



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E
ENSINO

DAS LETRAS DE MÚSICA DE FORRÓ À LEITURA DAS
NORMALISTAS: SUJEITO MULHER, IDENTIDADE E
ESTEREÓTIPO

Elaine da Silva Reis

Campina Grande-PB, Fevereiro de 2014

Elaine da Silva Reis

DAS LETRAS DE MÚSICA DE FORRÓ À LEITURA DAS
NORMALISTAS: SUJEITO MULHER, IDENTIDADE E
ESTEREÓTIPO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino, no Centro de Humanidades, da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito de avaliação para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Angélica de Oliveira

2014

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

R3751 Reis, Elaine da Silva.

Das letras de música de forró à leitura das normalistas: sujeito mulher, identidade e estereótipo / Elaine da Silva Reis. – Campina Grande, 2014.
132 f.

Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades.

"Orientação: Prof^a. Dr^a. Maria Angélica de Oliveira".
Referências.

1. Sujeito Mulher. 2. Forró. 3. Leitura Discursiva. 4. Normalistas.
I. Oliveira, Maria Angélica de. II. Título.

CDU 82.0(043)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Prof^a. Dr^a. Maria Angélica de Oliveira
(Orientadora-UFCG)

Prof. Dr. Marco Antonio Margarido Costa
(Examinador Interno-UFCG)

Prof^a.Dr^a Alfredina Rosa Oliveira do Vale
(Examinador Externo-UEPB)

Prof^a.Dr^a Josilene Pinheiro-Mariz
(Suplente-UFCG)

AGRADECIMENTOS

A Deus por ter me dado a condição de concluir mais esta etapa acadêmica.

Aos meus pais, Evandro Reis e Maria Elena da Silva Reis (*In memoriam*), por terem acreditado e investido sempre no meu crescimento pessoal e profissional.

Aos meus irmãos Lidiane, Delânia e Luís Paulo que me apoiaram e auxiliaram em todos os momentos, sobretudo, a lidar com as novas tecnologias.

Ao meu esposo, Erivan, pela paciência, pelo companheirismo e pelo incentivo nos momentos em que desanimei para desenvolver minhas atividades acadêmicas.

Aos meus familiares, especialmente a minha tia Irenita pelo carinho e pelo apoio nos momentos das decisões mais difíceis.

A minha orientadora, Maria Angélica, por ter acreditado no desenvolvimento deste trabalho, pela paciência no decorrer das orientações e, principalmente, por ter me ensinado a importância de “compreender o compreender do outro”.

A todos os meus amigos, em especial Pollyana, Viviane, Magnólia, Anderson Lins, Arinério, Mariana e Maria pela partilha dos momentos de diversão e de stress.

Ao departamento de Arte e Mídia da UFCG pelo auxílio imprescindível no levantamento bibliográfico da literatura referente ao forró.

Aos professores Marco Antônio e Alfredina por terem aceitado participar da Banca avaliadora deste trabalho e terem contribuído de forma tão significativa para sua finalização.

Aos professores Aloísio Medeiros, Maria Augusta, Edmilson Rafael, a professora e coordenadora Sinara e aos demais professores e secretários da POSLE.

Por fim, a todos que, de algum modo, contribuíram para com a realização deste trabalho.

LISTA DE MÚSICAS

Xote das Meninas (1953).....	54
Moça de feira (1957).....	58
Daquele jeito(1974)	60
Tamborete de forró (1983).....	62
Eu Sou do Mundo(1994).....	64
Ana Maria (2001)	65
Chamego proibido (2001)	68
Sou Brinquedinho Caro (2000)	71
O Gemidinho (2001)	73
A coisa mais linda (2003).....	75
Mulheres Perdidas (2003).....	77
Melô Da Gatinha (2006).....	79
Mulher Não Trai, Mulher Se Vingá (2009).....	81
Você Não Vale Nada (2009)	83

Normas para transcrição¹

Incompreensão de palavras ou segmentos: ()

Hipótese do que se ouviu: (hipótese)

Truncamento (havendo homografia, usa-se acento indicativo da tônica e/ou timbre): /

Entoação enfática: Maiúsculas

Alongamento de vogal ou consoante : : podendo aumentar para : : : ou mais

Silabação: -

Qualquer pausa: ...

Interrogação: ?

Comentários: descritos do transcritor: ((minúsculas))

Comentários que quebram a sequência temática da exposição; desvio temático: - -

Superposição, simultaneidade de vozes: [

Indicações que a fala foi tomada ou interrompida em determinado ponto. Não no seu início, por exemplo: (...)

Citações literais, reproduções de discurso direto ou leitura de textos, durante a gravação: “ “

¹Para realização das transcrições, foram utilizadas as normas estabelecidas por CASTILHO, A. T. e PRETI, Dino. *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo, vol II: Diálogos entre dois informantes*. São Paulo: T.A. Queiroz/EDUSP, 1986.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	16
1.1A Natureza da pesquisa.....	16
1.2 Contexto de geração dos dados	18
1.3 Corpus da pesquisa	20
1.4 Procedimentos.....	22
1.5 Sistematização dos dados	25
2 CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS ÀS LEITURAS DISCURSIVAS	27
2.1 A leitura na perspectiva da AD.....	27
2.2 Vontades de verdade e relações de poder.....	31
2.3 Sujeito, identidade e estereótipo	40
2.4 Forró: cultura e identidade nordestina.....	46
3 LEITURA DISCURSIVA DE LETRAS DE MÚSICA DE FORRÓ E DE LEITURAS DAS NORMALISTAS	53
3.1 Constituição do sujeito mulher no forró pé-de-serra e no forró eletrônico	53
3.1.1 Leitura discursiva de músicas do forró pé-de-serra.....	54
3.1.2 Leitura discursiva de músicas do forró eletrônico.....	70
3.2 Constituição do sujeito mulher no forró: como leem as normalistas?	85
3.2.1 Leituras iniciais das normalistas.....	85
3.2.2 Outras leituras das normalistas	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	104

RESUMO

Este trabalho voltou-se para a investigação da constituição do sujeito mulher em letras de música de forró e para a leitura das normalistas em relação a essas músicas. Para tanto, tomou como base a perspectiva teórica de leitura apresentada pela Análise do Discurso (AD) de linha francesa, a partir de autores como Pêcheux (1997), Robin (1977) e Courtine (2006). Recorreu também às idéias foucaultianas, sobretudo no que concerne aos conceitos de “Vontades de verdade” e “Relações de poder” e aos Estudos Culturais, por meio de Hall (2006), Bauman (2005) e Silva (2000), para compreender as questões relativas às construções identitárias. O corpus desta pesquisa consta de letras de música de forró e de atividades de leituras realizadas pelas alunas em torno das músicas. Dessa forma, esta pesquisa é, numa primeira etapa, documental e, na segunda etapa, uma pesquisa-ação, tendo em vista que procurou através de um referencial teórico realizar uma intervenção junto a uma turma de 3º ano do Ensino Médio da Escola Normal de Campina Grande-PB. Nessa perspectiva, elencou-se os seguintes objetivos: identificar as vontades de verdades relacionadas ao sujeito mulher nas letras de música de forró; comparar a imagem feminina expressa nas letras musicais do forró pé-de-serra e do forró eletrônico; examinar o posicionamento das normalistas em relação aos discursos que constituem o sujeito mulher nas referidas letras e comparar as leituras realizadas pelas normalistas antes e depois da proposta de intervenção da pesquisa. Diante dos dados, foi possível perceber, na primeira etapa, que nos dois tipos de forró analisