamente realizadas no amor”. Tal enunciador apresenta o discurso de quem vive o seu conto de fadas pessoal. Nessa categoria, nota-se a predominância de mulheres que idealizam o homem amado, vivem felizes ao lado dele e, justamente por isso, estão dispostas a acompanhá-lo a qualquer lugar e em qualquer situação. Como representantes do discurso desse enunciador, foram escolhidas as músicas “Meu vaqueiro, meu peão” (1993) e “Espaço Sideral” (1994), ambas gravadas pela banda Mastruz com Leite.

Até hoje apontada como um dos principais sucessos do gênero midiático, a música “Meu vaqueiro, meu peão” (1993), traz o relato de uma mulher que vive uma história de amor com um dos personagens masculinos citados nesse trabalho, o vaqueiro/peão. Embora não constitua o sujeito enunciador, o homem ocupa o papel de destaque da narrativa, idolatrado

como um herói destemido e trabalhador (“Já vem montado em seu alazão / Chapéu de couro, laço na mão / Seu belo charme me faz cantar / No rosto um grande lutador / Que trabalha com calor / Com toda dedicação”) e descrito como a figura ativa da relação, a pessoa quem decide os rumos a serem tomados pelo casal (“Eu estou sempre onde ele está / Forró, vaquejada, qualquer lugar / Eu vou seguindo o meu Peão. / Seus braços fortes, sua cor / Vaqueiro eu quero o teu calor / Em seus braços quero estar”). Apaixonada, submissa e totalmente dedicada ao parceiro, a mulher não trabalha (assim como ocorre com a enunciadora da já citada canção “Meu Caminhoneiro”) e nem faz outra coisa que não seja acompanhar e servir ao seu homem, denotando, mais uma vez, a existência de um reforço da memória discursiva patriarcal por parte do forró eletrônico (pelo menos, nessa sua primeira fase).

Gravada no ano seguinte, a canção “Espaço Sideral” constitui outro *single* da banda Mastruz com Leite que deixa evidente essa postura de submissão feminina ante o homem amado. Plenamente realizada em sua relação amorosa, a mulher busca se declarar de maneira a não deixar dúvidas do seu sentimento (“Nessa galáxia a estrela que te ama sou eu / Eu trago em mim um amor / Que é todo seu, só seu”) e revela, assim como faz praticamente todas as mulheres do forró eletrônico vistas até aqui, uma verdadeira idolatria pelo parceiro, indivíduo de quem depende para ter algum brilho ou sentido na vida (“No infinito você é o meu reflexo de luz / Que me comove, ilumina, me encanta e seduz, seduz / Você traz uma energia quando vem / Uma força que me faz sentir tão bem / Com vontade de nunca mais te deixar. / Sou planeta que precisa de tua luz, / Você sabe todo jeito e me conduz, / Giro em torno de você só *pra* te amar”).

Como representante da quarta categoria de sujeitos femininos, “as mulheres que alimentam um amor platônico”, foi escolhida a canção “Pertinho de você”, gravada pela banda Limão com Mel no ano de 1994. Compondo a décima primeira faixa do segundo álbum da banda, a música traz a fala de uma mulher que, após muito disfarçar o seu sentimento, está se declarando ao homem amado. Embora simbolize um avanço (afinal, a mulher está saindo da condição de passividade e assumindo o que sente ao indivíduo que é objeto do seu desejo), a canção estabelece relações diretas entre a feminilidade e a timidez: o discurso sugere um momento de rompante de alguém que está acostumada a esconder os seus sentimentos (“Em cada vez que eu te olho / Meu coração bate sem parar / Eu fico cheia de amor / Eu fico louca *pra* amar. / Eu já nem sei esconder / Eu tremo só de te ver me olhar, / Mas finjo não ver você /

E finjo não te gostar. / Eu não vou mais resistir, / Só quero estar ao seu lado. / De que adianta eu viver assim / Sem ter você perto de mim?”).

#### **4.2 De 1996 a 1999 – A fase de erotização do forró eletrônico**

A segunda metade da década de 1990 apresenta um cenário musical cujas paradas de sucesso foram dominadas, basicamente, por três ritmos: o pagode romântico (representado por nomes como Só Pra Contrariar e Raça Negra), o *axé music* (de bandas como Chiclete com Banana, Ása de Águia e Ara Ketu) e a música sertaneja (com as duplas de ouro Zezé di Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo e Chitãozinho e Xororó). Após o período de crise vivenciado no início da década, a indústria fonográfica encontrava-se a todo o vapor, com grandes vendas de discos e o sucesso absoluto do CD, novo formato que já demonstrava ter vindo para ficar.

Além disso, foi nesse período em que ocorreu o fenômeno descrito por Vicente (2002) como a “consolidação do sistema aberto”. A partir do advento das novas tecnologias digitais, a produção da indústria brasileira passou a apresentar um modelo bastante similar ao desenvolvido nos países centrais “com as grandes gravadoras não apenas se associando a selos independentes na condição de divulgadoras e distribuidoras de suas produções, como também iniciando um processo de desmantelamento e terceirização de sua própria capacidade produtiva” (p.154). Embora os “fenômenos de vendas” dominassem o mercado da música, tal quadro possibilitou que, em determinados momentos, novos ritmos e artistas ascendessem à repercussão nacional. Já constituindo um gênero midiático de sucesso em vários estados nordestinos, o forró eletrônico se sagrou um dos beneficiados desse processo.

Despontando como um produto passível de grandes lucros, que já causava verdadeiro furor em cidades como Fortaleza, Maceió e Recife, o forró eletrônico foi logo inserido na “teia” formada a partir da associação entre grandes gravadoras e selos independentes. Reinando fortalecida no mercado local, a SomZoom passa a contar com editora e distribuição próprias, além de controlar os processos de distribuição, divulgação e apresentação de um grande número de artistas (agindo com modelos análogos aos do *mainstream* das

multinacionais do disco). Além disso, um número considerável de bandas consegue chegar às grandes gravadoras, como é o caso de Magníficos, Limão com Mel e Adonis Antonio, que passam a integrar o *casting* da Sony. Como aborda a matéria “A vez da umbigada”, de autoria do jornalista Celso Masson e publicada na edição de 22 de abril de 1998 da Revista Veja,

O ritmo, que sempre foi forte no Norte e Nordeste do Brasil, só estava acessível em lançamentos independentes e em fitas piratas, em geral vendidas em feiras como a de São Cristóvão, ponto de encontro dos nordestinos no Rio de Janeiro. Com a nova ofensiva, esse tipo de música estará disponível em gravações de alta qualidade e em CD. A nova onda de forró confirma a riqueza e diversidade cultural do mercado musical brasileiro. Num país grande como o Brasil, vários ritmos sobrevivem simultaneamente e têm seu público em escala regional. De tempo em tempo, as grandes gravadoras apostam num desses ritmos e tentam fazer com que pegue em circuito nacional. Foi assim com o axé music, que havia muito tempo fazia sucesso na Bahia, com o boi de Parintins amazônico e com o “nhecovaro-nhecovum” do Sul, popularizado por Gaúcho da Fronteira” (p.122).

Vivenciando uma fase de grande efervescência, o forró eletrônico começa a passar por mudanças à medida em que outros grupos vão emergindo e estabelecendo novas estratégias de diferenciação/valorização para as suas músicas. Até então tímidas ante a hegemonia apresentada pela Mastruz com Leite, bandas como a Limão com Mel, Magníficos e Calcinha Preta, criadas ainda da primeira metade dos anos 90, enfim passam a definir uma identidade própria<sup>24</sup> e a apresentar novos modelos ao gênero midiático. A mistura de sertão e romance inocente, tão comum nas primeiras composições das bandas, deixa de ser a única referência para se fazer forró eletrônico, passando a coexistir com inovações que vão desde a maneira de tocar (cada vez mais *des-sanfonizada*) até as alterações nos sujeitos e enunciados presentes nas músicas.

Como esse era um período em que a experiência musical ao vivo estava em alta, atingindo a uma maior valorização simbólica e financeira, o forró eletrônico também mergulhou fundo nessa lucrativa tendência. Numa época em que a indústria do carnaval

---

<sup>24</sup> É importante destacar que, assim como aconteceu com a Mastruz com Leite, essas três bandas passaram por um período “transitório” até chegar a um modelo próprio (o que aconteceu, geralmente, a partir da gravação dos terceiros álbuns). Enquanto que a Calcinha Preta chegou a gravar a música Tempo Perdido (Legião Urbana) e uma canção em homenagem ao cantor Renato Russo, o primeiro CD da banda Magníficos, lançado em 1995, contava com músicas relacionadas à cultura afro, temas que, evidentemente, não têm relação alguma com o gênero midiático e nem com a identidade construída por essas bandas ao longo dos anos.

baiano faturava mais de cem milhões de reais apenas nos sete dias “oficiais” da folia<sup>25</sup>, e que as sucessivas micaretas estendiam essa onda endinheirada aos demais meses do ano, num “tipo de diversão que vai de dezembro a dezembro e já tem calendário fixo em várias capitais” (p.106), como descreve a matéria “Farra milionária” da edição de 17 de janeiro de 1996 da Revista Veja, as bandas de forró passaram a investir maciçamente nesse novo filão: a festa.

Se a onda do momento era a apologia do ambiente festivo como um lugar de realização social, amorosa e sexual, o forró eletrônico passou a realizar tal promoção com maestria. Além de extravasar as barreiras do período junino, o gênero midiático adentrou carnavais e micaretas, passou a abordar ainda mais o tema “festa” em suas músicas e embarcou com gosto na onda da gravação dos CDs ao vivo, numa estratégia que tem o objetivo de “prolongar” as experiências vivenciadas nos shows. Apenas no período compreendido entre os anos de 1997 e 1999, as bandas Mastruz com Leite, Magníficos, Limão com Mel e Calcinha Preta lançaram um total de sete álbuns ao vivo<sup>26</sup>. Todos eles, diga-se de passagem, com excelentes vendagens.

Além disso, ao mencionar a valorização da experiência ao vivo na segunda metade da década de 1990, não se pode deixar de destacar as “lançadas milionárias” do mercado de rodeios. Movimentando multidões e quantias vultosas tanto no Nordeste quanto em outras partes do país<sup>27</sup>, tais festividades (que já eram bastante mencionadas nas primeiras composições do gênero midiático) passam a ganhar um destaque ainda maior nas canções de forró eletrônico. Apresentando ares de superprodução, esse tipo de evento deixou de contar com a participação exclusiva de astros sertanejos para constituir o principal mercado de shows musicais no final dos anos 90. Ídolos do axé, do pagode, do samba e até do pop rock

---

<sup>25</sup> De acordo com a publicação “Os lucros da folia”, assinada pelo jornalista Manoel Fernandes e publicada na edição de 5 de fevereiro de 1997 da Revista Veja.

<sup>26</sup> A saber: três da banda Mastruz com Leite, lançados nos anos de 1997, 1998 e 1999; dois da banda Calcinha Preta (1997 e 1999), um de Limão com Mel (1998) e um do grupo Magníficos (1998).

<sup>27</sup> Como atestam várias publicações contidas na Revista Veja entre os anos de 1997 e 1999, vaquejadas e rodeios se converteram num negócio bilionário no final dos anos 90. De acordo com a matéria “O maior show da terra”, presente na edição de 19 de maio de 1999, “A cada fim de semana, em média, 25 diferentes cidades param para ver e fazer rodeio. Ao todo são 1380 eventos por ano com uma plateia estimada em 27 milhões de pessoas, superior à dos Estados Unidos, a terra de Marlboro, dos caubóis criadores da modalidade moderna do rodeio. Misto de esporte, espetáculo e aventura, a mania caipira consegue juntar as emoções do futebol e do carnaval numa mesma arena. (...) O maior, mais famoso e mais tradicional rodeio do país, a Festa do Peão de Boiadeiro de Barretos, já é considerado um dos três maiores do mundo, atrás apenas de Houston, nos Estados Unidos, e Calgary, no Canadá. Realizado há 44 anos, atrai 1 milhão de visitantes à cidade de 100000 habitantes” (p.130).

renderam-se às festas de peão, e foi justamente por interesse nesse filão do mercado que as bandas de forró eletrônico se dedicaram ainda mais a versos como “eu sou apaixonado por vaquejada e mulher”. Como destaca o texto “Forró *country*”, publicado na edição de 8 de abril de 1998 da Revista Veja,

Anualmente são realizadas 450 vaquejadas no Nordeste, onde existem cerca de 2000 parques para a competição. No Ceará, um peão profissional chega a ganhar 7000 por mês, e os torneios, patrocinados por fabricantes de cerveja, carro e cachaça, são realizados em parques especiais, que dispõem de espaço para leilão de gado e cavalos. Na vaquejada, o forró funciona como chamariz para o público. Os bailes começam por volta das 10 horas da noite e só terminam com o raiar do sol. Cada festa reúne em média 40 mil pessoas, que consomem por volta de 12000 sanduíches e 28000 caixas de cerveja. Pegando carona na onda da vaquejada *country*, em Fortaleza já surgiram duas casas especializadas no gênero. O Clube do Vaqueiro e o Parque do Vaqueiro, onde os chapelões balançam ao ritmo do forró e são o grande sucesso do momento” (p.70).

No que diz respeito aos enunciadores das canções, nota-se o aparecimento de um sujeito feminino muito mais ousado e propenso a falar sobre a própria sexualidade. Demonstrando certa ruptura com os velhos preceitos morais de que a mulher só deveria fazer sexo com o intuito da procriação, começam a ganhar destaque as letras onde a figura feminina não apenas mostra autonomia sobre o seu corpo na busca do prazer sexual, como também fala dos seus desejos e anseios, ditando, inclusive, as suas preferências nos momentos de intimidade do casal. Como destaca Correia (1997), “o que era reprimido passou a ser exaltado” (p.32). A mulher não apenas começa a tomar as rédeas da situação, convocando o parceiro para o ato sexual, como também fala disso abertamente, se livrando das amarras e dos pudores que eram a tônica de pouco tempo atrás.

Os dois novos temperos do forró eletrônico, a sensualidade e a sexualidade explícita, ficam evidentes tanto no conteúdo das letras como na maneira em que elas eram executadas: através de timbres sussurrados (Magníficos) e, até mesmo, acompanhadas de gemidos e outras alusões mais diretas ao sexo (como ocorre em muitas das canções lançadas pela banda Calcinha Preta no período). Tais mudanças, evidentemente, são fruto das condições de produção em que as letras foram elaboradas. Além de conquistar o mercado de trabalho e a independência financeira, a mulher – de forma cada vez mais independente da idade que apresenta – vai conquistando também o direito ao sexo e à busca do prazer. Como destacam várias publicações do final dos anos 90 que serão apresentadas nos parágrafos subsequentes,

as relações sexuais vão deixando de ser tabu: as mulheres têm se iniciado sexualmente cada vez mais cedo e, mesmo na terceira idade, continuam desejando prazer.

De acordo com a matéria “Amor precoce”, da edição de 29 de setembro de 1999 da Revista Veja, um estudo realizado pelo Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap) em parceria com o Ministério da Saúde “mostrou que 32% das adolescentes tiveram a primeira relação sexual antes dos 15 anos. Em 1984 eram apenas 14%” (p.71). Assinado pela jornalista Alice Granato, o texto “Elas querem mais” (20 de outubro de 1999, Revista Veja), por sua vez, revela: as respeitáveis senhoras de meia-idade encurralaram os homens e se rebelaram contra a “aposentadoria” adiantada.

Com a vida financeira e profissional resolvida, filhos criados, esbarram num problema: a falta de sexo. Uma pesquisa do Ministério da Saúde recém-publicada aponta que após os 56 anos apenas 37% das mulheres mantêm atividades sexuais. É um índice muito baixo, principalmente se comparado ao dos homens na mesma faixa etária, 93%. A novidade é que agora elas não se conformam mais com esse papel e estão empenhadas em reverter o jogo. Afinal, já se desvencilharam das dificuldades da menopausa, aprenderam a fazer reposição hormonal e cuidam da saúde e do corpo. Dizem que a sexualidade depois dos 50 pode ser ainda melhor do que na juventude (p.96).

A lógica é bem simples: a postura da mulher do forró eletrônico mudou, porque a sociedade na qual ela está inserida mudou também. Embora o sexo exista desde sempre, foi no final do século XX que ele, enfim, deixou de ser encarado com tantos tabus. Como aborda a jornalista Míriam Scavone na matéria “À luz do dia”, o que antes era disfarçado se tornou, por assim dizer, oficial. O sexo “deixou de ser conversa de banheiro ou de livro proibido para virar assunto de publicações sérias e programas de televisão. Deixou de ser feito às escondidas nas *garçonnières* e no banco de trás do carro para ganhar os espaços ‘institucionais’ dos motéis e até da casa dos pais” (p.231).

Como um retrato desses novos tempos, até o mercado dos produtos eróticos entrou em franca expansão. Com a criação de feiras anuais e um número crescente de *sex shops*, “o erotismo sai da clandestinidade”, destaca a matéria “Sem vergonha”, publicada na edição de 26 de maio de 1999 da Revista Veja. De acordo com a publicação, que aponta a popularidade

da personagem sadomasoquista Tiazinha<sup>28</sup> como um indício dessa mudança de mentalidade, os números atingidos por tal mercado são impressionantes:

Nunca chicotinhos, algemas, máscaras e todas as traquitanas que costumam acompanhar o sexo *sadomasô* tiveram tanta visibilidade. Calcula-se que o faturamento total do setor já atinja a cifra de meio bilhão de reais anuais, entre vídeos, *sex shops*, *disk* erótico, revistas especializadas e sites na internet (p.72).

Também comentando o aumento do consumo de produtos eróticos no país, o texto “Fantasia liberada”, da edição de 22 de abril de 1998 da revista destaca: “cinco anos atrás, esse era um mercado inexistente” (p.52).

Além disso, é importante destacar que essa foi uma época em que as canções atrevidas e explícitas viraram tendência no mercado do disco do Brasil. Com dançarinas seminuas rebolando ao som de letras bastante maliciosas, o grupo baiano *É o Tchan*, por exemplo, chegou a ganhar discos de diamante duplo<sup>29</sup> (o que equivale a mais de dois milhões de cópias vendidas) em dois de seus álbuns, os discos “Na cabeça e na cintura” e “É o Tchan do Brasil”, lançados, respectivamente, nos anos de 1996 e 1997. De acordo com a matéria “Da fé à tentação”, assinada pelos jornalistas Celso Masson e Roberta Paixão e publicada na edição de 31 de março de 1999 da *Veja*, a maior parte dos lançamentos da indústria fonográfica brasileira no período era destinada a duas linhas: o salmo (com discos religiosos como os do padre Marcelo Rossi) e o rebolado (com alusões mais diretas ao sexo e muito duplo sentido). Explicando a onda de erotização da música brasileira no final dos anos 90, a matéria “A sexo-música”, datada de 12 de fevereiro de 1997, ataca (de maneira bastante preconceituosa, cabe salientar):

É impossível anunciar uma data precisa, tampouco, não se pode apontar um nome definido, mas o fato é que de uns anos para cá a música brasileira se tornou mais forte, mais pesada, mais explícita. Coincidência ou não, também se tornou pior, mais pobre, mais descartável. (...) A música popular de todo o mundo vem se erotizando desde a criação do rock pela guitarra de Chuck Berry e a liberalização dos costumes, mas existem diferenças de um lugar para o outro. (...) No Brasil, as peculiaridades são duas. O erotismo sempre aparece misturado com humor, gerando uma situação

<sup>28</sup> Criada no ano de 1998 como uma das atrações do extinto Programa H, apresentado por Luciano Huck na TV Bandeirantes, a Tiazinha (interpretada pela então modelo e estudante de jornalismo, Suzana Alves) foi desenvolvida a partir de fetiche sexuais masculinos e sadomasoquistas. Sempre munida de máscara, cinta liga e chicote, a personagem era voltada ao público adolescente e transformou-se no “furacão erótico do momento”, como classifica a publicação “A vez das morenas”, assinada por Virginie Leite na edição de 10 de fevereiro de 1999 da *Veja*.

<sup>29</sup> Segundo informações retiradas do site da Associação Brasileira dos Produtores de Discos ABPD, [http://www.abpd.org.br/certificados\\_interna.asp](http://www.abpd.org.br/certificados_interna.asp).

em que o que se pretende, em primeiro lugar, é produzir uma piada. O outro ponto é que esse tipo de mercadoria não se encontra em shows de grandes estrelas, mas em apresentação de artistas pobres, que parecem saídos de um baile de periferia diretamente para os programas de grande audiência. É como se houvesse uma sutil diferença entre origem social, de geografia e mesmo de tom de pele entre os nossos sexo-artistas e os demais. Boa parte dessas canções atrevidas, derramadas e até de mau gosto, vêm do Nordeste, especialmente da Bahia (MASSON, FERNANDES, 1997, p.87-88).

Embora não tão escrachadas quanto as representantes da “música baiana” no período, as bandas de forró eletrônico se associam a elas ao utilizar o erotismo (sobretudo da figura feminina) como um ingrediente a mais para atrair a atenção do público. Além das letras com toques mais picantes – que, diga-se de passagem, fizeram estrondoso sucesso, tanto que o “ousado”<sup>30</sup> terceiro álbum da banda Magníficos, o disco “Me Usa”, obteve projeção nacional e vendeu mais de 500 mil cópias, recebendo disco duplo de platina – as bandas passaram a apresentar balés formados por moças em trajés tão curtos e provocantes quanto os utilizados pelas dançarinas das bandas de axé. Até a pioneira Mastruz com Leite, que sempre se caracterizou por representações mais recatadas da mulher, estampou a capa do seu 12º álbum, Tatuagem (1997), com a imagem de uma bunda feminina trajando calcinha minúscula e sendo tatuada nas nádegas.

Para realizar a análise das representações de gênero contidas nos enunciados das músicas de forró eletrônico entre 1996 e 1999, foram utilizados 21 álbuns<sup>31</sup> gravados pelas bandas Mastruz com Leite, Magníficos, Calcinha Preta e Limão com Mel. Como o foco do trabalho sempre foi as letras das músicas oriundas do gênero midiático, optou-se por deixar de fora onze discos gravados pela Mastruz nesse período: seis deles por só apresentarem músicas instrumentais (“Solando *pra* você cantar e dançar I”, “Solando *pra* você cantar e dançar II”, “Solando *pra* você cantar e dançar III”, “Grandes Solos I”, “Grandes Solos II” e “São João na Roça”), e cinco por constituírem discos de tributos a outros artistas (“Mastruz com Leite no forró do Gonzagão”, “Mastruz com Leite no forró do Jackson do Pandeiro”, “Mastruz com Leite canta Trio Nordestino”, “Mastruz com Leite canta Dominginhos” e “Mastruz com Leite canta os grandes sucessos do Rei”).

---

<sup>30</sup> O disco é apresentado como ousado pela temática abordada nas letras, a maior parte delas cantada por mulheres e remetendo ao sexo e à busca de prazer por parte da figura feminina.

<sup>31</sup> Foram oito discos gravados pela Mastruz com Leite, quatro da Limão com Mel, quatro da Calcinha Preta e cinco da Magníficos.

Vale destacar que, embora não se façam presente na análise do Ethos propriamente dito, tais álbuns são importantes por destacar uma característica bem marcante da banda de Gurgel no período: a tentativa de se manter próxima às raízes do gênero midiático (o dito forró tradicional). Enquanto as demais bandas buscavam desenvolver uma “cara própria” apelando para quesitos como a sexualidade latente, a Mastruz com Leite optava por revisitar as formações discursivas que lhe foram anteriores por meio da regravação de alguns dos principais ícones do forró pé-de-serra e o uso predominante da sanfona nos discos instrumentais.

#### 4.2.1 O Ethos masculino: A diversidade dos sujeitos

Época em que as estratégias de diferenciação entre as bandas de forró eletrônico começaram a se firmar, o período compreendido entre os anos de 1996 e 1999 (a segunda fase do gênero midiático) foi marcado por um aspecto que chamou a atenção: como os grupos musicais estavam definindo uma identidade própria, verifica-se a construção de tipos masculinos bem específicos em cada uma das bandas. Como os cinco enunciadores identificados na primeira fase do gênero midiático (a saber, o sertanejo; o vaqueiro/peão; o marido infiel; o solteiro namorador e o homem apaixonado) já não podem ser apontados como representantes de todos os grupos musicais estudados, optou-se por analisar as bandas separadamente (uma abordagem que, além de possibilitar uma melhor compreensão dos “perfis” que passavam a ser adotados/estabelecidos pelas bandas, permite que se observe de maneira mais atenta tanto a aparição de novos sujeitos enunciadores, quanto o surgimento de novos discursos ligados aos *ethe* já identificados na primeira fase).

Ainda constituindo o principal nome do gênero midiático no final da década de 1990 (de acordo com a já citada matéria “A vez da umbigada”, o grupo havia vendido três milhões de cópias em oito anos de carreira), a Mastruz com Leite foi a banda que mais gravou discos no período analisado: oito álbuns inéditos, além dos já mencionados CDs instrumentais e discos de regravações em homenagem a outros artistas. Apresentando como principal estratégia de mercado a execução de um forró moderno, mas bastante ligado às raízes, o grupo manteve muitas das características da fase anterior, de maneira que, além de ser a única das

bandas a contar com as cinco categorias de sujeitos masculinos anteriormente identificadas, continuou a primar pelo uso constante da sanfona e a execução de uma grande quantidade de canções que falam de Nordeste/Sertão.

Buscando se “aproximar”, sob vários aspectos, do forró de Gonzagão, as canções do grupo primam pela exaltação regional e pela valorização da macheza. Como destaca Maingueneau (2014), “o ethos se mostra, ele não é dito” (p.71), e o que se pode constatar por meio das imagens de si fornecidas pelo discurso do enunciador masculino da Mastruz com Leite é que ele é “Nordestino, sim senhor!”. Nesse sentido, o “sertanejo” continua a ser um dos enunciadore de maior destaque na banda. Um homem que, quando está em sua terra, se sente completo. Como mostra a canção “Baião de Dois”, terceira faixa do álbum “Ao Vivo I” (1997), para ele, o conceito de felicidade é acordar cedo, “ouvindo o chocalho da rês”, vivenciar uma rotina que muito lhe agrada e terminar o dia nos braços da mulher que ama. É o que sugerem os versos: “*Tá de manhã no quintal / Tomar um leite mais puro / Cantar varrendo o muro / Do nosso quintal / Colher tomate, cebola / Banho de açude, almoçar / De noite um bom baião de dois / Pra que deixar pra depois / Se a gente pode se amar?*”.

Apesar de todas as dificuldades e da lida diária (afinal, o sertanejo é, acima de tudo, um forte), a vida lhe parece tão boa, que o enunciador tenta afastar toda e qualquer possibilidade de um dia ter que abrir mão das “coisas do Nordeste” e se mudar para outras bandas (sobretudo o eixo Rio-São Paulo). É o que descreve a música “Nordestino antes de tudo”, 11ª faixa do álbum “Mulher” (1997): “O Nordeste só não pode ficar / É sem café e rede *pra* balançar / O Nordeste só não pode ficar / É sem forró e mulher *pra* chamegar. / Aracaju, Maceió, Teresina / Tudo é Nordeste, tem a mesma sina / Nem sempre o Sul é a solução / O problema é a saudade do sertão / O Nordeste só não pode ficar / Sem vaquejada e vaqueiro *pra* aboiar / (...) Na palma da mão calo seco / Na palma da mão o destino / O nosso destino é ter fé / Forró sempre foi nosso hino / O Nordeste só não pode ficar / Sem o forrozão Mastruz com Leite *pra* dançar / O Nordeste só não pode ficar / Sem *Padin Ciço*, Frei Damião *pra* abençoar”.

No entanto, quando a seca o atinge de forma brutal e o enunciador se vê obrigado a se aventurar pelo mundo atrás de melhores oportunidades (tornando-se um “retirante”, nova categoria de sujeito identificada na segunda fase do forró eletrônico), ele não se esquece do sertão (e nem da morena que deixou por lá). O que o move é o desejo do retorno, como narra

a música “Lembranças do Sertão”, 14ª faixa do disco “Tatuagem” (1998). Constituindo um bom exemplo de aproximação com a memória discursiva evocada por Luiz Gonzaga ao longo de décadas, a composição apresenta versos como: “Quando me lembro do sertão, me dá vontade de voltar / Lembro das coisas bonitas, de tudo que passei por lá / Lembro da linda morena que me encantava com o seu olhar / Lembro daquele vestido que você usava para namorar. / (...) Vou voltar, sei que vou voltar”.

Além disso, desempenhando bem o clássico papel de masculinidade hegemônica associado à figura do nordestino, o enunciador da Mastruz com Leite dá continuidade ao discurso que fora identificado na primeira fase do gênero midiático. Permanece a se apresentar como repleto de habilidades corporais historicamente instituídas como indicadoras de virilidade (a exemplo da força física, do consumo de bebida alcoólica e da promiscuidade). Características muito presentes nas outras quatro categorias de sujeitos que, vale mais uma vez mencionar, também perduram desde as primeiras composições do forró eletrônico:

- O “vaqueiro/peão”, que dotado de força física e bravura é um grande apreciador da figura feminina, como destaca a música “Boi na faixa, mulher na cama” (disco “Em todo canto do mundo tem cearense”, 1996): “O boiadeiro chama o gado aboiando / Vaqueiro forte puxa no rabo do boi (...) Cavalo é bom pelos dentes / Vaqueiro é bom pela fama / O boi derruba na faixa / Mulher derruba na cama”.

- O “marido infiel”, que mesmo tendo esposa em casa (para quem posa de carinhoso e respeitador), gosta de paquerar e manter amantes (às quais ludibria, prometendo que vai se separar da mulher). O enunciador da canção “Cerveja quente” (álbum “Moto Táxi”, 1996) é um dos que exemplificam bem esse tipo de sujeito, como narram os versos: “Cerveja quente, mulher da gente, gado doente, não tem pior / Numa festa de vaquejada, tem que ter loira gelada, mulher dos outros, gado sadio e um cabra só. / Ó meu benzinho, não se aborreça comigo / Esse é o conselho de um aboiador / *Tu sabe*, não tem nem perigo / *Aonde tu não vai*, eu também não vou / (...) Ê boi, ê boi / *Tu tá* alegre que tua mulher não foi!”.

- O “solteiro namorador”, que, apesar de não ser vaqueiro e sequer saber andar a cavalo, aprecia vaquejadas e toda a algazarra que elas representam. Amante da vida livre, ele adora as carícias femininas, mas foge dos relacionamentos sérios. Como destaca a canção “Casa Separa” (álbum “Ao Vivo I”, 1997), “Sexta, sábado e domingo eu estou sempre

bebendo / *Tô doidinho, tô querendo / Uma mulher pra chamegar / Ai, ai, ai uma mulher pra chodozar / Ai, ai, ai uma mulher pra namorar / Ai, ai, ai uma mulher pra nós casar / Sexta, sábado e domingo e segunda se separar*".

▪ O “homem apaixonado”, sujeito menos comum nas letras da Mastruz com Leite. Embora “enredado” por um sentimento que costuma “fragilizar” os homens (como, inclusive, ocorre com enunciadore de outras bandas, como será visto mais adiante), esse é um enunciadore que, além não fugir da macheza, tenta demonstrar atributos como força, segurança e obstinação diante da mulher que ama. É um sujeito que pode ser exemplificado por meio da canção “Morena, me dá um beijo” (álbum “Feira dançante”, 1999). “Morena, me dá um beijo! / (...) Me dá um beijo, morena / Que te dou o meu amor. / *Pra* me mostrar *pra* você / E chamar sua atenção, / Me meti com vaquejada, / Inventei de ser peão, / Domei até burro brabo, / Você não entendeu. / Todo esse sacrifício / É pra ganhar um beijo teu! / (...) *Pra* me mostrar pra você / Resolvi ser pescador, / Me danei de mar a dentro / *Pra* provar o meu valor. / Nem o canto da sereia / Bonita me comoveu, / Que o canto só tem encanto / Se tiver um beijo teu”.

O enunciadore da Mastruz com Leite constitui um verdadeiro “gavião” ou, dito em outros termos, um indivíduo que “não aguenta ver um rabo de saia”. Com um apetite sexual insaciável, ele não resiste à figura feminina, seja ela jovem (“Quando se vê num forró / Um *piteuzinho* arrumado / Com um *short* pequenino / Num corpinho esculpado / Dançando e fazendo charme / De bumbum arrebitado / Até mesmo o sanfoneiro / Começa a tocar errado”<sup>32</sup>) ou uma mulher mais velha (“Sou garanhão / Só namoro mulher boa / Já provei do *piteuzinho* / Doce que ninguém enjoa / E agora caí de quatro / Pelo amor dessa coroa / Inteligente, quarentona / Máquina quente / Cinquentona experiente / Forrozeira tarimbada / Não existe couro velho / Quando a máquina / É conservada”<sup>33</sup>).

A virilidade expressa nas letras das canções é tão latente, que até mesmo os garotos que não iniciaram a vida sexual já demonstram grande lascívia, como pode ser constatado por meio da canção “As moças do calendário”. Constituindo a terceira faixa do álbum “Moto Táxi” (1996), a música apresenta os seguintes versos: “Eu ficava imaginando / Me balançando na rede / E olhando na parede as moças do calendário / Eu tinha uns 14 anos / Nos

<sup>32</sup> Versos da música “Meu negócio é piteuzinho”, álbum “Ao Vivo III” (1999).

<sup>33</sup> “Não existe couro velho”, álbum “Ao Vivo III” (1999).

calendários da Shell / E todo dia eu me casava / Na mão era a lua-de-mel. / (...) Me trancava no banheiro / Era uns banhos demorados / Minha cara só de espinhas, saía desconfiado / E a filha da vizinha, que eu traçava em pensamento / Na verdade era as galinhas / E a jumenta do convento”.

Como pode ser demonstrado através da maior parte das músicas aqui expostas, a Matruz com Leite apresenta uma característica bem marcante nos álbuns utilizados para compor esta segunda fase do forró eletrônico: enquanto as canções mais românticas são cantadas por mulheres, as músicas mais agitadas, geralmente relacionadas ao tema festa (seja rodeio, vaquejada, show de forró ou comemoração de São João) são, em sua maioria, interpretadas por homens. O enunciador masculino da banda é bastante propenso a farras e a tudo o que nelas se encontra (bebidas, danças maliciosas e, evidentemente, flertes com várias mulheres).

Além disso, vale destacar que os sujeitos das canções apresentam características tão concatenadas entre si, que grande parte das letras parecem se tratar de um mesmo personagem. O “fiador” do discurso masculino da banda Matruz com Leite vem investido de um caráter marcado por atributos como a virilidade, a dedicação ao trabalho (seja a tarefa de peão, seja a dedicação à lavoura, que lhe faz ter calos nas mãos), o apego às tradições culturais nordestinas e a forte religiosidade (não são poucas as canções que fazem associação à figura lendária de padre Cícero, por exemplo). No que diz respeito à corporalidade, imperam os indicativos relacionados à força física (necessária para derrubar os bois nas vaquejadas e para impressionar as morenas nos forrós). Vale destacar, ainda, que pelo fato de os cantores da banda serem jovens, atléticos, de cabelos longos (numa característica que viria a se tornar uma marca do gênero midiático) e passarem todo o show desempenhando coreografias, a ideia de jovialidade, festividade, alegria e modernidade era reforçada em suas performances.

Criada no ano de 1995 na cidade de Aracaju (SE), a banda Calcinha Preta lançou quatro álbuns no período compreendido entre 1996 e 1999. Apresentando um certo “flerte” com a cultura pop, as gravações realizadas pela banda nessa segunda fase do forró eletrônico estão relacionadas, basicamente, a dois eixos: de um lado, as versões de clássicos do rock e do pop internacional e, de outro, as músicas associadas ao ambiente das vaquejadas (mercado que, como fora anteriormente explicitado, era muito promissor no final dos anos 90). Nesse sentido, foram identificados dois tipos de sujeitos masculinos predominantes nas composições

da banda, o “homem apaixonado” (que sofre desventuras amorosas e revela um discurso que, por seu teor obsessivo<sup>34</sup>, se difere das demais bandas e das composições da fase anterior. Geralmente se dirige à mulher amada por meio de melosíssimas e repetitivas versões embaladas por sons de instrumentos como teclados e guitarras) e o “o apreciador de vaquejadas” (sujeito que, embora parecido com muitos outros já identificados até aqui, ficou em uma categoria à parte por dois aspectos: o primeiro é que, apesar de se revelar apaixonado por vaquejada e rodeio, não monta e nem disputa – ficando de fora, portanto, da categoria vaqueiro/peão; o segundo aspecto está relacionado ao seu “estado civil”. Esse é um enunciador que se mostra como um profundo apreciador da figura feminina, mas não fornece em seu discurso elementos que possam identificá-lo, de forma precisa, como um solteiro namorador ou um marido infiel).

Constituindo a maior parte das canções de enunciador masculino da banda Calcinha Preta no período, as letras associadas ao “homem apaixonado” dividem-se em dois tipos principais de sujeito: o indivíduo que fora abandonado pela parceira e deseja que a relação amorosa seja retomada; e o sujeito que resolve se declarar para dar início a um relacionamento. No entanto, vale destacar que, embora se tratem de situações diferentes (amor perdido X amor platônico), o que se nota como traço comum é a predominância de uma não realização amorosa, que resultou em sujeitos masculinos totalmente obcecados (ou cujo descontrole fora a causa para o insucesso da relação).

Tal tipo de sujeito obsessivo, praticamente inexistente no forró tradicional e menos recorrente na primeira fase do gênero midiático forró eletrônico, pode ser apontado como uma consequência dos ditos “novos tempos”. Como aponta a matéria “O casamento morreu. Viva o casamento!”, assinada pelas jornalistas Aida Veiga e Alice Granato e publicada na edição de 11 de agosto de 1999 da Revista Veja, segundo dados do IBGE, para cada nove casamentos realizados em 1985, um casal se divorciava. Dez anos depois, a proporção era muito maior: um divórcio para cada quatro uniões. Tal “furor separatório” pode ser apontado como um dos reflexos da mudança do papel que a mulher desempenha na sociedade. No final dos anos 90, 18% das famílias brasileiras eram mantidas por mulheres que sustentavam seus filhos sem

---

<sup>34</sup> O apaixonado obsessivo é um sujeito que se revela descontrolado, adotando condutas totalmente fora da normalidade: possessivo, enxerga na mulher o único instrumento de sua felicidade. Com esse traço, o indivíduo demonstra distorções comportamentais. A sua paixão vem recheada, enfim, de descontrole, de equilíbrio. Ou o amor, ou a perda do sentido da vida. O sofrimento, a falta do amor, passa a ser descomunal, sem qualquer hipótese de conformação e de soerguimento.

depender do auxílio masculino. E mesmo nas famílias em que o homem era a principal fonte de renda, a participação feminina no orçamento doméstico aumentou. Ao ter acesso à independência financeira, a mulher fez surgir novos rumos para os relacionamentos. “Saem as juras de amor eterno, a mulher obediente, o marido provedor de tudo. Entram as exigências de afinidade, sexo satisfatório, respeito e divisão de despesas. Se tudo isso existe e se reforça com o tempo, bem. Se o casamento não tem essas coisas, cada um vai para o seu lado” (p.100), destaca a publicação.

Totalmente despreparados<sup>35</sup> para lidar com esse novo cenário - a frustrante situação de terem sido preteridos pela mulher amada - os sujeitos de tais canções entram em desespero. Se colocam como vítimas, imploram, imploram e imploram em enunciados extremamente repetitivos e pobres de conteúdo. Egoístas, eles ignoram o sentimento da mulher e não dizem mais do que “você tem que ficar comigo porque eu te amo”. Agem como se um amor exagerado fosse o único atributo necessário para se sustentar um relacionamento. É o que sugerem as letras das canções “Mesmo Assim<sup>36</sup>” (“Foram tantas coisas boas / Não posso te esquecer / O meu coração coitado / Nem pensa em te perder / Por isso não estrague o sonho / E trate de voltar *pra* mim. / Volta que eu te amo, *baby* / Não foge mais de mim, volta / Sim, que eu te amo, *baby* / Fica perto de mim, volta / Sim, que eu te chamo, *baby* / Eu te amo mesmo assim / Mesmo assim / Mesmo assim”) e “Eu te amo<sup>37</sup>” (“Eu te amo / Quero você, quero você, quero você / O que importa é seu amor / Porque te amo, Amor. / É demais viver assim tão só, / Eu não aguento mais / Não quero viver só / É demais, demais / Não ter amor / *Pra* mim, você, o amor, é tudo / Eu te amo / Quero você, quero você, quero você / O que importa é seu amor / Porque te amo, amor”).

Outra canção que exemplifica bem a figura do “apaixonado obsessivo” é a música “Desilusão”, lançada pela banda em 1998. Em mais um exemplo de sujeito obcecado, o

---

<sup>35</sup> De acordo com a matéria especial “O macho acorda do nocaute”, publicada na edição de 24 de janeiro de 1996, “por milhares de anos, os homens precisaram mostrar-se sempre fortes e capazes, limitaram a expressão de seus sentimentos, viveram quase que exclusivamente em campos competitivos, funcionaram como opressores da mulher, mas também como provedores. Um dia, as mulheres saíram de casa para procurar emprego, namorados e diversão – sem falar de sexo e independência. De um momento para o outro, o castelo masculino virou pó. Numa pesquisa feita em 1989 pela agência Saldiva & Associados, de São Paulo, com trinta pessoas formadoras de opinião, revelou-se que a maioria dos entrevistados achava que as mulheres já eram mais bem preparadas para as profissões em geral do que os homens. Esse reconhecimento não impedia que os homens ouvidos da pesquisa manifestassem, também por maioria, uma enorme mágoa em relação à emancipação e ao sucesso feminino” (p.76).

<sup>36</sup> Lançada no ano de 1998 no álbum “A moçada é só o filé”.

<sup>37</sup> Ano: 1999, álbum: “A moçada é só o filé - Ao vivo”.

enunciador alimenta um sentimento platônico, demonstra frustrações por não ter o seu amor correspondido e culpa a mulher pelo seu infortúnio: no discurso, ele é o ser frágil, que fora “seduzido” e hoje sofre. Ela, por sua vez, é a “responsável” pela dor, o objeto do amor não realizado. (“Não tenho culpa desse amor acontecer, / Foi você quem quis assim. / Sem você eu vou ficar na solidão / E magoar meu coração. / Tudo começou na primeira vez que eu te vi. / Seu jeitinho de me olhar, / Seu jeitinho de falar, / Seu jeitinho de sorrir. / O tempo foi passando e não consegui te esquecer, / Onde quer que eu estivesse, / Qualquer coisa que eu fizesse / Só pensava em você. / Olha, meu amor, / Eu não posso aguentar! / A maior desilusão é querer ter e não conseguir. / Não tenho culpa desse amor acontecer, / Foi você quem quis assim. / Sem você eu vou ficar na solidão / E magoar meu coração”). Apresentada como algoz, a mulher constitui, na verdade, a verdadeira vítima da história: alguém que teve a infelicidade de um dia sorrir para (ou apenas se deparar com) um homem desvairado e acabou sendo transformada num objeto de fixação.

O segundo tipo de sujeito masculino identificado nas canções gravadas pela Calcinha Preta é o “apreciador das vaquejadas”. Presente em canções embaladas pelo som da sanfona (e que em determinados momentos apresentam traços regionais que remetem ao Nordeste), esse é um enunciador bem comum no final dos anos 90: o homem prepotente, mulherengo (seja ele solteiro ou casado), que gosta de festas, bebe muito e é presença garantida nos forrós e vaquejadas. A rotina desse personagem é narrada na canção “A moçada é só o filé”, gravada pela primeira vez no ano de 1998. Seus versos dizem: “Eu me amo demais / Eu não perco um forrozão / Eu adoro vaquejada / Vivo a vida com emoção / O meu bolso é minha guia / A bebida é a razão / Sou um cara apaixonado / Por mulher e boi no chão. / Eu sou apaixonado / Por vaquejada e mulher / Onde tem calcinha preta / A moçada é só file”.

Apresentando, basicamente, dois “fiadores” do discurso (uma vez que foi possível construir duas figuras diferentes com base nos indícios textuais fornecidos pelas canções), o Ethos masculino da banda Calcinha Preta sugere, conseqüentemente, a existência de dois tipos de caracteres (ou seja, dois feixes de traços psicológicos distintos): o primeiro deles é marcado por um comportamento obcecado. Traz à tona um indivíduo insistente e maçante que não aceita a rejeição e tende a perseguir a pessoa desejada para implorar pelo seu amor. O segundo, bastante parecido com o “fiador” identificado nas canções da Mastruz com Leite, relaciona-se a um sujeito que gosta de festas e demonstra a sua virilidade através do consumo

de bebidas alcoólicas, da conquista de várias mulheres e da participação constante em eventos como as vaquejadas (tipo de festa geralmente associada à macheza).

No que diz respeito à corporalidade, ela é uma só para os dois fiadores e se confunde com a compleição corporal dos intérpretes das canções, com sua maneira de se vestir e se mover no espaço social: sempre trajando figurinos meticulosamente montados e compostos por paletós, calças de couro e cintos com fivelas enormes (diga-se de passagem, uma maneira de se vestir bem semelhante à de muitos astros do rock ou da música pop), e interagindo de maneira sensual com as cantoras e bailarinas.

Com quatro discos gravados no período compreendido entre os anos de 1996 e 1999, a banda Limão com Mel apresenta certas semelhanças com o grupo Calcinha Preta no que diz respeito às temáticas abordadas nas canções: ambas apresentam uma quantidade razoável de músicas relacionadas ao ambiente festivo dos forrós e vaquejadas e se dedicam com primazia ao filão denominado “forró romântico” (categoria “homem apaixonado”, com destaque para as canções que narram desventuras e tratam de amores malsucedidos). A diferença entre uma e outra, no entanto, está na maneira com que os seus enunciadores lidam com os infortúnios amorosos: enquanto a banda sergipana apresenta um discurso monótono e repetitivo (que passa uma ideia de obsessão e desespero), o enunciador da Limão com Mel se utiliza de argumentações mais sólidas, que articulam melhor as ideias e trazem à tona, por exemplo, momentos especiais da vida amorosa do casal, como a primeira vez em que se viram e a primeira noite de amor que tiveram.

Entre os “dramas amorosos” que assombram o enunciador da Limão, o mais recorrente é o sofrimento causado pelo término do relacionamento. Formado, basicamente, pelo depoimento de homens que querem a reconciliação, esse grupo pode ser exemplificado por meio das canções “Incertezas” e “Tentei te esquecer”, ambas lançadas no álbum “De coração pra coração” (1999). Na primeira delas, o enunciador procura a amada para confessar o seu sofrimento e pedir que ela aceite reaver o caso de amor (“Saudade *ta* me machucando / Não *tô* mais aguentando sem você aqui / Eu sinto tanto a sua falta / Não machuca, volta, vem viver pra mim”). Decidido a pôr um ponto final na situação de expectativa em se encontra, ele cobra dela uma tomada de posição (“Não vou viver nessa tristeza / Com essa incerteza se você me quer”) e tenta convencê-la de que ele é digno de receber uma nova chance (“*Pra* você dou a minha vida / Quero ser teu homem, te fazer mulher. / Tenta entender, eu quero ter

você / De vez aqui no coração / Te fazer feliz é o que eu sempre quis / Por favor, não diga não. / Se você deixar eu posso te provar / O quanto é grande o meu amor. / Eu te amo aconteça o que for”). Acreditando que terá êxito em sua tentativa de reconciliação, ele propõe que os dois fiquem frente a frente para que o enlace se concretize (“Eu vou te encontrar, / E me entregar, / E do teu corpo inteiro provar / E te dizer que sem você não consigo mais viver, / Sem o teu amor”).

A canção “Tentei te esquecer”, por sua vez, apresenta a fala de um sujeito que, mesmo estando solteiro há um tempo considerável, não consegue se desvencilhar dos sentimentos pela antiga parceira. Frustrado na tentativa de seguir adiante sem ela, deseja revê-la para declarar o seu amor. (“Ah! Como eu quero te encontrar novamente! / Estou sozinho procurando você. / Ah! Como eu quero te abraçar loucamente, / Olhar dentro dos teus olhos e dizer: ‘não vivo sem você!’. / O tempo passa, cai a noite e o dia vem, / Tentei fingir, mas não deu *pra* esconder... / Ah! Eu sonhei nas noites vagas com o teu amor / Provei teu beijo, magoei minha dor. / Tentei te esquecer, não deu! / Pensei que fosse mais forte que esse amor. / Ó minha paixão, sou teu! / Por mais que eu queira disfarçar como estou, / O meu coração se nega a aceitar. / Passa o tempo, não me esqueço de te amar”).

Vale destacar, ainda, que além do homem que sofre pelo abandono da mulher amada, a banda apresenta também o indivíduo que percebe a existência de uma crise no relacionamento e chama a atenção da parceira para que juntos resolvam a situação. Tal enunciador, identificado na canção “Ainda é tempo” (Álbum “Limão com Mel – Vol.06, Ao Vivo”, 1998), teme que o relacionamento fracasse em decorrência da postura frígida da mulher e resolve apelar para o diálogo antes que o divórcio, ou uma traição<sup>38</sup>, ocorra. É o que sugerem os versos: “Jogo duro não combina com você (...) / Toma jeito você pode me perder / Estou falando com a voz do coração. / Coração em desespero é como copo de cristal, / A qualquer momento pode se quebrar / E o amor desgovernado é como barco em tempestade, / A qualquer momento pode naufragar. / Ainda há tempo *pra* nós dois, / Correr atrás do

---

<sup>38</sup> De acordo com a matéria “Rolando na cama”, assinada pelo jornalista Mario Sabino e publicada na edição de 23 de outubro de 1996 da Revista Veja, “um casamento monótono, com *déficit* de felicidade e *superávit* de dificuldades, costuma ser a principal causa para a infidelidade, tanto de homens como de mulheres. É a velha história: eles querem mais sexo, e elas, mais romance. Terapeutas conjugais afirmam que, ao trair, homens e mulheres buscam acima de tudo experimentar fantasias difíceis de serem vividas nos arredores do seio conjugal (p.67).

prejuízo. / Reacender nossa chama, a vida espera por isso. / Ainda há tempo *pra* nós dois, / Incendiar a nossa cama / Fazer amor todo dia, porque a gente se ama”.

Agindo em conformidade com os padrões do gênero midiático na época, a banda Limão com Mel apresentou pelo menos uma música associada ao ambiente das vaquejadas em cada um dos quatro discos gravados entre 1996 e 1999, todas elas com letras que ratificam a ideia de virilidade, força e coragem associada tanto ao “vaqueiro/peão”, quanto ao homem “sertanejo”, como deixa claro os seguintes versos da música “Forrozando”<sup>39</sup>: “Sou vaqueiro apaixonado pela vida e por você também, meu bem / Vivo botando pegado em toda vaquejada, não tem *pra* ninguém. / Já me fiz um boiadeiro / Sou vaqueiro, não posso negar não. / Se essa é a minha sina, não tenho medo de me arriscar. / E aconteça o que for, eu sigo o meu caminho / Quando *tô* num forró, não me sinto sozinho. / Quero viver assim. / (...) Vivo brincando com a sorte sou homem forte, sou do sertão, / Como todo boiadeiro trago muita paz e Deus no coração. / E nessa vida de gado em toda vaquejada eu não fico só não, / Vou puxando uma morena *pro* meio do salão, vou dançar forró, / Quero levar a vida deixar acontecer / Que se dane o mundo eu só quero viver / Forrozando com o meu amor”.

No que diz respeito ao caráter e à corporalidade que compõem o Ethos masculino das músicas, a banda Limão com Mel dá luz a fiadores dotados de características que também variam de acordo com as temáticas abordadas nas letras. Enquanto as canções relacionadas ao ambiente das vaquejadas dão margem à criação de sujeitos destemidos, que estão sempre “exalando masculinidade”, as composições de cunho mais romântico revelam enunciadores sensíveis, que não têm vergonha em demonstrar os seus sentimentos e chegam, até mesmo, a tomar a iniciativa de discutir a relação (esses sujeitos, cabe destacar, chegam a denotar dependência emocional com relação à figura feminina em vários momentos). Na maioria absoluta das canções, há a presença de um sujeito que sofre ante o abandono da pessoa amada e tenta convencê-la a reaver a relação por meio de argumentos associados ao campo afetivo (como a mulher vem conquistando cada vez mais independência e já não se sujeita a participar de uma relação frustrada, ele encara as juras de amor e a promessa de fazê-la feliz como bons argumentos para convencê-la a ficar).

---

<sup>39</sup> Álbum: “De coração *pra* coração”, ano: 1999.

Criada em 1995 na cidade de Monteiro (PB), a Magníficos passou por uma importante etapa de estruturação durante a 2ª fase do forró eletrônico. Após lançar dois álbuns numa gravadora independente, os discos “Todo dia te querer” (1995) e “Meu tesão é você” (1996), a banda foi contratada pela gravadora Sony Music e deu o passo que faltava para deslanchar a nível nacional: o lançamento do CD “Me usa” (1997), que agradou muito, chegou a atingir uma marca superior a 500 mil cópias vendidas (conquistando disco duplo de platina) e consagrou a banda como um dos principais nomes do gênero midiático.

No que concerne ao período compreendido entre os anos de 1996 a 1999, é importante destacar que, em comparação às demais bandas de forró, o grupo se apresentou para o público ostentando duas relevantes peculiaridades: primeiro, nele não se fez presente a figura do “vaqueiro/peão” (ou do “apreciador das vaquejadas”); segundo, percebe-se que o homem foi perdendo importância na condução das canções, em detrimento da maciça presença feminina. Um outro ponto que merece relevo é o fato de o disco “Meu tesão é Você” aparentar ser um álbum de transição, na medida em que apresenta características que não se sedimentaram nos trabalhos seguintes do grupo: do ponto de vista musical, o álbum foi marcado pela notável presença da sanfona e de um timbre de voz que mais lembravam o forró pé-de-serra (uma das canções<sup>40</sup>, inclusive, chega a mencionar aspectos da rotina do caboclo sertanejo, fazendo alusão a elementos como “o sol a castigar”, “o *caçua*” e a devoção ao “*padim Ciço Romão*”).

É a partir do badalado álbum “Me Usa” que a banda começa a ser dotada de um perfil mais homogêneo. Torna-se padrão a execução de músicas mais lambadeadas (marcadas pelo uso constante de instrumentos como sax, guitarra e pedais). A figura masculina também passa a apresentar um personagem central: o “homem apaixonado”, que sofre pelo término do relacionamento. Presente em sete das onze canções executadas pelo enunciador masculino da banda, esse é um sujeito que se reveza entre o homem que errou (e, após se ver sozinho, sagra-se arrependido, pede desculpa e promete fazer tudo certo caso ganhe uma nova chance) e o homem que se dedicou à relação (mas mesmo assim viu o relacionamento chegar ao fim).

Podendo ser exemplificado por meio da canção “Arrependido” (1997), o “homem que errou” constitui o típico caso de indivíduo que “aprende a dar valor depois que perde”. De acordo com a matéria “O casamento morreu. Viva o casamento!” (REVISTA VEJA, 1999),

---

<sup>40</sup> A música “Vida de Caboclo”, 15ª faixa do disco.

em 75% das vezes é a mulher quem aponta problemas conjugais e 65% dos homens rejeitam críticas e reclamações que lhes são feitas pela parceira. Aparentando fazer parte, justamente, desse time alheio às queixas femininas, o enunciador deixou a relação caminhar para o fracasso e hoje faz jus ao nome da canção. Arrependido, sofre. (“Desde que perdi você, / Encontrei a solidão. / Como é grande a saudade / Dentro do meu coração. / Meu amor eu tenho culpa, / Eu não soube dá valor! / Como é grande o sentimento / De quem tanto me amou. / Eu estou arrependido! / Te peço para voltar, / Me dê mais uma chance! / Vamos reconciliar, / Eu quero te provar / Que ainda te amo”).

Apresentando semelhanças com o sujeito das canções românticas da banda Limão com Mel, o “homem que se dedicou à relação” tem o discurso voltado à mulher amada, a quem faz juras de amor. Como é de praxe, a tônica é tentar retomar o relacionamento. Como representantes dessa categoria, foram escolhidos os enunciadores das canções “Você é linda” (lançada no álbum “Fonte dos desejos”, 1998) e “Liga *pra* mim” (presente no disco “Frente a frente”, 1999).

Na primeira delas, o enunciador deixa claro que a ex-parceira é a única mulher que lhe interessa, tece elogios para que ela se sinta especial (linda, desejada e importante) e tenta estruturar o seu discurso com base na autoconfiança (conhece bem a amada e sabe que tem grandes chances de obter sucesso em sua tentativa de reconciliação). Além disso, numa característica bastante comum nas composições da banda (que costuma se valer da sensualidade tanto nas letras das músicas quanto na performance dos artistas), o sujeito usa como trunfo a intimidade existente entre os dois: deixa claro a forte atração física que sente por ela e lhe faz apelos de teor sexual. (“Depois de você, não consegui amar ninguém / Eu sei que você ainda me ama. / Se quiser voltar, meu coração é todo seu / Vamos recomeçar, quero você de novo. / Vem acariciar todo meu corpo / Vem matar a minha sede com seus beijos. / Debaixo de lençóis, a louca paixão *pra* nós. / Você é linda demais! / Te quero tanto, amor. / Eu preciso de você na minha vida. / Você é linda demais! / Te quero tanto, amor. / Vi na bola de cristal, / Você vai voltar *pra* mim! / Te espero”).

A canção “Liga *pra* mim”, por sua vez, apresenta um enunciador completamente abalado após o término da relação. Perturbado pela postura da amada, que provavelmente pediu que ele não a procurasse mais, o sujeito demonstra o comportamento imaturo de quem, após ser rejeitado, se coloca na posição de vítima (“*Tá* legal, eu não vou te ligar / E vou fazer

de conta que o amor acabou. / Vou trancar o meu peito e não vou mais chorar / Vou me acostumar a viver sem você. / Tudo bem, vai doer, não faz mal. / Se a paixão não valeu, se o sonho acabou / Se a magia se desfez, se o encantou quebrou / Vou ficar por aí...”). Dramático, ele tenta simular um sentimento de orgulho (“Vou fingir que foi tudo um sonho / E que eu nunca vivi um amor grande assim, / Vou dizer que foi tudo engano / Foi transa passageira, foi só ilusão. / Vou jurar *pra* mim que você foi / Um brinquedo que agora perdeu seu valor”), mas não consegue sustentar o discurso e, numa atitude de total desespero, começa a implorar (“Mas se eu não te ligar, por favor, / Liga *pra* mim! / Liga *pra* mim, me liga! / Que eu não vou me acostumar / A ficar sem teu beijo. / Liga *pra* mim, me liga, / Diz *pra* mim que se enganou / Que quer o meu carinho...”).

Apresentando como principal fiador o sujeito que tenta uma reconciliação amorosa, a banda Magníficos dá vida a personagens com traços psicológicos (caráter) distintos, mas que se igualam num determinado ponto: independentemente de sentirem culpa, serem autoconfiantes, ou encarnarem o papel de vítima, todos estão ocupando um lugar de passividade diante da mulher, uma vez que dependem dela para alcançar a tal felicidade. No que diz respeito aos traços físicos (corporalidade) o fiador dos discursos da banda apresenta características similares às dos demais grupos do forró eletrônico: é jovial, se veste com roupas da moda e apresenta performances de dança marcadas por muito rebolado (característica, por sinal, bastante explorada, também, pelos astros do pagode romântico e da música baiana na época).

#### 4.2.2 O Ethos feminino: A mulher que descobriu o sexo

Ao contrário do que acontecera com os discursos masculinos, nos quais cada banda revelara um ethos próprio, as canções de Ethos feminino lançadas entre 1996 e 1999 apresentam grande homogeneidade entre os grupos musicais e repetem as mesmas categorias que foram identificadas na primeira fase do forró eletrônico: as mulheres realizadas no amor; as mulheres que esperam; as mulheres resignadas e as mulheres que alimentam um amor platônico. No entanto, vale destacar que uma importante mudança comportamental ocorrera: o discurso feminino desta segunda fase do gênero midiático se tornou muito mais ousado.

Nota-se, nas quatro bandas analisadas, a existência de enunciadores femininos que deixam os pudores de lado, falam de sexo e narram suas preferências nos momentos de intimidade entre o casal. Mostram que, na contemporaneidade, “a mulher romântica é também a que seduz ativamente. A mulher passiva eroticamente tornou-se ativa na relação sexual” (JOTA, 2007, p.7). O único aspecto que muda de um grupo musical para o outro, é a maneira como eles fazem esses tipos de alusão: a Mastruz com Leite e a Limão com Mel são mais sutis, tratando de sexo, geralmente, por meio de metáforas<sup>41</sup>; a banda Magníficos, que passou a ter na sensualidade uma marca, apresenta cantoras com timbres sussurrados e versos um pouco mais detalhistas e apimentados<sup>42</sup>. A Calcinha Preta, mais escrachada das quatro, conta com músicas embaladas por gritos de prazer, gemidos e letras mais explícitas<sup>43</sup>, com versos como “Você me ama, você me toca, / Me excita e seduz, nos momentos de prazer. / Me leva *pra* a cama, quero ser sua. / Vem tirar minha calcinha, que eu adoro ficar nua!” (Música “Você me ama”, 1998).

Nesse sentido, “as mulheres realizadas no amor” avançam de estágio: além de serem correspondidas no campo afetivo, elas descobriram o prazer sexual e não sentem receio em expor essa plena satisfação. Quebraram tabus. Tanto, que se tornam comuns as canções onde a figura feminina se orgulha em narrar a relação de deleite que vivencia com o parceiro, como é o caso da música “Ardendo de desejo” (Magníficos, 1999), cujos versos dizem: “Foi tão

---

<sup>41</sup> Como ocorre na música “Amor Infinito”, presente no disco “Mulher” (Mastruz com Leite, 1997), cujos versos dizem: “Vem, sou louca por você / Quero te matar de amor. / Vem correndo, vem me ver! / Vem sentir o meu calor, / O meu beijo molhado, / O meu corpo no teu”.

<sup>42</sup> Como pode ser exemplificado por meio da música “Adoro” (Álbum: “Me Usa”, 1997): “Adoro! / Esse teu corpo quente / Ouvir os teus sussurros / Palavras que eu quero ouvir... / Adoro! / Tuas carícias loucas / Quando me beija a boca / Você me deixa flutuar... / Eu quero! / Me faz mais um pouquinho / Me leva *pro* seu ninho / Eu quero é fazer amor... / Loucuras! / É assim nós dois na cama / Tesão acende a chama, / Com o fogo desse amor...”.

<sup>43</sup> Vale destacar que essa postura das bandas diante do sexo se mantém em letras cujo enunciador é masculino. Enquanto a música “Só no nane nane”, gravada em 1997 pela Mastruz com Leite, apresenta certos ares de “inocência” (“Eu arranjei uma menina / Tão linda e comecei a namorar. / Era um namoro arrojado / Que eu fiquei todo *abestado* / Não sabia nem falar. / Ela era uma morena dos olhinhos averdeados / Do corpo bem calculado / Tinha um cabelo grande. / Nós saímos do forró / E ficou *só nós dois só* / Só nós dois no nane nane. / E nane nane nane nane nane nane / O forró se acabou / Todo mundo se mandou / E eu fiquei com meu amor / Só nós dois no nane nane”) a música “A coisa mais linda”, lançada em 1998 pela Calcinha Preta é totalmente direta (e acompanhada de suspiros femininos, vale salientar): “A coisa mais linda que eu vi na minha vida / Foi uma mulher deitada na cama / De calcinha preta regada na bunda / Ela me chamava e eu logo ia. / Eu dava carinhos e ela sorria / Beijava o seu corpo e ela gemia / Eu ia *pra* cima e ela gritava / E quando eu parava ela me dizia: / ‘Ô amor não para não! / Ai, ai, ai, ai, aaai, gostoso!’ / Eu continuava e ela gostava / Eu dava carinhos e ela sorria / Beijava o seu corpo e ela gemia / E quando eu parava ela me dizia: / ‘Ô amor, não pára não! / Vai, vai, vaaaai, ordinário!’ / No final de tudo ela me abraçava / Dizia que me amava e que não me largava / A sua calcinha ela me entregava / A calcinha preta eu carreguei *pra* casa”.

gostoso quando a gente fez amor a primeira vez, / Os nossos corpos suados, ardendo de tanto desejo. / Nos entregamos sem muitas palavras, somente gemidos, / A sua voz e aquele sussurro baixinho em meu ouvido. / Sentir você aqui dentro de mim é muito mais que loucura / É a paixão que me faz levitar, me deixar nas alturas / Quero você e esse amor é bem mais, muito mais, que um sonho. / Me apaixonei e agora eu preciso desse amor. / E o amor, cresceu dentro de nós, / Num ritmo veloz, / Tomou conta de nossas vidas. / E o amor, está no coração / É toda a emoção / Te amo e sou amada!”.

Outra música que exemplifica bem a esse grupo de mulheres realizadas é a canção “Louca por você”, lançada pela banda Mastruz com Leite no disco *Tatuagem* (1998). Em seu discurso, a mulher se declara ao parceiro (“Gosto de você demais / Eu quero estar junto, tirar sua paz”), convida-o ao ato sexual (“Vem cá fazer amor, de tudo com você / Seu jeito carinhoso faz-me enlouquecer. / Que vontade de pegar, / Beijar você inteiro e te deixar bem louco. / Quem manda você ser assim tão gostoso, / E me deixar louca, doida por você?”) e faz questão de deixar clara a intensidade da sua idolatria por ele, numa outra característica bem comum às mulheres que compõem essa categoria: todas são muito intensas. Vivenciam paixões cegas, arrebatadoras, que as colocam em total estado de sujeição aos seus parceiros (“Não importa que falem que eu sou louca. / Não importa que falem que eu sou doida. / Que seja louquinha, doidinha, por você, por você, por você”).

De acordo com a matéria “Fantasia liberada”, publicada na mesma época pela Revista *Veja* (22 de abril de 1998), “o Brasil ainda é um país conservador. Pesquisas recentes mostram que a primeira relação sexual acontece, na maioria das vezes, com o namorado ou o noivo, e na casa de um dos parceiros. As fantasias básicas não mudaram, a mulher continua idealizando um príncipe encantado” (p.53). Inserida nessas condições de produção, a mulher do forró eletrônico é romântica ao extremo e, embora já se sinta à vontade para expressar a sua sexualidade, essa entrega só ocorre com o seu homem<sup>44</sup> (o primeiro e único, vale frisar), a quem ela é muito dependente e extremamente submissa, como ratificam as canções “Toda Sua”<sup>45</sup> (“Você diz como quer e eu faço / Me rasga, me beija / Eu não reajo / Sou toda sua e me deixo usar por você”), “Me Usa”<sup>46</sup> (“Amor, me leva faz de mim o que quiser / Me usa, me

<sup>44</sup> Como destaca a matéria “A luta continua!”, da edição de 6 de janeiro de 1999 da Revista *Veja*, “para a mulher, a qualidade do sexo está diretamente relacionada com o vínculo afetivo que ela estabelece com o parceiro.

<sup>45</sup> Limão com Mel, álbum “Toda Sua”, 1997.

<sup>46</sup> Banda Magníficos, álbum “Me Usa”, 1997.

abusa, pois o meu maior prazer /É ser tua mulher”) e “Amor, amor, amor”<sup>47</sup> (“Amor, amor, amor da minha vida / Você me deixa louca de prazer / Faça o que você quiser comigo / Eu estou entregue a você!”).

Vale destacar que, nesse contexto em que a sexualidade passou a fazer parte do discurso da mulher no forró eletrônico, as demais categorias de enunciadores femininos também foram influenciadas por esta “onda”. As “mulheres que esperam”, por exemplo, ganharam um reforço: além de serem representadas pelos dois grupos mencionados na primeira fase do gênero midiático (as “mulheres que foram abandonadas pelo parceiro e alimentam a esperança de reaver a relação”<sup>48</sup> e as “mulheres que se encontram envolvidas num relacionamento à distância e aguardam ansiosamente o momento do reencontro com o amado”<sup>49</sup>), surgiu um grupo novo, o das “mulheres que esperam vivenciar uma plena realização sexual e afetiva”.

Presente em músicas das quatro bandas analisadas, esse novo enunciador dá voz a um número extenso de mulheres em todo o país. Como destaca a matéria “A luta continua”, assinada pelo jornalista Fernando Luna e publicada na edição de 6 de janeiro de 1999 da Revista Veja,

Trinta em cada 100 não se conformam com a frieza, o egoísmo e a falta de carinho dos companheiros na cama. Sentem falta do antes e do depois, reclamando que eles só querem saber do durante. Os psicólogos avisam: essas reclamações femininas são uma grande novidade. É a terceira onda. A primeira é representada pelas sociedades patriarcais mais tradicionais, quando a iniciativa sexual, esperava-se e desejava-se, cabia exclusivamente ao homem. A segunda onda, inaugurada pela pílula, colocou mulheres sem traquejo, e ainda agulhadas por culpas terríveis, na arena sexual. Quando a relação não era prazerosa, era comum que elas se culpassem por isso. (...) Agora, as reclamações femininas mostram que elas entenderam que uma relação sexual boa depende dos dois. Ficou mais difícil para os homens (p.73).

<sup>47</sup> Calcinha Preta, álbum “A moçada é só filé”, 1998.

<sup>48</sup> Como exemplo de mulheres que esperam a reconciliação, pode ser apontado o sujeito da música “Vontade louca” (Limão com Mel, 1996). Bem recorrente desde que o ritmo fora criado, este tipo de enunciador engloba as mulheres que, dependentes sexual e emocionalmente do ex-parceiro, insistem numa relação mal sucedida. Indo na contramão de uma longa lista de conquistas (como o direito ao voto e a entrada maciça no mercado de trabalho, dentre muitas outras) esse tipo de enunciador se sujeita a uma posição subalterna e coloca em posição de prioridade um homem que não a ama. (“Minha vida sem você aqui não tem mais sentido / Bate forte uma vontade louca de estar contigo. / A saudade tomou conta, invadiu o meu mundo / Não consigo estar distante de você um segundo. / Não consigo encontrar outro alguém pro seu lugar, / Choro de prazer e emoção, / O desejo invade o coração. / Não importa se deixou de amar / E ainda vive tentando encontrar uma saída. / O que importa é que vivo a te amar / Sei que um dia você vai voltar. / De vez pra minha vida”).

<sup>49</sup> Presentes em canções como “Meu estrangeiro” (Estou aprendendo mil palavras, frases / Pra quando você voltar. / *I love you, I need you* / Vem logo me encontrar) e “Tchau paixão” (Estendo a mão / Dando *tchau* à minha paixão! / Já que eu não vou, / Leva contigo o meu coração), ambas lançadas pela Mastruz com Leite em 1996.

Ilustrando esse novo cenário, a mulher que compõe o sujeito enunciador da canção “Salto no vazio”, 2ª faixa do álbum “Mulher” (Mastruz com Leite, 1997) é categórica: “Amor, diga o que você quer de mim. / Não consigo mais viver assim / O meu coração sempre por um fio. / Amor, diga o que eu tenho que fazer / *Pra* não sentir que amando você / Estou sempre dando salto no vazio. / O sexo é bom, mas nem só de cama vive uma mulher. / Amor gostoso todo mundo quer, / Sinto falta do que vem depois da cama. / O sexo é bom, mas tesão só tem sentido com ternura. / Depois de rolar tudo que é loucura / Eu preciso ouvir-te dizer que me ama”.

Outra canção que ilustra a figura dessa mulher que espera por realização é o sujeito enunciador da canção “Mão no fogo”, lançada pela banda Magníficos em 1997. Também construída sob a forma de um desabafo com o homem amado, a canção dá voz a uma mulher que, insatisfeita, prefere cortar laços, afinal, após tê-la seduzido e tirado sua virgindade, ele não corresponde aos seus anseios: mulher romântica, ela não quer vivenciar uma relação casual e deseja ir muito além do sexo. Quer um relacionamento onde a entrega seja completa. (“A primeira vez que eu te vi, enlouqueci meu coração. / Foi na noite linda de estrelas / Que eu me perdi nessa ilusão. Você foi chegando de mansinho e me fez mulher / E agora que eu estou apaixonada / Quer fazer de mim uma qualquer! / Não. Não vou entrar nesse seu jogo. / Eu não sou bem assim! / Eu quero um homem que me dê carinho e me faça sorrir. / Não. Não vou botar a mão no fogo, /Eu posso me queimar. / Eu não vou viver a vida inteira sem me realizar”).

Além disso, vale destacar que o outro “extremo” também existe no forró eletrônico do final dos anos 90, marcado ainda por composições em que a mulher já vivencia uma boa relação afetiva e quer potencializar a sua felicidade por meio da plena realização sexual. Sem pudores, ela fala das suas expectativas e pede que o parceiro atenda às suas preferências na cama. A maior parte dessas músicas decorre, justamente, da banda Magníficos, detentora de letras como a da canção “Ser amada”, lançada em 1999 no álbum “Frente a frente”. Seus versos dizem: “Preciso ser amada, realizada, por você, amor. / Uma noite, um motel, uma lua de mel, em qualquer lugar. / Só quero ser amada, realizada, seja como for. / Vem menino, me pega de jeito, me leva *pra* cama. / Rasga a minha roupa, fala que me ama. / Me chama com

jeitinho, que eu sou toda sua. / Eu quero que você me ame com muita ternura, / Me mata de carinho, me leve a loucura / Quero simplesmente ser tua mulher”.

No time das resignadas, formado pelas mulheres que estão convencidas de que a relação chegou ao fim, prevalece o discurso da mulher que fora enganada pelo parceiro e agora se libertou. O homem é retratado como um vilão dissimulado e enganador, e a tônica da vez é encontrar um novo amor que a brinde com o tão sonhado “final feliz”. Assim como ocorre na primeira fase do gênero midiático, prevalece um discurso que, embora conformado, é cheio de mágoas. Vale destacar, ainda, que esse sujeito passa por pequenas alterações de uma banda para outra.

Na *Mastruz com Leite*, prevalece o discurso da mulher que sofreu, mas que reconhece o próprio valor e a importância de recomeçar. O sofrimento também é encarado como um aprendizado para as relações futuras. Tal enunciador está presente em canções como “Tudo acabou”<sup>50</sup> (“Vi o mundo desabando em mim / Mil estrelas a cair no mar / Tempestades a surgir no céu em minha direção. / Fechei os olhos *pra* não ver / Você ali a me dizer ‘tudo acabou’. / (...) Acho que o chão sumiu / Já não me sentia mais. / Tudo em mim era um vazio, / Fugiu a minha paz. / Vou entender o que aconteceu, / ‘O que aconteceu?’ / Eu parei então *pra* mim / Disse que não vou mais chorar. / Quem perdeu, se não fui eu, por te amar? / Se não queres ser feliz ao meu lado, tudo bem! / Se um grande amor se vai, / Logo outro vem!”) e “Lição de vida”<sup>51</sup> (“Eu não vou mais chorar / Pois sei que um dia a tristeza vai embora. / São tantas marcas de um amor que se acabou / E só ficou ressentimento entre nós dois. / Sofri demais por ti, em tuas mãos entreguei o meu tesouro / Você brincou e não me deu satisfação / Faltou respeito nessa nossa relação. / Mas tudo que você fez contra mim foi lição de vida. / E agora eu quero é viver, esquecer / Vou mudar de estrada. / A gente aprende com a dor o que a felicidade não pode ensinar / Aprendi o que eu precisava *pra* amar sem ser magoada. / Não vou me submeter a um outro alguém como uma escrava”).

Na banda *Magníficos*, nota-se a predominância de um sujeito feminino que fora ludibriada pelo ex-parceiro e agora resolve pôr um basta na relação. No entanto, é importante destacar que, apesar da coragem em se desfazer do relacionamento, ela procura um outro alguém para se entregar novamente e substituir o afeto. Para ela, a felicidade reside em ter um

---

<sup>50</sup> Álbum “Mulher”, 1997.

<sup>51</sup> Álbum “Feira dançante”, 1999.

homem ao lado (como era bem comum entre as mulheres da primeira fase do gênero midiático). Esse enunciador pode ser exemplificado por meio das canções “Momentos de paixão”<sup>52</sup> (“Tive em minha vida momentos de paixão / Uma linda história ficou na desilusão / Você só brincou, feriu o meu amor / E agora não tem jeito *pra* voltar. / Eu vou encontrar um amor que me ame por inteira. / Que me faça feliz como eu sempre quis / Vou achar a maneira. / Eu vou dar o meu coração para esse alguém / E esquecer que um dia você foi aquele / Que eu quis tanto bem”) e “Fora de mim”<sup>53</sup> (“Pensei demais e resolvi tirar você do coração. / Eu quero paz, você é só uma ilusão. / É perigoso viver com o teu amor. / Me enganei pensando que você queria me amar. / Agora eu sei, você queria só me usar / *Pra* provocar alguém do seu interior. / Fora de mim! Faça de conta que eu não existo mais / O que me fez, com uma pessoa não se faz. / Até pensei que não iria te esquecer. / Mas um alguém voltou *pra* mim e me tirou da solidão / Me deu o amor que merecia o coração / E essa pessoa devolveu o meu viver”).

A única mulher resignada identificada entre as composições gravadas pela banda Calcinha Preta no período fora o enunciador da música “Não tem jeito”, 9ª faixa do disco “Arrepiando com a galera – Ao Vivo” (1997). Constituindo uma mulher cujo parceiro não lhe dá a atenção devida, ela prefere desistir e buscar alguém que a faça feliz. (“Quando você chega não tem jeito / É quase que um tiro no meu peito / Você vem *pra* machucar, amor. / Sinto como é grande essa saudade / Mas quando você chega logo parte / (...) Não, não tem jeito não. / Vou tentar me acostumar com a minha solidão / Vou tirar você aos poucos do meu coração / Encontrar alguém que possa me fazer feliz. / Eu sei que vou sofrer / A distância e o tempo é quem vai dizer / Se nosso amor valeu, você vai ver / Que perdeu quem mais te ama sem ter razão”).

A banda Limão com Mel, por sua vez, apresenta o caso de mulher resignada mais delicado de todos: aquela que sofreu na relação, sabe que o parceiro não a ama, que não há a menor possibilidade de que os dois sejam felizes juntos, mas sequer cogita sair do estado de sofrimento em que se encontra. Em total estágio de fragilidade, ela acha que “amar” e “sofrer” são sinônimos e chega ao ponto de afirmar que faria (e sofreria) tudo de novo só para ter o parceiro ao seu lado novamente. Tal enunciador pode ser identificado na canção “Jogo

---

<sup>52</sup> Álbum “Me usa”, 1997.

<sup>53</sup> Álbum “Fonte dos desejos”, 1998.

Marcado”, terceira faixa do disco “De coração *pra* coração” (1999). (“O amor é uma grande alegria que acaba em tristeza / É um jogo marcado onde a gente não sabe perder. / De repente o destino que vem pondo as cartas na mesa / Nesse jogo do amor um dos dois sempre tem que sofrer. / Apostei tudo em nós dois, sem pensar em te perder. / O meu coração era só você... / Apostei tudo em nós dois, num momento de paixão. / Eu acreditei, numa ilusão. / Ahh... Fogo que não quer passar / Sinto esse amor me queimar, / Mas continuo pensando em você... / Ahh... Jogo que não sei perder, / Sonho que me faz sofrer, / Mas eu faria isso tudo outra vez, / Só *pra* ter de novo você!).

Evidenciando que a mulher do forró eletrônico tem se tornado cada vez mais resolvida, partindo para o campo das experiências em detrimento da insegurança e do recato, o enunciador associado à categoria das “mulheres que alimentam um amor platônico” praticamente não fora identificado na segunda fase do gênero midiático. As únicas composições que apresentam tal sujeito, cinco no total, fazem parte do repertório da Mastruz com Leite (justamente a banda que mais se mantém ligada ao “tradicional”). Nessas canções, a figura feminina aparece dotada de características como a doçura, a delicadeza e a timidez, atributos historicamente definidos como ideais para o dito “sexo frágil”, como demonstram as canções “Anjo de guarda”<sup>54</sup> e “Coragem *pra* falar”<sup>55</sup>. Na primeira delas, a mulher demonstra total devoção e sentimento de inferioridade diante do homem amado que mal sabe da sua existência (“Se precisar de alguém, pode chamar que eu vou / Ah, com você, eu vou por qualquer estrada. / Nada de temer eu vou te defender / Sou tudo por você, *pra* ficar do teu lado. / Sou poeira que o vento não levou / Sou caminho que só o amor pisou / Estou nessa caminhada. / Sou alguém que você olha e não vê, / Mas eu sigo você como anjo de guarda”). Na segunda, a mulher tem total receio de expor os seus sentimentos, e aproveita os momentos de proximidade da dança de forró para tê-lo mais perto de si (“Ao dançar contigo essa canção / Coração dispara bate emoção / Sentir teu corpo juntinho a mim / Quero que essa noite não tenha fim! / Uma vontade louca de te apertar / E dizer baixinho que te quero. / Te sentir bem perto, te beijar, / Mas falta coragem *pra* falar. / Sinto teu perfume juntar-se ao meu / Suor do meu rosto juntar-se ao seu / Sinto que meu corpo não quer te deixar / Mas falta coragem *pra* falar”).

---

<sup>54</sup> Álbum “Mulher”, 1997.

<sup>55</sup> Álbum “Mastruz com Leite – Ao Vivo I”, 1997.

Dessa forma, embora apresente tipos “distintos” de personalidades e comportamentos, essas diferenças não são tão acentuadas a ponto de impedir que se possa traçar um caráter e uma corporalidade mais generalizantes para a mulher da segunda fase do forró do eletrônico. Ganhando voz numa época em que a sexualidade feminina vai deixando de ser tabu, esse fiador apresenta traços que o aproxima da própria mulher brasileira no final do século: uma mulher que vai conquistando a independência financeira e passa a voltar mais atenções ao próprio prazer. Uma conquista que, cabe mencionar, se apresenta de forma bastante modesta. Embora fale de sexo, a figura feminina do forró eletrônico ainda é bastante conservadora. Depende emocionalmente do parceiro e enxerga como vulgaridade o sexo casual. Além disso, embora chegue a questionar certas atitudes do parceiro, mantém-se presa a ele e reforça muitos dos estereótipos historicamente atribuídos ao homem e à própria condição feminina, como sugere a canção “O Homem ideal” (Magníficos, 1998): “Toda mulher tem o direito de encontrar aquele homem romântico que a ame de verdade / Porque a mulher é o símbolo da pureza e da compreensão. / Toda mulher tem o direito de ser feliz, isso é magnífico. / Só quero um homem que me dê carinhos e viva só *pra* mim...”.

No que diz respeito à corporalidade, um aspecto é o que mais chama atenção: em consonância com a época vivenciada, quando as dançarinas de axé e personagens como a Tiazinha colocavam a erotização do corpo feminino a todo o vapor, as bandas de forró eletrônico também embarcam de vez nessa onda, com cantoras e bailarinas cada vez mais sensualizadas e menos vestidas.

#### **4.3 De 2000 a 2004 – A fase das desilusões**

Dando continuidade ao processo iniciado no final dos anos 1990, quando os grupos iniciam suas estratégias de diferenciação entre si, as bandas de forró eletrônico já adentram a “terceira fase” do gênero midiático com características bem definidas: a pioneira Mastruz com Leite permanece em sua tentativa de aproximação com as raízes do forró, valendo-se sempre de uso da sanfona (mesmo que de forma limitada em certas canções) e da gravação de músicas cujas melodias formam xotes e baiões; a Magníficos continua a investir na sonoridade mais lambadeada (muito embora tenha abdicado de parte considerável da

sensualidade/sexualidade latente que lhe fora característica no período anterior); as bandas Calcinha Preta e Limão com Mel, mais “melosas” resolveram apostar de vez nesse filão.

No entanto, vale salientar que, embora os perfis dos grupos se apresentassem de maneira “distinta” um dos outros, algumas especificidades se mostram bem marcantes nesse período, podendo ser apontadas como “características” da terceira fase do forró eletrônico. Todas elas resultam do visível declínio enfrentado pelas bandas da SomZoom Sat, principalmente o seu maior nome, a banda Mastruz com Leite. Numa época em que alguns dos campeões de vendagem da indústria fonográfica nacional começam a dar francos sinais de decadência, a exemplo de ídolos do *axé music* e do pagode romântico<sup>56</sup>, o fantasma da saturação também passa a assombrar a banda de Emanuel Gurgel: após anos de superexposição e gravações sucessivas abrindo caminho (e ditando regras) para as concorrentes, o grupo pioneiro vê sua fórmula de sucesso se tornar “ultrapassada” e perde o título de principal referência do gênero midiático. Surgem novos modelos que, ao fazerem sucesso com o público, vão sendo copiados por outras bandas.

Uma dessas características é o grande destaque ocupado pelas versões internacionais, um “fenômeno”, diga-se de passagem, que estava em voga no cenário musical brasileiro na época. De acordo com a matéria “*Beibe, ai lóvi iú*”, assinada pelo jornalista Sérgio Matias e publicada na edição de 7 de junho de 2000 da Revista Veja, várias das campeãs das paradas de sucesso do país nesse período eram traduções de músicas estrangeiras, a exemplo dos *hits* “Deixaria tudo” (Leonardo), “Nada me faz esquecer” (Pepê e Neném) e “Imortal” (Sandy e Júnior), adaptações das canções “*Dejaria todo*”, “*Wild Word*” e “*Immortality*”, respectivamente.

Embora não fizessem parte do repertório de todos os grupos (como, por exemplo, o da banda Mastruz com Leite) tais gravações fizeram estrondoso sucesso e dominaram as execuções do gênero, mesmo que, em grande parte das vezes, se valendo de letras repetitivas e mal elaboradas. Como explica a publicação da Veja, “os produtores musicais gostam de

<sup>56</sup> Segundo a publicação “Axé, babau!”, de 12 de janeiro de 2000 da Revista Veja, os CDs lançados em 1999 pelos “astros da *axé music* atingiram, em média, apenas de 10% a 30% do que seus antecessores venderam. Em 1997, os baianos emplacaram quatro discos nas listas dos mais vendidos do ano. A proeza se repetiu em 1998. Já em 1999, apenas o novo do É o Tchan figura no ranking” (p.146). Com relação ao pagode romântico, o texto “Tchau pagode”, da edição de 29 de março de 2000, afirma que os sinais de cansaço do “samba mauricinho” devem ser atribuídos à retração do mercado da música no final dos anos 1990, à superexposição dos cantores do gênero na mídia e à saturação das letras “melosas” que caracterizam o ritmo.

incluir versões nos discos dos artistas porque elas são uma aposta praticamente certa. É mais fácil o ouvinte se sentir atraído por uma melodia que já conhece do que por uma música completamente nova” (MATIAS, 2000, p.168). No caso do forró eletrônico, as canções escolhidas para serem transformadas em versões foram sucessos do pop e do rock internacional que, ao serem executadas pelo gênero midiático, valeram-se mais de instrumentos como teclados e guitarras do que do uso da sanfona, cada vez mais deixada de lado.

Outro aspecto marcante dessa fase é o grande afastamento do forró eletrônico das ditas “tradicionais raízes nordestinas”, que, como já se pode deduzir, ficaram praticamente restritas ao repertório da banda Mastruz com Leite (entre as bandas aqui analisadas, vale frisar). Temas como a vida no sertão e, até mesmo, o ambiente dos rodeios e vaquejadas, tão explorado na década anterior, praticamente não foram identificados nas gravações das bandas. Após anos constituindo uma figura lendária e exaltada, símbolo da masculinidade no gênero midiático, o personagem vaqueiro/peão vai saindo de cena e dando lugar a enunciadorees mais antenados e modernos, que usam celulares e acessam a internet, como pode ser evidenciado em letras de todas as bandas analisadas no período. Novos modelos de masculinidade hegemônica, por assim dizer, vão ganhando destaque.

Além disso, vale destacar que, funcionando como mais um “indício da modernidade”, o apelo ao lúdico e ao artesanal também desapareceu das capas dos discos das bandas, inclusive nos álbuns da Mastruz com Leite (onde caricaturas, em grande parte das vezes, acompanhadas de desenhos que remetem à sanfona ou ao sertão, foram gradualmente substituídas pela marca da banda ou fotografias de shows). Nos discos da Calcinha Preta, que desde o final dos anos 1990 vinha tentando uma aproximação com a música pop, tornou-se regra, desde 1999, a elaboração de capas de discos com fotos dos artistas. Tal prática também foi adotada de maneira efetiva pela Limão com Mel a partir de 2002. Das quatro bandas, a que mais demorou a ilustrar seus discos com fotografias dos cantores foi a Magníficos, que passou a adotar a prática a partir de 2006.

Mais uma característica que saltou aos olhos durante essa terceira fase do forró eletrônico foi a valorização das gravações acústicas. Seja adotando esse perfil em discos inteiros, ou em determinadas faixas dos álbuns, todas as bandas analisadas apresentaram

composições gravadas com instrumentos não elétricos. Tais gravações, vale mencionar, podem ser encaradas como bons indícios dos perfis adotados pelos grupos como estratégia de valorização e aproximação com seus públicos: enquanto que na Mastruz o álbum acústico (gravado no ano 2000) recorreu ao uso de instrumentos como o trio pé-de-serra, a Calcinha Preta buscou auxílio em violões e pianos (mais próximos da música pop). A banda Limão com Mel, por sua vez, mostrou-se a mais “ousada” das quatro bandas ao lançar o álbum “Um acústico diferente” (2003), um projeto que, acompanhado por uma orquestra, em nada remete a um disco de forró. Essa nova modalidade de gravação, que constitui um indício de que a experiência ao vivo continuava a ter destaque no mercado fonográfico nacional, tornou-se uma verdadeira febre no país no início dos anos 2000, quando foram lançados dezenas de CDs/DVDs com a marca “Acústico – MTV” (vários deles, considerados até hoje como grandes sucessos de crítica e vendagem).

Outro quesito que chamou a atenção com respeito ao período compreendido entre os anos 2000 e 2005 se associa às condições de produção dos enunciados das músicas. Num contexto marcado por uniões cada vez menos indissolúveis, onde “brasileiros e brasileiras convivem bem menos com quem acham que não vale a pena” (OYAMA; BYDLOWSKI, 2000, p.120), as letras que falam em separações e desventuras amorosas se tornaram as mais recorrentes entre os sujeitos masculinos e femininos das bandas, como poderá ser evidenciado por meio das análises dos *ethe* que compõe os discursos.

No entanto, antes de adentrar às análises das músicas propriamente ditas, é necessário fazer uma importante colocação sobre essa terceira fase do forró eletrônico: foi nesse período em que foram criadas as duas outras bandas que compõem o *corpus* dessa investigação, a cearense Aviões do Forró (2002) e a pernambucana Garota Safada (2003). Com nomes que fazem alusão à figura feminina (seus atributos físicos e comportamento), tais grupos já surgiram com letras recheadas de duplos sentidos, um discurso fortemente ligado à curtição e ao público jovem, e uma sonoridade ainda mais elétrica do que a vista até então. Apresentam os ingredientes do sucesso que viriam a “revolucionar” os parâmetros gênero midiático, como será visto mais adiante, na quarta fase do forró eletrônico.

#### 4.3.1 O Ethos Masculino: O homem que implora

Ao contrário do que ocorrera na segunda fase do forró eletrônico, quando foi grande a diversidade de sujeitos masculinos identificados, o período compreendido entre os anos 2000 e 2005 apresentou feições bem mais homogêneas: embora seja notório que as bandas apresentam diferentes perfis e sonoridades, alguns personagens aparecem como predominantes, repetindo-se com frequência em todas as bandas analisadas. O gênero midiático se torna muito mais piegas e sofrido. Os machos viris/mulherengos vão para escanteio<sup>57</sup>. A cena agora é dominada pela categoria dos “homens apaixonados”, indivíduos sensíveis que sabem na prática o que é o amor (e toda a alegria e dor que ele pode ocasionar). São eles: o homem que sofre por amor e, em proporção bem menor, o homem feliz na relação.

Mais recorrente entre os fiadores masculinos dessa fase, “o homem que sofre por amor” é formado por sujeitos que, como o próprio nome sugere, estão passando por uma desventura sentimental. O que muda entre eles é a maneira como reagem diante das suas decepções: a) há os que choram, demonstram dependência emocional e imploram para que a mulher amada volte aos seus braços; b) há os que traíram e, ao se dar conta de que perderam a mulher, pedem nova chance e prometem mudar; c) há os homens que “cansaram de sofrer” em virtude de relacionamentos com mulheres ingratas/malvadas/traidoras/mentirosas que não os deram valor e agem movidos pelo sentimento de vingança (conquistaram – ou pretendem conquistar – uma nova paixão e fazem questão de gritar isso para a antiga parceira); e, por último, d) há os que resolvem se fechar para o amor diante da decepção sofrida.

Como representantes dos sujeitos que demonstram dependência emocional, podem ser apontados os enunciadores das canções “Novo amor” (Calcinha Petra, 2001), “Toma conta de mim” (Limão com Mel, 2002) e “Jogado na rua” (Magníficos, 2004). No primeiro, como já vinha ocorrendo com os homens apaixonados da banda Calcinha Preta desde a fase anterior, o enunciador revela total descontrole: tenta segurar a mulher a qualquer custo (“Se quiser partir

---

<sup>57</sup> A figura do vaqueiro/peão ainda fora identificada em quatro músicas, três lançadas no ano 2000, “Vaqueiro não pode beber” (Limão com Mel); “Passe a mão no rabo dela” (Mastruz com Leite); e “Segura Peão” (Magníficos); e uma lançada em 2002 pela Mastruz com Leite, a canção “Eterno Peão”. O marido infiel aparece em quatro composições, duas da Mastruz com Leite, “Mulher braba” (2001) e “Morar no cabaré” (2001), e duas da banda Aviões do Forró, “Esperando você voltar” (2003) e “Se o meu dinheiro desse” (2003). O solteiro namorado, por sua vez, aparece uma única canção, na letra da música “Coração Turista” (Mastruz com Leite, 2002). Como esses sujeitos tiveram uma recorrência pequena em número de canções e bandas (e foram lançados quase sempre no mesmo ano ou CD), julga-se que eles não foram tão representativos dessa fase do forró eletrônico, de maneira que se optou por não os colocar no corpo da análise propriamente dita.

eu não vou deixar”), revela-se extremamente ciumento e possessivo (“Eu não vou me acostumar com um novo amor pensando em ti. / E se me disser que não me quer mais, / Que está amando outro rapaz, / Pelo amor de Deus, não quero ouvir”), apela para a chantagem emocional (“Eu vou me matar, me jogar ao mar”) e tenta aparecer como a vítima da situação, alguém que sequer sabe o porquê de a relação chegar ao fim (“Preciso saber que foi que eu fiz, amor”). Tal sujeito engrossa os índices apontados pela matéria “Ciúme, como lidar com esse veneno”, assinada pela jornalista Alice Granato e publicada na edição de 14 de junho de 2000 da Revista Veja, segundo a qual, o que mais aflige o homem é imaginar sua mulher fazendo sexo com outro (possibilidade que assombra e irrita a 60% dos homens entrevistados em pesquisa realizada pela Universidade de Michigan).

A canção “Toma conta de mim”, por sua vez, revela um enunciador que, abalado com um término nem tão recente, se apegua a lembranças, sente saudade e sonha com a volta da amada (“Cai a madrugada, tanto tempo sem te ver / A saudade *tá* machucando no peito / Minha vida é solidão. / Vejo nossa cama, só *tá* faltando você / Já tentei, já fiz de tudo *pra* esquecer / *Tá* difícil dominar o coração. / E no nosso quarto as lembranças desse amor / Sinto o cheiro do perfume que você deixou / No lençol da nossa cama. / Um desejo de poder de novo te encontrar / Vai ser lindo ver você se entregar / Quero ouvir você dizer que ainda me ama”). Embora aparente ser um pouco menos exagerado que o enunciador anterior, que chega a fazer ameaças de cometer suicídio, o sujeito da canção também revela traços de carência e dependência ao soltar frases de efeito como “Toma conta de mim, me ajuda a viver”.

Completando o time dos homens sofridos pelo abandono da mulher, o enunciador da canção “Jogado na rua” se revela, além de dependente e dramático, um sujeito totalmente destrutivo. Ao se ver só, ele passa a se entregar descontroladamente à bebida e a viver sem rumo pelas ruas. Também “bancando a vítima”, culpa a mulher pelas atitudes erradas que toma. (“Eu ando largado na rua faz uma semana, / Minha vida jogada na lama, / E o pivô disso tudo é você. / Procuro a saída, uma luz, / Que ilumine os meus passos / Com o peito faltando um pedaço / Fica impossível tentar te esquecer. / Meus olhos derramam momentos / E águas passadas, aí meu amor, encho a cara. / Embriagado de amor. / E quando amanhece outra vez / *Tô* jogado na rua, sem um postal / Sem moral, nem conduta / Um vagabundo carente de amor. / Sem você, o meu céu não tem estrelas nem lua / Sua falta me leva à loucura / Tenho medo do anoitecer. / Sem você, eu me sinto como um cão sem dono / Num perfeito e

total abandono / Sem saída *pra* onde correr. / Tenho medo, tenho medo. / Não me deixe nesta solidão / Tenho medo”).

O homem que pede perdão pelas traições, por sua vez, pode ser exemplificado por meio das canções “Agora é cada um” (Magníficos, 2000) e “Minha vida sem você” (Limão com Mel, 2002). Na primeira, construída sob a forma de um diálogo, o homem tenta se explicar e, pela última vez, busca a reconciliação (“Cansei de dar porradas contra o vento / Cansei de enganar o coração / Preciso dar um basta na saudade / E não mais implorar o seu perdão. / Só peço de uma vez que compreenda / E que atenda os apelos desse amor. / Não me deixe assim, *tá* doendo em mim / Solidão está batendo a porta”). Na segunda, o enunciador tenta convencer a amada mostrando que reconhece os próprios erros e destacando o quanto ela é fundamental em sua vida (“Eu não dei valor a tudo que eu vivi com você / Fui um bobo te enganei, / Só agora eu posso ver. / Minha vida sem você já não tem sentido algum. / Volta, vem, me traz a paz. / Minha vida sem você não tem sentido algum”).

É importante destacar que os cinco exemplos descritos acima, cujos enunciadores masculinos demonstram necessitar da mulher para “ficar bem e ter um rumo”, também ajudam a engrossar estatísticas. De acordo com a publicação “Sem elas, eles adoecem mais e vivem menos”, assinada pela jornalista Cristina Poles na edição de 30 de agosto de 2000 da *Veja*,

O homem que tem uma mulher para chamar de sua é mais saudável que o solteiro, divorciado ou viúvo. A probabilidade de ele cair em depressão, abusar do álcool e das drogas, sofrer um acidente de carro ou cometer um suicídio é menor. Entre os solitários, dobram os riscos de morte por infarto e hipertensão. Quadruplicam os óbitos por câncer de garganta e aumentam em sete vezes os casos fatais de pneumonia. Pode parecer conversa de solteirona desesperada para chegar ao altar. Não é. Estudos sérios têm demonstrado que o casamento (feliz, óbvio) faz um bem danado à saúde. E que os benefícios da vida a dois costumam ser maiores para eles do que para elas. A proteção vem sob a forma de lembrete da consulta médica, da importância de uma dieta equilibrada, do cuidado ao volante... Essa apoquentação é um santo remédio. Outro efeito maior da companhia feminina é baixar a ansiedade no parceiro, deixá-lo mais relaxado, contente e, portanto, saudável (p.128).

Como exemplos de homens que deram um basta nas relações de entrega unilateral com as parceiras, podem ser apontados os enunciadores das canções “Encanto” (Magníficos, 2003) e “Eu não vou mais chorar” (Aviões do forró, 2004). Na primeira, o homem é categórico ao dizer “não” à mulher que o decepcionou: “Você não soube entender os meus apelos / Apaixonadamente me entreguei em suas mãos. / Vai ser inútil dizer que tudo foi sem

querer. / Agora quer meu perdão / E joga a culpa no coitado do seu coração. / Vai ser inútil dizer, *tô* proibido a você. / Não vou te dar meu perdão. / Cristal quebrado não cola jamais / Sonhos feridos não curam, não saem. / Melhor me esquecer, não volto atrás / *Baby*, eu juro, te amar nunca mais!”. Na segunda canção, o caráter apresentado pelo fiador masculino não revela a mesma decisão: além de se confessar apaixonado e triste por romper com ela, chama-a de “amor” (num claro sinal de continuidade do envolvimento afetivo) e se mantém apegado às lembranças das situações que viveram juntos. Sua insegurança é tão grande, que ele repete várias vezes que não vai mais chorar, como que numa tentativa de convencer a si mesmo do que está dizendo. (“Amor, vou te deixar, mas não vou chorar. / Vai doer em mim, sempre que lembrar. / Todos os momentos que eu tive com você / Ficarão *pra* sempre dentro do meu coração. / Sei que não vai ser fácil *pra* mim te esquecer / Mas ficar chorando por você, / Choro mais não. / Eu não vou mais chorar / Eu não vou mais chorar. / Sofro até te esquecer / Mas não vou mais chorar / Eu não vou mais chorar. / Você só me fez sofrer”).

O homem que resolve se fechar diante de uma decepção vivida, por sua vez, é representado pelo enunciador das músicas “Coração de pedra” (banda Mastruz com Leite, 2001) e “Bebo porque gosto de beber” (Garota Safada, 2004). Constituindo o exemplo do homem traumatizado que “está cansado de oferecer vinho e só receber fel”, o sujeito da primeira canção encara o amor de forma reticente e tenta mostrar distanciamento do modelo de masculinidade hegemônica adotado pela sociedade (e fortemente reforçado ao longo de anos pelo próprio enunciador da banda Mastruz com Leite): a imagem do homem forte que a tudo resiste. (“Agora eu penso duas vezes antes de me apaixonar. / (...) É que as mulheres pensam que é de pedra o meu coração / Que não tem saudade, não sofre paixão / Não padece angústia e não guarda tristeza! / Se algum dia ainda gostar de alguém vou ver se não gamo / Não cumpro mais juras, nunca mais eu amo / E antecipo o jogo de cartas na mesa. Errar de novo seria fatal *pra* quem quer viver”).

O enunciador da música “Bebo porque gosto de beber”, por sua vez, constitui um exemplo que virá a se tornar bem comum no gênero midiático (e que remete ao personagem da já citada canção “Jogado na rua”): o homem que, ao sofrer uma decepção amorosa, se entrega às noitadas e às bebidas. Como destaca a canção: “A minha vida é viver na solidão / Roer por uma paixão que nunca pensa em me amar. / Por isso eu levo a minha vida sozinho, / Feito pássaro sem ninho / Sem ter *pra* onde pousar. / Por isso, enquanto eu lembrar dessa

paixão / Que feriu meu coração só para me maltratar / Por isso, enquanto eu lembrar que esse amor foi quem só me machucou / Nunca mais eu quero amar”.

Em contraponto a todos esses enunciadores que sofrem, o “homem feliz na relação” canta a sua satisfação, se declara à mulher amada e pode ser identificado em músicas como “Paixão assim” (Limão com Mel, 2000) e “Só por causa de você” (Mastruz com Leite, 2001). Na primeira, o sujeito é realizado tanto no âmbito sentimental, quanto no sexual. Sem pudores, eles levam uma vida repleta de prazer e realizações. (“Paixão assim / Nem a lua foi capaz de entender / A magia que assanha esse querer / Amo você, amo você. / Amor a dois, a viagem que nos leva ao paraíso. / Só dá você ensinando o *kama sutra*, / O seu jeito de amar. / Isso é amor, sem pudores, preconceitos, / Nos queremos mais. / E é só tocar em mim / *Eita* amor tão gostoso que a gente faz. / Amar você é loucura, é tesão, / Quando a gente se escora. / Tanto prazer, viciados na cama / Esquecemos das horas. / Amar você é o presente mais lindo / Que eu sempre quis / Em matéria de amor, com você, / Eu sempre peço bis”).

Já a canção “Só por causa de você” revela um sujeito redimido: depois de cometer muitos erros, perdeu a mulher e aprendeu a dar valor. Munido de uma nova chance, se sente feliz e faz de tudo para não ficar mais sem a parceira querida. Abandonou velhos hábitos e aguenta até as provocações dos amigos. É o “marido infiel” das fases anteriores, que após finalmente ser rechaçado pela esposa, resolve mudar de conduta (“Por causa de você eu deixei de fazer tudo aquilo que eu gostava / Eu mudo de prazer, por causa de você, hoje estou apaixonado. / Meus amigos a zombar, vivem a me perguntar o que foi que aconteceu. / Só sei que te amei, nem eu mesmo sei / Como explicar. / Só sei que valeu, que fiquem a zombar / Quero estar é com você! / Estando nos teus braços, porque no coração, o mundo é você. / Eu quase te perdi, eu quase enlouqueci / Por fazer minhas vontades. / Mas eu descobri que a felicidade é viver ao teu lado”).

Dessa forma, pode-se constatar que os discursos masculinos da terceira fase do forró eletrônico dão vida a um fiador dotado de um caráter mais ou menos generalizado: o homem que, após anos pousando de machão/viril/pegador/idealizado, foi apresentado de vez à desventura amorosa e ao sofrimento que ela pode causar. Os tempos agora são outros: independente, as mulheres vão se tornando cada vez mais exigentes e se acostumam a dizer “não”. Se não estão felizes, simplesmente saem de casa. Acostumados a serem o “centro de

tudo”, os forrozeiros não estavam tão preparados para tal cilada e caíram do seu pedestal. Começaram a ser preteridos pelas amadas na segunda fase do gênero midiático e enfrentam, nessa terceira fase, a reação adversa de tal situação: a dor de cotovelo. No que diz respeito aos homens realizados e felizes, seu sossego pode nem ser tão eterno quanto o amor que juram. É bem provável que, se um dia a relação acabar, também venham a ficar desolados. Como ratifica a matéria “Sozinhos: elas prosperam, eles murcham”, da edição de 30 de agosto de 2000 da Revista Veja,

Não é difícil entender o processo que levou homens e mulheres a se distanciarem. Depois da II Grande Guerra, o desenvolvimento econômico acelerou-se. As mulheres foram chamadas a participar do processo de produção. A educação se universalizou. Mudanças estruturais como essas tinham de influir sobre os padrões morais e sociais. Surgiram os movimentos *hippies*, as feministas e uma mulher muito mais independente do status proporcionado pelo casamento. São os homens que estão vivendo mais nessa fase de transição. Eles não se prepararam para conviver com mulheres tão fortes (p.121).

#### 4.3.2 Ethos feminino: A mulher que sofre

A exemplo do que ocorrera com as canções de enunciadores masculinos, cujos sujeitos padrões foram facilmente identificáveis de forma homogênea entre as seis bandas analisadas, as canções interpretadas por mulheres na terceira fase do gênero midiático também apresentam personagens com características padrão: as mulheres que desistiram do relacionamento, as que foram abandonadas pelo parceiro e as plenamente realizadas (enunciadores que apresentam semelhanças com alguns dos sujeitos identificados no período anterior). Vale destacar que, mostrando que a terceira fase do gênero midiático é de fato a etapa das desilusões, as duas primeiras categorias (cuja relação amorosa passou ou passa por algum trauma) constituem as mais recorrentes.

Vivendo num contexto em que as transformações no universo feminino têm se tornado cada vez mais intensas, as “mulheres que desistiram do relacionamento”, constituem o grupo de enunciadores que, independentes, já têm total autonomia para se desfazer de relações que não as fazem felizes. No entanto, cabe um adendo: liberdade para dizer “não” não significa ausência de sofrimento pelo término da relação. Elas sofrem sim, mas entendem que, às vezes, é necessário passar por momentos de privação para se evitar dores ainda maiores no

futuro. Em voga desde a segunda fase do gênero midiático, tal sujeito pode ser evidenciado por meio de canções como “Olho por olho” (Magníficos, 2002) e “Um homem que seja só meu” (Garota Safada, 2003).

Na primeira, o enunciador desiste de dar chances e resolve “cortar o mal pela raiz”: rompe relações com quem há certo tempo já dava sinais de que não era nenhum príncipe encantado. (“Não dá mais *pra* ter você em minha vida, chega de tanto sofrer. / Não adianta procurar outra saída, fim da estrada *pra* você. / É olho por olho, é dente por dente, / Agora tô fora, não vou reverter. / Ou você se manca, ou vou me mandar. / Vou dar umas férias *pro* meu coração, que já cansou de ser enganado. / Agora vai saber o sabor que tem perder, / De amar sem ser amado. / Blá, blá, blá, de novo não. / Não tem acordo *pro* meu coração, / Eu não volto mais *pra* você, pode escrever”).

Na segunda canção, que apresenta um enunciador aparentemente mais tocado e sofrido, a causa do rompimento é a mais comum possível: o adultério, problema que, de acordo a matéria “Vale a pena consertar?”, assinada pela jornalista Sandra Brasil e publicada na edição de 8 de março de 2006 da Veja, constitui o principal motivo de divórcio entre as mulheres. Atormentada por ter que dividir o parceiro com outra (ou outras), ela resolve não mais se enganar. Rompe com o homem a quem ainda ama, mas não confia. (“Ah, esse amor está chegando ao fim. / Não adianta tentar me iludir, / Vai ser muito melhor *pra* nós dois. / Eu já cansei de lutar, desisti. / Não adianta tentar insistir em um caso que há muito se foi. / Tente esquecer o que houve entre nós, / As loucuras sobre os lençóis, / Os momentos que a gente viveu. / Ah, foi tão bom, mas agora é passado, / Eu preciso de alguém ao meu lado, / Um homem que queira ser só meu”).

Constituindo uma categoria crescente no forró eletrônico, as “mulheres que desistiram do relacionamento” contam também com o reforço das amantes descontentes com a sua situação de preterida (aquelas mulheres que, tão ludibriadas quanto as esposas, travaram alguns dos diálogos que foram apresentados nas análises das duas primeiras fases do gênero midiático, contidas na descrição do ethos “marido infiel”). Como narra a canção “Titular absoluta”, lançada pela banda Aviões do Forró em 2004, “Tô cansada de ouvir você pedir pra eu ter paciência / Que logo tudo isso vai passar, Que isso é amor *pra* vida inteira. / Chega desse ‘lero lero’, que de mim sente saudade / Que eu sou tua metade / E que ao seu lado é

meu lugar. / Continuar com você *pra* quê? / Se meu amor não representa nada, / Se te amo e não sou amada / Fui apenas um brinquedo em suas mãos. / Não nasci *pra* ser a outra / Nasci *pra* ser a única / Titular e absoluta / Do teu coração”.

Constituindo um sujeito também bastante recorrente na terceira fase do forró eletrônico, “as mulheres que foram abandonadas” se dividem em dois tipos básicos de sujeito: as que seguem esperando a volta do parceiro e as que já não têm esperança de reconciliação e estão resignadas. As mulheres que seguem esperando podem ser representadas pela canção “Amor da minha vida”, lançada pela banda Calcinha Preta em 2002 (“Amor, essa saudade que você deixou / Vive torturando quem ficou / E nem o tempo me ajudou a te esquecer / Toda noite eu viajo nos meus sonhos, a te procurar / No meu peito bate um coração pedindo / *Pra* você voltar / *Pra* você voltar, *pra* você voltar. / Amor da minha vida, / Não dá *pra* te esquecer, eu não consigo / Amor da minha vida, eu fico esperando a sua volta”). As resignadas, por sua vez, podem ser exemplificadas através da canção “Coração Sangrando”, lançada pela Mastruz com Leite em 2004 (“Eu lhe dei o meu amor, / Eu lhe dei o meu calor, / Eu lhe dei o meu carinho / Mas você me enganou, / E até de mim zombou / Preferiu ficar sozinho. / Sei que vou sentir saudades de você / Mas o tempo me ensina a esquecer / Eu agora estou chorando, / Coração está sangrando / Até quando eu vou sofrer?”).

Além disso, constituindo um exemplo que se repete desde a segunda fase do forró eletrônico, o período compreendido entre os anos de 2000 e 2005 foi marcado pela existência de mulheres que esperam pela realização sexual e narram suas insatisfações ao parceiro. Tal sujeito fora identificado em canções como “Haja ternura”, lançada pela Mastruz com Leite em 2001, na qual a mulher reclama que não quer apenas sexo, mas também carinho e atenção (“Não basta me levar *pra* cama / Dizer que me ama, da boca *pra* fora / Quero um amor verdadeiro, um alguém por inteiro / Sentimento *pra* toda hora. / (...) Um amor *pra* valer que não seja só prazer / Que haja ternura”) e na música “Só depende de nós” (Magníficos, 2002), na qual a falta de sexo e momentos de intimidade é, justamente, a causa da crise conjugal (“Faz tempo que a gente não se deita / A vida está insatisfeita, precisamos conversar / Não dá mais *pra* viver nessa tortura / Estou à beira da loucura, / Coração vai desabar”).

Nesse sentido, julga-se de grande valia mencionar o personagem feminino que, motivado, justamente, por essa relação de descontentamento sexual e afetivo com o parceiro,

acabou “caindo em tentação” e se entregando nos braços de outro homem. Apesar de não constituir um enunciador de grande recorrência no gênero midiático, esse tipo de situação se mostra cada vez mais corriqueira na sociedade contemporânea, onde

Ter relacionamentos extraconjugais ficou mais fácil em razão das mudanças estruturais na rotina das mulheres libertadas das amarras do lar. Incluem-se aí fatores como a convivência com mais homens no ambiente de trabalho, o anonimato dos namoros na internet ou a simples atribulação da vida profissional, com ausências que não despertam desconfianças, como as viagens de trabalho (PINHEIRO, 2004, p. 86).

Como aponta a matéria “Traição: relações cada vez mais perigosas”, também assinada pela jornalista Daniela Pinheiro e publicada na edição de 16 de janeiro de 2002 da Revista Veja, estudiosos classificam que a infidelidade conjugal apresenta três tipos básicos: o primeiro deles é a traição como desejo de novidade para vencer o tédio no casamento, o segundo está associado com a afirmação da masculinidade e feminilidade (como é o caso dos traidores compulsivos, que necessitam sempre de uma nova conquista) e o terceiro corresponde à Síndrome de Madame Bovary, personagem do romance de Flaubert sobre a infidelidade feminina, cuja insatisfação afetiva leva à busca de um amor romântico que não existe. O enunciador da canção da canção “Ânsia”, lançada em 2004 pela banda Calcinha Preta, corresponde justamente a esse terceiro caso. Como sugerem os versos: “Você jurou *pra* mim que vai me amar. / Eu não consigo mais lhe esperar, / A ansia foi maior e eu me entreguei a outro alguém. / Passamos uma noite de amor, / Nossos corpos se envolvendo foi tão bom, / Você jurou demais e não me deu amor. / O homem que eu encontrei me fez feliz, / Me abriu todas as portas do amor. / Me fez uma mulher realizada / E me tirou todas as dúvidas do amor”.

Representada pelas canções “Mais uma noite” (Limão com Mel, 2002) e “*Baby Doll*” (Calcinha Preta, 2004), a categoria das “mulheres realizadas” constitui um dos exemplos de sujeito que compõe o ethos feminino do forró eletrônico desde que o gênero midiático fora criado. Ganhando, desde o final da década de 1990, o tempero da sensualidade, tais canções adentraram os anos 2000 fazendo alusões ao sexo e mostrando que o prazer feminino deixou, de fato, de ser um tabu, como denotam os versos “Quero te amar, / Quero ter você, / Uma noite mais e mais sentir prazer. / Tudo vai rolar nessa noite / Quero me entregar de vez a você” e “Vem amor *pra* mim que eu estou aqui a te esperar / Ontem sonhei com você, estava no

quarto tão só / Estava tão linda vestida naquele *baby doll* / Melei minha boca de mel pensando só em você / Amor eu te quero preciso desse teu prazer”.

Nesse sentido, o caráter que compõe o ethos da mulher na terceira fase do gênero midiático é bastante semelhante ao que fora identificado no período anterior: com exceção dos enunciadores da Magníficos, que se tornaram menos explícitos, o “fiador” feminino permanece como uma mulher romântica, que quer ser amada, desejada e ter prazer; se frustra quando a relação não dá certo, mas não desiste de tentar ser feliz. Em grande parte das vezes, essa busca tem resultado num excesso de tentativas frustradas em levar adiante uma relação fadada ao insucesso, mas ela está cada vez mais independente e corajosa, e mesmo sofrendo, já aprendeu a dizer “não” a quem a faz sofrer. Como as bandas foram ganhando cada vez mais apetrechos e as apresentações foram se tornando mais glamorosas, a corporalidade de tais mulheres ganhou também ares de requinte, com figurinos repletos de brilho e mais bem elaborados. No caso das cantoras de Calcinha Preta, no entanto, houve um caminho a mais para a vulgaridade: há muitos os casos em que as roupas das artistas mais se assemelham a *lingeries*. Uma maneira que o grupo encontrou para dar um toque a mais de apelo sexual às performances da banda.

#### **4.4 De 2005 e 2012: a fase da curtição**

Após vivenciar um período marcado por uma romantização intensa (com homens e mulheres que sofrem por amor), uma sucessão de melosas versões internacionais e uma onda de músicas acústicas, o forró eletrônico deu novo um giro. A partir da criação (e do sucesso) de bandas como a Aviões do Forró, voltadas a um público jovem que quer curtir e beber (e muito!), o gênero passou a se dedicar com intensidade a um novo filão: o romantismo e o sofrimento por amor até existem (e continuam sendo a tônica da maior parte das canções do gênero midiático), mas a forma de lidar com esse sentimento e com as desventuras mudou. As versões internacionais também fazem parte de alguns repertórios, mas as músicas escolhidas são geralmente mais agitadas. A festa e a badalação entraram em alta, com muita apologia ao consumo de bebidas alcoólicas, música alta, à paquera desenfreada e, claro, aos shows das bandas, que passaram a ser propagandeados nas próprias letras das canções. A “pegada

acústica” entrou em declínio. O forró eletrônico nunca fora tão elétrico quanto nessa nova fase.

Além disso, o gênero midiático entrou de vez na era da modernidade. Fazendo das novas tecnologias de produção e difusão musicais grandes aliadas, ele passou a utilizar a distribuição de CDs como estratégia mercadológica. Surgiu também uma sucessão de gravações ao vivo, shows que, realizados nas mais diversas localidades, são amplamente difundidos na internet com o auxílio dos fãs. Como tudo se tornou muito compartilhado (e compartilhável através das redes sociais), o público passou a participar ativamente de muitas das etapas do forró eletrônico, ajudando tanto na divulgação, quanto na escolha dos novos repertórios.

No meio desse “turbilhão”, o forró eletrônico passou a ser marcado por aspectos como a similaridade (visto que, como não há tempo - e nem muito interesse - para checar direito quem está gravando o quê, muitas das músicas passam a compor o repertório de diversas bandas ao mesmo tempo. Isso, claro, sem mencionar as cópias<sup>58</sup> que uns grupos fazem dos outros) e a rapidez: com tantos shows, tantas músicas disponíveis para serem gravadas e tanta exposição, os repertórios adquiriram durações curtíssimas. Os sucessos de hoje já estarão ultrapassados dentro de poucas semanas.

Nessa onda de instantaneidade, acabou se formando uma situação um tanto quanto inusitada: muitos dos sucessos do forró eletrônico, que, diga-se de passagem, é um gênero midiático relativamente jovem, uma vez que fora criado no início dos anos 1990, já são considerados como “forró das antigas”. Fazem parte dessa lista bandas como a Mastruz com Leite (e os demais grupos da SomZoom), a Limão com Mel e a Magníficos que, por terem permanecido mais “fiéis” às feições adquiridas ao longo da sua trajetória e mantido um perfil mais próximo do identificado nas fases anteriores, já não conseguem lotar grandes espetáculos quando se apresentam sozinhas (como atualmente ocorre com os grupos Aviões do Forró e Garota Safada).

---

<sup>58</sup> Além de várias das bandas gravarem os sucessos umas das outras, há também as músicas que surgem como “imitações” daquelas que já foram consagradas comercialmente, como é o caso da canção “Chupa que é de uva” (Aviões do Forró, 2009) que ganhou várias “similares” em seu período de auge, como é o caso da composição “Senta que é de menta” (Cavaleiros do Forró, 2009).

Vale destacar que essa distinção também passou a ser utilizada como estratégia de mercado pelas bandas mais “tradicionais”. Como muitos dos sucessos da década de 1990 são hoje considerados verdadeiros clássicos do forró, ainda lembrados e valorizados pelos forrozeiros veteranos e pelos fãs menos afeitos às mudanças pelas quais o gênero midiático passou, surgiram as festas com a marca “Forró das Antigas”, que costumam reunir duas ou três dessas bandas em apresentações periódicas promovidas pela própria SomZoom. “Na época da Mastruz, a gente achava que eles estavam desvirtuando o forró, mas ouvindo isso que fazem, hoje, a gente sente é saudade”, desabafa, no livro “O fole roncou! A história do forró” (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p.405), o músico Maciel Melo, que ajudou no desenvolvimento da fase inicial do gênero midiático e hoje vê com ressalvas as letras despudoradas e diretas que se tornaram marca do forró eletrônico.

Além disso, é importante destacar que tal “renovação” do gênero midiático ocorrera num momento bastante propício e antenado com diversos fatores econômicos, sociais e culturais que o país passou a vivenciar a partir de meados dos anos 2000. Um deles, foi o aumento do poder aquisitivo da classe C que, além de consumir, com gosto, as produções (não apenas discos, como shows) do forró eletrônico, foi responsável por alterações mais profundas na maneira como o mercado fonográfico brasileiro passou a lidar com os gêneros identificados por Trotta (2013) como “periféricos de massa”, sobretudo os associados à sedução jovem, à noite, à alegria, e ao encontro. Como defende o pesquisador,

Com maior capacidade de consumo e uma certa estabilidade financeira, contingentes expressivos da população urbana do país passaram nos últimos anos a gastar consideravelmente mais do que em épocas anteriores em cultura. Num jogo de estímulos recíprocos (e não de causa e efeito), a música identificada com o universo das “periferias” conquistou maior visibilidade e audibilidade midiática aparecendo, por exemplo, como vetor narrativo central de determinadas tramas de telenovelas (p.33).

Nesse sentido, o forró eletrônico (assim como outros ritmos periféricos, a exemplo do pagode, do *funk* e do tecnobrega) “ganha cada vez mais espaço na mídia nacional, com participação em trilhas sonoras de novela, em programas de TV e com shows em regiões onde pouco se tocava” (ROCHA, p.21, 2011). Músicas como “Você não vale nada mais eu gosto de você”<sup>59</sup>, tema da personagem Norminha, vivida por Dira Paes, na novela Caminho das Índias

---

<sup>59</sup> Calcinha Preta

(2009) e “Eu quero ver você correndo atrás de mim”<sup>60</sup>, tema de Suellen, interpretada pela atriz Isis Valverde em Avenida Brasil (2012), ganharam o horário nobre da Rede Globo, aumentaram a popularidade do gênero midiático e tornaram as bandas nacionalmente conhecidas. Dando conta de tanto sucesso, a nota “Investimento polpudo”, publicada na seção Gente da Revista Veja de 9 de maio de 2012, afirma que, graças ao sucesso de sua canção na trilha de Avenida Brasil, a banda cearense Aviões do Forró se converteu numa das “grandes tacadas fonográficas da atualidade”, com três milhões de CDs vendidos e 45 shows marcados para junho, até aquele momento.

#### 4.4.1 Ethos Masculino: O homem raparigueiro

Constituindo um período de “renovação” do gênero midiático, uma vez que passou a colocar em evidência novas temáticas e sonoridades, o recorte temporal identificado como a quarta fase do forró eletrônico também trouxe acréscimos aos sujeitos que compõem o ethos masculino: além do “homem que passou por desventuras amorosas” e do “homem feliz no relacionamento”, enunciadores predominantes na etapa anterior, os discursos das bandas contam com a volta marcante do “solteiro namorador” ou, como ele mesmo gosta de se definir, o “raparigueiro/desmantelado”. Seria, por assim dizer, um retorno mais escrachado e ainda mais ligado à falta de compromisso e limites. Um ethos que ganha novos elementos discursivos.

No entanto, é importante fazer a seguinte observação: embora tenha sido possível identificar essas três categorias predominantes<sup>61</sup>, que conseguem englobar com eficiência os principais sujeitos identificados durante esta etapa do forró eletrônico, os fiadores dos discursos masculinos das seis bandas apresentam caracteres com certas variações entre si, de maneira que cada grupo musical apresenta um tipo de enunciador mais característico:

- A Mastruz com Leite tenta reviver a imagem do homem ligado ao interior do Nordeste e ao contexto das vaquejadas (tanto que, no período compreendido entre 2005 e

---

<sup>60</sup> Aviões do Forró

<sup>61</sup> No sentido de não serem as únicas, vale salientar.

2011, gravou dois CDs com músicas tradicionais de São João e um álbum intitulado “Forró & Vaquejada”).

- A Limão com Mel apresenta como sujeitos mais recorrentes os homens apaixonados (estejam eles ou não em pleno estado de realização com a mulher amada).
- A banda Magníficos conta quase que exclusivamente com homens que falam de amor (realizado ou não, como ocorre com a Limão com Mel).
- A Calcinha Preta, banda que conseguiu adentrar a nova fase sem carregar o rótulo de “forró das antigas”, tem sujeitos de perfis mais generalizados (com personagens que vão desde o indivíduo que sofre por amor, ao que faz questão de levar a fama de “raparigueiro”).
- A Aviões do Forró, centrada no universo badalado dos jovens, conta com sujeitos que até conseguem se relacionar bem com o amor, mas não se apartam do contexto das festas e das bebidas (as mulheres com que costumam se relacionar, inclusive, são advindas desse meio, fazendo parte do mesmo universo que eles).
- A Garota Safada, numa tentativa de reforçar o “personagem” construído pelo seu cantor (que, a propósito, no ano de 2012 teve o seu nome inserido ao da banda, desde então conhecida como “Wesley Safadão e Garota Safada”) conta com letras que, em sua maioria, remetem ao playboyzinho que tem carro rebaixado, som de paredão, bebe intensamente e quer conquistar (leia-se, ter relações casuais e não compromisso com) o maior número possível de mulheres.

Compondo a categoria dos “homens que passaram por desventuras amorosas”, foram identificados três tipos básicos de sujeitos: a) aquele que sofre, mas tenta se estabelecer longe da mulher que lhe trouxe desilusão (sujeito formado pelos tipos ressentidos, que já deram ou estão em busca da “volta por cima”); b) os que lamentam e pedem para voltar; e c) os homens que bebem para esquecer (subdivisões bem próximas das identificadas na fase anterior).

Como exemplos de “sujeito que sofre, mas tenta se estabelecer longe da mulher que lhe trouxe desilusão” estão os enunciadores das canções “Tarde demais” (Aviões do Forró, 2009) e “Agora é pra valer” (Limão com Mel, 2011). Na primeira, a mulher é retratada como uma pessoa inconstante, que não está preparada para viver um relacionamento. O ethos denota a existência de um enunciador que, cansado de dar chances a alguém que nunca muda, já até

superou o amor que sentia. (“Você não vai mudar, é fácil presumir / A sua vida de aventura dura pouco tempo / Até se arrepender. / Depois lá vem você pedindo *pra* voltar / Como já fez milhões de vezes vem se lamentando, / Sofrendo, chorando / É típico de você. / Não sei se dá *pra* ver, mas acho que eu estou mudando. / Houve um tempo em que eu não podia nem te ver / Agora posso estar de frente a você / Que o meu coração não sente mais nada. / Me desculpa te falar, mas tenho que dizer / Que hoje mesmo acreditando em você, / Você se apaixonou por mim na hora errada, / Tarde demais”).

Na canção “Agora é *pra* valer”, que apresenta uma situação bastante parecida, o homem pede que a mulher desista e revela desejar viver um novo amor. Seu discurso sugere a fala de alguém que se julga superior e acha que todos os erros da relação foram cometidos pela outra pessoa. (“Pode parar, não tente me iludir / Com esse papo de me amar, *tô* fora. / (...) O meu coração não quer viver de novo a dor do amor / Então, por favor, me deixe aqui sozinho / Quem sabe um novo amor me diga / Aquilo que faltou em você”).

Entre os “homens que lamentam e pedem para voltar”, podem ser apontados os enunciadores das canções “Instinto do desejo” (Magníficos, 2006) e “Inconsolável” (Mastruz com Leite, 2009). Como ocorrera nas canções que foram apresentadas na segunda fase do gênero midiático, o enunciador de “Instinto de desejo” se revela um sujeito dependente, que deposita as suas expectativas e o seu bem-estar na mulher. (“Louca paixão / No instinto do desejo / Ânsia de animal faminto / Procuro você / Fera em forma de menino / Abandonado e ferido / Vem me proteger / Eu me alimento desse amor / Do seu mel, do seu ar / Não fuja *pra* longe de mim / Eu só quero te amar”). A segunda canção, por sua vez, apresenta um homem que errou na relação, pede desculpa e, passando por cima do próprio orgulho, chora e implora para que a amada lhe dê uma nova chance. Sente falta dela. (“Perdoa e vamos recomeçar, / Na boa, não fique por aí à toa, / Eu gosto tanto de você. / Falei que não ia chorar, chorei. / Jurei que não ia te procurar, procurei. / Falei que não ia ligar, mas liguei. / Na sua ausência, sem querer seu nome, chamei / Tudo o que eu tinha *pra* falar, falei. / Agora só depende de você... / Inconsolável está meu coração, / De graça novamente em tuas mãos”).

Os “homens que bebem para esquecer”, por sua vez, podem ser representados pelo enunciador da canção “Bebo e choro” (Calcinha Preta, 2006). É importante destacar que, no atual contexto onde ritmos como o arrocha (representado, principalmente, pelo cantor baiano

Pablo) têm se transformado em verdadeira moda entre os jovens, tal tipo de enunciador associado à dita “sofrência” tem ganhado projeção crescente entre as composições de forró eletrônico. Na música selecionada para a análise, o sujeito lamenta o fato de ter amado demais e renunciado a muitas coisas em prol de uma relação que não vingou. Lhe dói o orgulho, o fato de sido abandonado por alguém a quem se dedicou tanto. (“Ando tão amargurado / Sem você do lado *pra* me dar amor / Por que você deixou / Esse cara que te ama / E te fez na cama ser uma mulher? / Por que lhe abandonou? / Eu deixei os meus amigos por você / Deixei de jogar baralho e de beber / Te amar demais foi o meu erro / Feito um bobo entreguei meu coração / E em troca recebi ingratidão. / Eu choro, apaixonado por você / Bebo, *pra* tentar te esquecer / Eu *tô* desmantelado sem o seu amor”).

Ao mencionar os sujeitos que compõem a categoria dos homens que passaram por desventuras amorosas, acha-se de relevância destacar também um enunciador que pareceu bem sugestivo na representação do ethos masculino dessa quarta fase do forró eletrônico: o sujeito que, na tentativa de ter a mulher amada de volta, resolve se emendar e ser o homem certinho que ela sempre sonhou. Contido na canção “Se você não voltar” (Garota Safada, 2011) esse seria um sujeito facilmente associável com os vários outros “arrepentidos” que já foram apresentados nessa análise, não fosse um “porém”: depois de narrar todas as mudanças que fez por ela, ele dá um ultimado à mulher e revela a sua verdadeira essência. Fala que se tornou outra pessoa, mas vai “cair na bagaceira” novamente se ela não voltar para ele.

Agindo em conformidade com o ditado “pau que nasce torto, nunca se endireita”, ele já está impaciente. Ansioso para se livrar desse personagem que, diga-se de passagem, não iria mesmo durar muito, ela aceitando voltar para ele ou não. Como sugere o ethos canção, ele está mais empolgado com a possibilidade de voltar à vida de solteiro, com todas as curtições e liberdades que isso implica, do que em ficar, de fato, ao lado da mulher que julga amar. (“Eu *tô* dedicado, muito comportado / Muito esforçado, só *pra* ver se você volta, / Só *pra* ver se você vem *pra* mim. / Vou na academia e não falto um dia, / *Tô* na correria, só *pra* ver se você volta. / Só *pra* ver se você vem *pra* mim. / Não bebi mais nada de álcool / *Pra* provar o quanto eu te quero, / Não ligo mais o meu som alto e até o meu refrigerante é zero. / Todo mundo vê que sou outra pessoa / Você nem me olha, isso me magoa / Já tentei de tudo *pra* te reconquistar. / Se decida logo, já *tô pra* me cansar, / E se não quer mais me amar / Já sei onde vou parar: / Vou ligar, convidar as minhas amigadas / Vai bombar, vai bombar. / Visitar todos

os bares que tem na cidade, / Se você não voltar. / Vou falar *pra* as gatinhas que eu tô de bobeira, / Vai bombar, vai bombar. / Vou passar 30 dias só na bagaceira se você não voltar”).

Empolgado com a vida de “agitos”, tal enunciador tem fortes ligações com outro sujeito bem comum no forró eletrônico da atualidade: o grupo dos “solteiros convictos”, uma tribo que, diga-se de passagem, vem alcançando projeções crescentes na sociedade brasileira há vários anos<sup>62</sup>. Presente de forma bem recorrente em composições de três das seis bandas analisadas (Aviões do Forró, Garota Safada e Calcinha Preta), esse sujeito representa bem a rotina de muitos dos jovens que acompanham essas bandas. Bebem muito, dão valor a bens materiais para atrair a mulherada (a exemplo de carros novos, de preferência os que têm som potente, por meio dos quais expressam a sua virilidade), adoram festas e não querem se apegar de jeito nenhum.

Como canções representantes dessas categorias, podem ser apontadas as músicas “Eu vou curtir a vida”<sup>63</sup> (“Quando eu chego no forró a mulherada gosta / Ligo o som do paredão e todo mundo gosta / Eu sou cabra desmantelado o bom da vida é viver / Por isso que não vivo sem beber. / Eu viro quatro noites biritando por aí / À procura de gatas *pra* poder me divertir. / Junto com os amigos / Vou fazer tremer o chão / Se liga aí, galera / Vai ter curtição...”); “Puxei a meu pai”<sup>64</sup> (“Eu sou assim, safado / Eu não sou capado, eu não sou mané. / Ficar em casa *num dá reggae* não / Eu quero é raparigar, / Encher o carro de mulher. / O que eu quero mesmo é curtir a *night* / Apaixonadamente, sem perder a classe / Sentado numa mesa, / Uma mulher e um copo de cerveja”) e “Pega e não se apega”<sup>65</sup> (“Deu mole na balada / Eu vou pegar geral / A onda é beijar e *tchau tchau...*”).

Além disso, outro sujeito bem sugestivo que compõe essa categoria é o enunciador da canção “Pensão alimentícia” (Calcinha Preta, 2006). Apresentando uma história que certamente é vivida por muitos dos seguidores da banda, o enunciador, que se define como um “cachaceiro, raparigueiro que não é vagabundo”, reclama porque a ex-parceira o colocou na justiça pela falta de pagamento da pensão destinada ao filho dos dois. Constitui um

---

<sup>62</sup> Segundo a matéria “Bloco do eu sozinho”, da Revista Veja de 24 de abril de 1996, “De 1987 a 1994, o número de casamentos entre jovens de 20 a 29 anos caiu 23% no Brasil. Na faixa dos 20 aos 24, que tradicionalmente concentrava o maior número de uniões, a queda foi de 28%” (p.56).

<sup>63</sup> Garota Safada (2007)

<sup>64</sup> Calcinha Preta (2007)

<sup>65</sup> Aviões do Forró (2009)

personagem cujo ethos remonta a um indivíduo irresponsável (que gasta dinheiro em festas e deixa o filho renegado) e morador de periferia (“Tudo era tão lindo um conto de fadas / Tão maravilhoso a gente se amava / Foi nessa brincadeira que aconteceu / Nasceu um lindo filho que é seu e meu. / No final de semana a gente ia à praia / Saia *pro* forró, caía na gandaia. / Um amor assim eu só vi na TV, / Mas já que a gente terminou não tem mais nada a ver / Sou cachaceiro sou cabra raparigueiro / Mas eu não sou vagabundo, / Eu sou do mundo. / Sou de responsa eu sou mais um brasileiro / Com pensão para pagar e vou pagar / Mas não é justo que pensão alimentícia / Vire caso de polícia / Isso complica. / *Tá* atrasada mas você não precisava me denunciar! / Que foi que eu fiz pra você / Mandar os *homi* aqui vir me prender?”).

No que diz respeito à categoria do “homem feliz no relacionamento”, o enunciador da quarta fase do forró eletrônico apresenta grandes semelhanças com os personagens que foram apresentados nas etapas anteriores do gênero midiático: são amados, correspondidos, se declaram, têm uma vida sexual intensa e cantam para o mundo o seu contentamento. Assemelhando-se a qualquer outro apaixonado, o forrozeiro (por mais raparigueiro que seja) fica sossegado quando encontra uma mulher que o conquista, como denotam as músicas “É amor” (Aviões do Forró, 2006) e “Escravo do Amor” (Garota Safada, 2011). Na primeira delas, o homem chega a mencionar (sem sentir saudade, claro) a vida desregrada que levava quando era solteiro (“Foi tão bom te conhecer, eu andava tão perdido / Mas você me conquistou e me trouxe a paz / Quando cruzou o meu caminho”). Na segunda canção, o homem, que antes era “fera”, revela como é se sentir dominado por amor: “Quando a gente ama vira escravo do amor / É vício que não cura o segredo / A chave se quebrou. / Quando está perto, *tá* feliz. / Se *tá* distante, sente dor. / Faz e desfaz, tem duas faces. / É um mistério, assim é o amor / Quem nunca amou não sabe entender / Nem por um instante consegue enxergar / Mas quando entra no coração / Faz sorrir, faz chorar. / Ei, ele é rei, ele é cor, / Domina a fera que ninguém dominou / *Tá* no ar, *tá* na flor / É frio, é fogo, assim é o amor”).

Dessa forma, pode-se constatar que o ethos masculino da quarta fase do forró eletrônico apresenta fiadores bem intensos. Quando solteiros, gostam de excessos (seja de bebidas, de festas ou de mulheres). Quando se apaixonam, se entregam com intensidade e, uma vez decepcionados, também chegam a pontos extremos (ou sofrem até desistir, ou imploram de forma dramática, ou se entregam se maneira totalmente destrutiva à bebida).

Como essa é uma fase em que o dinheiro é bastante valorizado, afinal, tais sujeitos geralmente acham que o *status* é uma forma de atrair mais e mais mulheres, a corporalidade desses enunciadores também reflete isso: forrozeiro/raparigueiro/playboyzinho que se preza usa roupa de marca e tem carrão rebaixado com um som potente que ateste a sua virilidade.

#### 4.4.2 Ethos feminino: A mulher independente

Dando continuidade a um fenômeno que já vinha se iniciando na terceira fase do forró eletrônico, o qual fora denominado “etapa das desilusões”, o período compreendido entre os anos de 2005 e 2012 é formado, em sua maioria, por mulheres céticas em relação ao relacionamento e ao homem amado. Após sofrerem abandonos, traições e uma sucessão de outras decepções, elas, que já haviam descoberto o prazer e o direito de dizer “acabou!” estão bem menos pacientes com os homens. A onda da quarta fase do forró eletrônico é buscar a felicidade e, se ela não vem ao lado do parceiro, virá através de um novo amor ou mesmo de um hábito que os homens desse período também conhecem bem, a solteirice convicta.

Nesse sentido, com exceção do grupo Limão com Mel, cujos sujeitos femininos apresentam exatamente as mesmas características identificadas na fase anterior, todas as bandas apresentam um número considerável de mulheres “modernas”, que, de alguma forma, se revelam como “mártires” da independência feminina e buscam assumir um domínio cada vez maior sobre a condução dos destinos dos relacionamentos. É fato que nos sete anos que compõem esse quarto período analisado há uma infinidade de mulheres que sofrem com o abandono de seus homens e se colocam em estado de submissão e dependência diante dos parceiros<sup>66</sup>, mas é fato, também, que nesse recorte temporal há um número considerável de enunciadores femininos que tentam trilhar pelos caminhos da autoafirmação.

---

<sup>66</sup> Como esse tipo de sujeito “as mulheres que sofrem” já foram bastante retratadas nas fases anteriores do ritmo, optou-se por não o abordar novamente para evitar repetições. Mas, a título de exemplo, essa categoria de mulheres pode ser identificada em canções como “Mais forte que eu”, lançada em 2006 pela banda Garota Safada (“Tudo acabou, hoje eu sei, / Você nunca me amou, / Foi ilusão, hoje eu sei. / Você me enganou. / Vou tentar te esquecer, tirar do coração. / Mais uma vez, eu chorei sozinha sem você. / Dói demais, saber que eu te perdi, / Porque esse amor por você / É mais forte do que eu. / É maior do que eu pensei. / (...) Estou sozinha, estou chorando. / Sem teu amor, não posso mais viver. / Porque te amo, estou te esperando. / Quero você, amo você”).

Nessa toada, podem-se apontar quatro sujeitos “revolucionários” que foram identificados nessa nova fase do forró eletrônico: as mulheres vingativas; as mulheres que não querem compromisso; as mulheres que exigem igualdade nos relacionamentos e as mulheres independentes.

Como exemplo de “mulher vingativa”, aquela que não aceita certos comportamentos masculinos, não perdoa e, “de quebra”, ainda dá o troco, pode ser apontado o enunciador da canção “Bateu levou” (Aviões do Forró, 2006). Na música, a mulher é comprometida e categórica: é fiel e dedicada ao relacionamento, mas, quando magoada, não pensa duas vezes: paga com a mesma moeda. (“Fique você sabendo que eu não sou de ferro / Eu não nasci *pra* perdoar. / Não sou de brincadeira, o negócio é sério, / Cuidado *pra* não vacilar. / Eu sou do tipo de mulher que é fiel demais / Mas se ferir meu coração te dou o troco e *bye* / É toma lá dá cá. / Eu sou capaz de tudo *pra* te ver feliz, / Mas também sei cortar o mal pela raiz / Não tem colher de chá. / Meu bem um amor *pra* mim só tem valor assim / Não venha me enganar, porque senão / Bateu, bateu, bateu, bateu levou / Bateu, bateu, vou descontar com outro amor”).

Constituindo um sujeito cada vez mais comum no gênero midiático, sobretudo no atual contexto, onde a tônica dos discursos masculinos e femininos é a curtição, as “mulheres que não querem compromisso” podem ser exemplificadas por meio das canções “Parou por aqui” (Calcinha Preta, 2010) e “Hoje tem balada” (Magníficos, 2010), músicas cujo os *ethe* denotam um fiador jovem, talvez adolescente. Na primeira, a mulher realiza uma troca de papéis socialmente instituídos e frustra com as expectativas do rapaz com quem trocou beijos (“Parou por aqui, não rola mais nada / Eu apenas fiquei eu não vou ser sua namorada. / Parou por aqui, *tô* fora, *tô* fora. / Vai ver se faz com a outra e vê se sai da minha cola. / Um beijo não significou nada / Pensou em algo, mais sou a garota errada. / Desculpa se eu não sou tão passiva assim. / Nem todas são iguais, eu me refiro a mim. / Eu amo a liberdade, adoro uma zoeira, / Solteira *tô* na farrá, 100% baladeira / Você é bonitinho mas não é o que eu quero / Garoto, escuta eu *tô* falando sério”). Na segunda, a mulher revela suas expectativas com relação à noite que se aproxima: vai para a balada beijar muito! (“Hoje tem balada vou *pra* noite paquerar / Pegar um gatinho bonitinho *pra* ficar / Beijar, beijar, beijar tem que rolar, rolar, rolar. / Eu não *tô* na onda de querer me apaixonar / Saio de fininho quando o bicho quer pegar. / Não dá, não dá, não dá, quero beijar, beijar, beijar. / Não tenho rabo preso e vou

levando a minha vida / Sem ter compromisso com ninguém / Homem é biscoito e vai-se um e vem dezoito / Por isso eu não me prendo a ninguém”).

Apresentando traços de contestação ainda mais profundos que os sujeitos das categorias anteriores, as “mulheres que exigem igualdade nos relacionamentos” são representadas aqui pela canção “Mulher não trai, se vinga” (Aviões do Forró, 2009). Definida pela cantora Solange Almeida como “o grito de libertação de todas as mulheres”, a letra questiona o papel de submissão à qual a figura feminina foi historicamente submetida (e por tabela, visto que é gênero é relacional, o *status* de “dominador” dos homens). Seus versos dizem: “Ficar em casa esperando você (Já foi) / Ficar dizendo o que devo fazer (Já foi) / Você curtindo aí a sua vida / E eu perdendo amigos e amigas... / Ficar te amando e você nem aí (Já foi) / Se divertindo e zombando de mim (Já foi) / Você curtindo aí a sua vida / E eu perdendo amigos e amigas... / Escuta, meu bem, / Eu não fico atrás / Entre um homem e uma mulher / Os direitos são iguais... / Eu bato de frente / É dente por dente, é olho por olho... / Mulher não trai, mulher se vinga / Mulher cansou de ser traída / Mulher se vinga, mulher não trai / Eu era boba, não sou mais...”.

Constituindo a quarta categoria identificada no processo de análise, as “mulheres independentes” podem ser exemplificadas por meio das canções “Sei me Cuidar” (Mastruz com Leite, 2009) e “Tô Soltinha” (Calcinha Preta, 2010). Na primeira, a independência se relaciona ao campo sentimental, de maneira que a letra constitui o discurso de uma mulher que rompeu com a amarra de que feminilidade seria sinônimo de submissão (“Não vou fazer teu jogo *pra* te agradar / Não vou dar o meu rosto *pra* você bater / *Pra* ter o meu amor você tem que lutar / Um homem *pra* me dominar, ainda vai nascer / Não vem fazendo jogo *pra* me conquistar / Já sou dona de mim e já sei me cuidar”). A segunda canção apresenta o discurso ainda mais expressivo de uma mulher que, por ter conquistado a independência financeira, alcançou a autonomia de que precisa para se dar ao luxo de fazer o que quer: não deve satisfações a ninguém. (“Faço o que eu quero, porque a vida é minha. / Fico com quem eu quero, faço o que eu quiser. / Visto o que me faz bem, não o que você quer. / Faço o que acho certo e ninguém vai mudar / Já tô bem crescidinha, posso até te ensinar. / Se viro a noite, isso é problema meu! / Se bebo, é um problema meu! / Se eu pago mico, é um problema meu! / Não é com seu dinheiro. / Da minha vida cuido eu!”).

Tais enunciadores, vale frisar, são produtos de uma sociedade que há muito tempo testemunha lutas e conquistas femininas. E essas herdeiras da revolução sexual estão cada vez mais poderosas: se, quando desacompanhados, os homens tendem à “decadência”, sozinhas, elas crescem e fazem cada vez mais coisas. Como aponta a já citada matéria “Sozinhos: elas prosperam, eles murcham”, da edição de 30 de agosto de 2000 da Revista Veja, “as mulheres compram casa, carro, viajam, têm filhos sozinhas, comandam empresas. Ainda sonham com o príncipe encantado. Mas não têm pressa de encontrá-lo” (p.120).

As mulheres que surgem nessa quarta fase constituem um tipo bem interessante de sujeito, aquele que descobriu o próprio valor e se ama mais do que ao parceiro. Além disso, outros dois aspectos merecem menção: a) dando continuidade a um processo que vinha ocorrendo a partir da segunda fase do ritmo, quando conheceram o prazer e incluíram de vez o sexo em suas rotinas, a mulher enfim assumiu uma postura ativa na relação. Se antes ela dependia/associava o prazer ao parceiro (o primeiro e único), agora, ela sabe que se realizar depende mais dela. Em lugar de esperar que o homem a procure, ela já não hesita em seduzir<sup>67</sup>, chegando a inverter papéis. Não são poucas as músicas onde o homem aparece como um objeto que ela usa para se divertir, mais depois descarta. O casamento, e o amor romântico (que muitas vezes servia para subjugar a figura feminina) não são mais vistos como o único caminho. Ela adquiriu o poder de escolher, está solteira (ou acompanhada) porque quer. b) nunca, em nenhum outro momento do forró eletrônico, foram identificadas tantas canções de temática “festa” cujo enunciador é feminino quanto na quarta fase do gênero midiático. Como resultado de um fenômeno que vem ocorrendo não apenas no Nordeste, o forró eletrônico mostra que o lugar da mulher não é apenas em casa, sonhando com o príncipe encantado ou cuidando do marido. Ela agora está em todos os lugares, inclusive as baladas e os bares. Se a regra da vez é curtir, beber, paquerar, as mulheres o fazem com gosto.

No que diz respeito à corporalidade de tais fiadoras, a vaidade predomina, e fica evidente tanto nas letras das músicas, quanto no visual das próprias cantoras. Em um dos seus maiores *hits*, a canção “Novo namorado” (2009), a banda Aviões do Forró dá vida a um

---

<sup>67</sup> Como demonstra (dentre muitas outras músicas) a canção “Me ama, me ama” (Garota Safada, 2006), na qual, embora se faça de “presa” a mulher é nitidamente a “caçadora”, a figura ativa da situação. “Pare, não adianta mais fugir do meu olhar / Você me quer e não consegue disfarçar / E o teu olhar e tua boca me chama. / Deixa de ser machista, / Eu sei que você me deseja / Me ama, me ama, me ama! / Vem cá me devorar, / Eu quero ser a tua presa / Eu estou pronta pra você me usar. / Vai, me beija, me lambuza / Me deixa louca, vai! / Deixa eu sentir o gosto da tua boca, vai! / Vem me jogar na cama / E vem me fazer feliz!”.

enunciador feminino que associa a manifestação do amor próprio aos cuidados com o corpo e a aparência (“Pintei o meu cabelo, me valorizei / Entrei na academia e malhei, malhei”), algo que remonta à própria intérprete da canção: após chegar a pesar 112 quilos, Solange Almeida passou quatro anos lapidando o próprio corpo. Fez cirurgia de redução de estômago, lipoaspiração nas coxas e colocou silicone nos seios e nas nádegas, como fora dito em nota publicada na edição de 9 de maio de 2012 da Revista Veja.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao desenvolver esta pesquisa, tínhamos como meta promover uma investigação sobre as masculinidades e feminilidades construídas/difundidas pelo forró eletrônico, gênero midiático constantemente taxado de machista e criticado pelos adeptos do forró tradicional. Motivados pela ambição de recolher o maior número de dados e chegar a um resultado que fosse o mais exato possível, optamos por nos debruçar sobre um *corpus* um tanto robusto: seis bandas, 99 discos e 1761 músicas. A proposta, em tal empreitada, era lançar anotações sobre os comportamentos, os tipos de enunciadores e as temáticas presentes nas canções, de modo a obter um extrato fidedigno da época. Em outras palavras, intentava-se observar os aspectos que as músicas apresentavam em comum, de maneira a identificar continuidades e rupturas nos seus discursos e tentar relacioná-los aos contextos apreendidos em dezenas de matérias publicadas nos anos que compõem o nosso recorte temporal.

Quando escolhemos o forró eletrônico como objeto de estudo, o fizemos por considerar a sua relevância na sociedade nordestina. Esse é um gênero midiático ouvido por milhões de pessoas em diferentes estados brasileiros, que propaga discursos diariamente repetidos e fornece indícios de que mudanças importantes estão ocorrendo na sociedade. Deve sim receber a atenção da academia.

Na primeira parte da dissertação, procuramos dissecar o forró eletrônico. Levantar a sua genealogia e compreender os contextos nos quais ele surgiu e se desenvolveu até chegar ao sucesso que é hoje. Vimos como se deu o processo de “construção” do Nordeste, observamos a participação do forró nessa empreitada e destacamos como ele se renovou para atrair a atenção de novos públicos e cantar uma outra nordestinidade, mais moderna, urbana e jovem.

Percebemos, através da observação do forró enquanto gênero midiático (e, por isso, voltado a interesses mercadológicos) que uma boa ideia nas mãos de bons empreendedores pode gerar lucros impressionantes (afinal, além dos exemplos advindos do forró eletrônico, como os casos da SomZoom e da A3 Entretenimentos, não se pode esquecer que o próprio Luiz Gonzaga fora muito bom na utilização do marketing para divulgar sua música e fortalecer sua imagem). Constatamos que a mesma tecnologia que tem o poder de “derrubar”

bandas e artistas pode funcionar como uma importante ferramenta para alavancar carreiras. Basta considerar episódios como a popularização dos gravadores digitais e a criação do formato MP3, que baratearam os custos de gravação/reprodução da música e fizeram surgir um cenário devastador à SomZoom, utilizados de maneira estratégica por bandas como a Aviões do Forró. Além disso, grandes sucessos que se iniciam muito rapidamente podem acabar de forma rápida também. Não há, enfim, fórmulas mágicas que durem para sempre, nem é assim tão fácil se manter no topo, ainda mais na sociedade globalizada em que vivemos.

No segundo capítulo, trouxemos discussões sobre aspectos como o conceito de gênero, a construção das identidades feminina e masculina na sociedade ocidental, as relações de gênero no Nordeste e as representações do homem e da mulher contidas no forró tradicional. Vimos que, embora seja atualmente encarado como social e culturalmente construído, o gênero teve sua noção estruturada a partir de muitas dissidências e debates teóricos. Que a noção de “ser homem” e “ser mulher” depende do meio no qual se está inserido, e que o Nordeste constitui um local extremamente virilizado. Ser “cabra macho” é praticamente uma obrigação desde que a região fora inventada, de maneira que nos pareceu bastante coerente falar da região associando-a à noção de masculinidade hegemônica desenvolvida por Robert Connel.

No terceiro capítulo, empreendemos uma viagem em meio aos enunciadores do forró eletrônico, descobrindo alguns dados dignos de nota. O primeiro deles é que o gênero midiático se sagra importante e inovador ao dar voz às mulheres para exprimirem seus sentimentos e anseios, aspecto que não ocorria no forró tradicional.

Além disso, vimos que os homens e mulheres que compõem o gênero midiático passaram por mudanças significativas em muito pouco tempo. Começamos esse trabalho pensando em dividir o nosso *corpus* em duas fases distintas (década de 1990 e anos 2000) e acabamos percebendo que essa divisão não era cabível. Isso porque, os sujeitos das músicas, passados poucos anos apresentavam comportamentos totalmente distintos (às vezes até totalmente contraditórios entre si), de maneira que julgamos mais lógico e preciso estruturar a nossa investigação em quatro recortes temporais.

Após 20 anos de história, muitos álbuns lançados e uma quantidade imensa de canções que dão voz a enunciadores femininos, o forró eletrônico chegou a um ponto bem sugestivo. Quando o gênero fora criado, as mulheres eram figuras extremamente passivas e submissas, que viviam para o homem, sofriam caladas e sempre perdoavam a todos os deslizes masculinos. Depois, elas descobriram o prazer e começaram a ter cada vez mais autonomia. Foram se livrando de pudores e amarras, passaram a ditar suas preferências na cama e a romper com os parceiros que não as valorizavam. Agora, nas composições mais recentes, elas mostraram que a situação pode ser ainda mais complicada para os “marmanjos de plantão”: além de cultivarem o amor-próprio, fazerem cobranças e não perdoarem, elas ainda se vingam.

Entre os homens, as mudanças também foram relevantes. Eles saíram da posição confortável de “machões e seguros de si” para assumir – em letras cada vez mais comuns, visto o atual quadro de valorização da dita “sofrência” – o antes inacreditável papel de sexo frágil da relação (que chora e implora para não ser abandonado). Os homens das composições mais recentes são indivíduos de comportamentos cíclicos, que vão do céu ao inferno por culpa do amor: passado o “inferno astral”, eles resolvem novamente bancar os durões, daqueles que bebem, pegam e não se apegam. Mas isso, claro, só até se apaixonarem novamente. O homem do forró eletrônico descobriu de vez que se entregar aos sentimentos não é algo exclusivo ao sexo feminino.

Entre os desafios com os quais nos deparamos durante esse percurso, um deles nos pareceu mais complicado de solucionar: embora tenhamos percebido certas regularidades nas letras, identificamos discursos com características bem diversas num mesmo espaço de tempo. A quarta fase, por exemplo, apesar de dotada de uma sonoridade bem característica e de novos sujeitos que a diferencia dos períodos anteriores, apresenta as seguintes marcas: mulheres submissas e independentes; enunciados machistas e ligados à autoafirmação da mulher; homens que não querem se apegar e outros que choram feito criança implorando a volta da mulher amada.

Como lidar com tamanhas diversidades? Por que tantos discursos opostos? Quais desses sujeitos representam, de fato, os homens e as mulheres do forró eletrônico? A conclusão a que chegamos é que não seria de fato muito sábio para as bandas apresentarem sempre os mesmos enunciados e sujeitos (afinal, este é um gênero midiático apreciado por

milhões de pessoas, indivíduos que não são exatamente iguais e precisam se enxergar nas canções para continuar seguindo as bandas). Além disso, esse caráter extremamente comercial e voltado ao público jovem exige que ele não seja estático: criar raízes nas quais se prender significaria tornar-se “ultrapassado”, como ocorreu com a Mastruz com Leite e muitas outras bandas que optaram por não seguir se reinventando. O mais importante para nós foi constatar que, embora ainda não formem a maioria das canções de enunciado feminino, as mulheres independentes, bem resolvidas e que têm domínio sobre o próprio corpo já aparecem com certa frequência nas músicas. Assim como aparecem, também, figuras masculinas que não têm medo de demonstrar sensibilidade e entendem que não é necessário agir sempre dentro de determinados estereótipos para serem considerados “homens de verdade”. Esses podem sim ser considerados avanços.

## REFERÊNCIAS

- ADEODATO, Sérgio. A revolução do forró. **Revista Época**, n.47, 5 set. 1999. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI188250-15220,00-A+REVOLUCAO+DO+FORRO.html>>. Acesso em: 14 mar.2013.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes.** – 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Nordestino:** invenção do “falo” – uma história do gênero masculino. (1920-1940). 2.ed. – São Paulo: Intermeios, 2013.
- AMOR precoce. **Revista Veja**, n.1617, p.71, 29 set. 1999.
- AMOSSY, Ruty. **Imagens de si no discurso:** a construção do ethos. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- ARÁN, Márcia. Os destinos da diferença sexual na cultura contemporânea. **Estudos Feministas**, Florianópolis, p.399-422, jul.-dez.2003.
- BATUCADA oficial. **Revista Veja**. n.1460, p.112-113, 4 set. 1996.
- BEIBE, ai lóvi iú. **Revista Veja**, n.1652, p.168. 7 jun. 2000.
- BLOCO do eu sozinho. **Revista Veja**, n.1441, p.56-58, 24 abr. 1996.
- BRASIL, Sandra. Vale a pena consertar? **Revista Veja**, n.1847, p.104-107, 8 mar. 2006.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. (Versão digital)
- CARVALHO, Marília Pinto de. O conceito de gênero: uma leitura com base nos trabalhos do GT Sociologia da Educação da ANPEd (1999-2009). **Revista Brasileira de Educação**, v. 16 n. 46, p.99-117, jan.|abr. 2011
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso.** 3.ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.21, n.1, p.241-284, jan.-ab.2013.
- CORREIA, Gilka Borges. Sexualidade e Maternidade: “nós” e “laços” de um fenômeno cultural. **R.B.S.H.**, vol. 8, n.1, p. 21-34, 1997.

CUNHA, Marlécio Maknamara da Silva. **Currículo, música e gênero: o que ensina o forró eletrônico?** 2011. 151 f. Tese (Doutorado em Educação). – Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Conhecimento e Inclusão Social. Belo Horizonte, 2011.

A DANÇA do Brasil. **Revista Veja**. n.1117, p. 90-92. 14 fev. 1990.

A DERROTA do atraso. **Revista Veja**. n.1134, p.50-54, 13 jun. 1990.

FANTASIA liberada. **Revista Veja**. n.1543, p.52-53, 22 abr. 1998.

FARIA, Cleide Nogueira de. Puxando a sanfona e rasgando o Nordeste: relações de gênero na música popular nordestina (1950-1990). **Mneme – Revista de Humanidades**, Caicó, v.3, n.5, p.1-35, abr.-mai. 2002.

FARRA Milionária. **Revista Veja**. n. 1427, p.106-107, 17 jan. 1996.

FERNANDES, Manoel. Lucros da folia. **Revista Veja**. n.1481, p.56-57, 5 fev. 1997.

FIORIN, José Luiz. A multiplicação dos ethe: a questão da heteronímia. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. (Org.) **Ethos Discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008. pp. 55-69.

FORRÓ Country. **Revista Veja**. n.1541, p.70, 8 abr. 1998.

FREIRE, Libny Silva. **Forró eletrônico: uma análise sobre a representação da figura feminina**. 2012. 113f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia). – Centro de Ciências Humanas, Artes e Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano**. 16.ed. – São Paulo: Global, 2006.

\_\_\_\_\_. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal**. 52.ed. São Paulo: Global, 2013.

GATIS, Guilherme Henrique Vieira. **Leia, baixe e ouça: a crítica da música pop e suas relações com a internet**. 2007. 57 f. Monografia (Comunicação Social) – Departamento de Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

GOMES, Isaltina; TROTTA, Felipe; LUSVARGHI, Luiza. **Fora do Eixo: indústria da música e mercado audiovisual no Nordeste**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010.

GOZZO, Taís de Oliveira et al. Sexualidade feminina: compreendendo o seu significado. **Revista Latino-americana de enfermagem**, Ribeirão Preto, v.8, n.3, p.84-90, jul. 2000.

GRANATO, Alice. Elas querem mais. **Revista Veja**, n.1620, p.96-97, 20 out. 1999.

\_\_\_\_\_. Ciúme: como lidar com esse veneno? **Revista Veja**, n.1653, p.120-126, 14 jun. 2000.

HONÓRIO, Maria das Dores. **Cachaceiro e raparigueiro, dismantelado e largadão!** Uma contribuição aos estudos sobre homens e masculinidades na região Nordeste do Brasil. 2012. 187f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2012.

UM INVESTIMENTO polpudo. **Revista Veja**, n.2268, p.105, 9 mai. 2012.

JANOTTI Jr. Jeder. Por uma análise mediática da música popular massiva: Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-Compós**, ago. 2006.

JOTA, Fernanda Schieber Saúde Vilas Boas de Oliveira. O Meu prazer é o meu maior desejo: uma análise da sexualidade feminina na contemporaneidade. **Revista Intercâmbio dos Congressos de Humanidades**. Brasília, 2007.

LEITE, Virginie. A vez das morenas. **Revista Veja**, n.1584, p.66-67, 10 fev. 1999.

LOURO, Guacira Lopes. Uma leitura da história da educação sob a perspectiva do gênero. **Proj. História**, São Paulo, n.11, p.31-46, nov. 1994.

\_\_\_\_\_. Uma sequência de atos. **Revista Cult**, n.185, nov. 2013. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/11/uma-sequencia-de-atos/>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

LUNA, Fernando. A luta continua! **Revista Veja**, n.1579, p.70-77, 6 jan. 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da Análise do Discurso**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2014. pp. 69-92.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosaldo. **O fole roncou!**: Uma história do forró. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MASSON, Celso; FERNANDES, Manoel. A sexo-música. **Revista Veja**. n.1482, p.82-85, 12 fev. 1997.

MASSON, Celso. A vez da umbigada. **Revista Veja**. n.1543, p.122-123, 22 abr. 1998.

MASSON, Celso; PAIXÃO, Roberta. Da fé à tentação. **Revista Veja**. n.1591, p.129, 31 mar. 1999.

MARCHI, Leonardo de. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, abr. 2005.

O MACHO acorda do nocaute. **Revista Veja**. n.1428, p.70-77, 24 jan. 1996.

O MAIOR show da terra. **Revista Veja**, n.1598, p.130-131, 19 mai. 1999.

MARAJÁ da Lambada. **Revista Veja**. n.1143, p.109-110, 15 ago. 1990.

MARTINS, Sérgio. Axé, babau! **Revista Veja**, n.1631, p.146, 12 jan. 2000.

\_\_\_\_\_. Tchau, pagode. **Revista Veja**, n.1642, p.220, 29 mar. 2000.

MIQUELETTI, Fabiana. Tucanos e “mal-entendidos”. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. (Orgs.). **Ethos Discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008. pp. 118-129.

MORAIS, Jomar. Forró Milionário. **Revista Exame**, n.0710, 22 mar. 2000. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/710/noticias/forro-milionario-m0045771>. Acesso em: 8 mar. 2013.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v.8, n.2, p.9-42, 2000.

OLIVEIRA, Francisco Gleryston Rosa de. **O forró eletrônico e a AM Produções em Fortaleza**: a manutenção de uma indústria cultural através do rádio. 2009. 78 f. Monografia (Comunicação Social) - Faculdade Sete de Setembro – FA7, Fortaleza, 2009.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.v (suplemento), pp. 195-215, Jul. 1998.

PASSOS, Lucas. O sujeito e o gênero socialmente construído: existe um “eu/nós” antes, um “eu/nós” depois, um “eu/nós” que constrói? **Ensaio de Gênero**, 2012. Disponível em: <<https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/02/18/o-sujeito-e-a-construcao-de-genero-exist-um-eunos-antes-um-eunos-depois-um-eunos-que-constroi/#comment-3714>>. Acesso em: 05 jan. 2015.

PINHEIRO, Andréa, PAIVA, Flávio. SomZoom: música para fazer a festa. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2007, Santos. **Anais...** Santos: Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2007.

PINHEIRO, Daniela. Traição: relações cada vez mais perigosas. **Revista Veja**, n.1734, p.76-83, 16 jan. 2002.

\_\_\_\_\_. Infidelidade: eu traio, tu traís, ela também. **Revista Veja**, n.1875, p.84-91, 13 out. 2004.

PISCITELLI, Adriana. **Re-criando a (categoria) mulher?** Campinas, nov. 2011. Disponível em: <<http://articulacaodemulheres.org.br/wp-content/uploads/2015/06/TC-2-PISCITELLI-Adriana-Re-criando-a-categoria-Mulher.pdf>>. Acesso em: 17 dez.2014.

RANCHO Eletrônico. **Revista Veja**. n.1115, p.92-97, 31 jan. 1990.

REBELO, Samantha Cardoso. As conexões do forró com diferentes realidades em sua trajetória. In: III ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., Salvador.. **Anais...** Salvador: Faculdade de Comunicação, UFBA, 2007.

ROCHA, Pedro. O forró tá estourado!. **Revista Overmundo**, 1.ed., p.14-20, mai. 2011.

RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo. **SOS Corpo**, Recife, p.2-32, mar. 1993.

SABINO, Mario. Rolando na cama. **Revista Veja**. n.1467, p.62-68, 23 out. 1996.

OS SANTOS da terra. **Revista Veja**. n.1147, p.86-88, 12 set. 1990.

SCAVONE, Míriam. À luz do dia. **Revista Veja**, n.1629, p.230-231, 22 dez. 1999.

SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, n.2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SEM Vergonha. **Revista Veja**, n.1599, p.72, 26 mai. 1999.

SENKEVICS, Adriano. O conceito de gênero por seis autoras feministas. **Ensaio de Gênero**, 2012. Disponível em: <<https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/04/09/o-conceito-de-genero-por-seis-autoras-feministas/>>. Acesso em: 13 dez. 2014.

\_\_\_\_\_. O conceito de gênero por Joan Scott: gênero enquanto categoria de análise. **Ensaio de Gênero**, 2012b. Disponível em: <<https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/04/23/o-conceito-de-genero-por-joan-scott-genero-enquanto-categoria-de-analise/>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

\_\_\_\_\_. O conceito de gênero por Judith Butler: a questão da performatividade. **Ensaio de Gênero**, 2012c. Disponível em: <<https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/05/01/o-conceito-de-genero-por-judith-butler-a-questao-da-performatividade/>>. Acesso em: 5 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. Os corpos abjetos, os excluídos e aqueles que não devem existir. **Ensaio de gênero**, 2012d. Disponível em: <<https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/05/23/os-corpos-abjetos-os-excluidos-e-aqueles-que-nao-devem-existir/>>. Acesso em: 5 jan. 2015.

SILVA, Simone Affonso da. Divisão regional brasileira: considerações acerca de seus fundamentos. Disponível em: <<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geografiasocioeconomica/Geografiaregional/06.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2013.

SIQUEIRA, Tatiana Lima. Joan Scott e o papel da história na construção das relações de gênero. **Revista Ártemis**, vol. 8, p. 110-117, jun. 2008.

SOZINHOS: Elas prosperam, eles murcham. **Revista Veja**, n.1664, p.120-127, 30 ago. 2000.

TIBURI, Márcia. Judith Butler: Feminismo como provocação. **Revista Cult**, n.185, novembro de 2013. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/01/judith-butler-feminismo-como-provocacao/>>. Acesso em: 5 jan.2015.

TROTTA, Felipe. A reinvenção musical do Nordeste. In: TROTTA, Felipe da Costa; BEZERRA, Arthur Coelho; GONÇALVES, Marco Antonio. **Operação forro**. Recife, Ed. Massangana: Fundaj, 2008.

\_\_\_\_\_. Forró eletrônico no Nordeste: um estudo de caso. **Intexto**, Porto Alegre, v. 1, n. 20, p. 102-116, jan./jun. 2009.

\_\_\_\_\_. “Fugidinha”: Gêneros musicais, periferias e ambiguidades. **Boitatá**, Londrina, n.16, ago-dez, 2013.

\_\_\_\_\_. Identidade Nordestina, sonoridade e masculinidade no forró contemporâneo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., 2012, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2012.

TROTTA, Felipe; MONTEIRO, Márcio. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, v.11, n.2, maio/ago. 2008.

VEIGA, Aida; GRANATO, Alice. O casamento morreu. Viva o casamento! **Revista Veja**. n.1610, p.98-106, 11 ago. 1999.

VIANNA, Cláudia; RIDENTI, Sandra. Relações de gênero na escola: das diferenças ao preconceito. In: GROPPA, Júlio (Coord.). **Diferenças e preconceitos na escola: alternativas teóricas e práticas**. São Paulo: Summos, 1998.

VIANNA, Leticia C.R. **Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. XXX f. Tese (Doutorado). – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2002.

VIEIRA, Josênia Antunes. A Identidade da Mulher na Modernidade. **D.E.L.T.A.**, 21: Especial, p.207-238, 2005.

VLADI, Nadja. O Admirável mundo da tecnologia musical: Do fonógrafo ao MP3, a funcionalidade do gênero para a comunicação da música. **Ciberlegenda**, v.2, n. 24, p.37-49, 2010.

ZANFORLIN, Sofia. Entre arcaísmos e modernidades imaginadas: Nordeste em cena nos textos da mídia. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, v. 10, n.1, p.23-28, jan./abr., 2008.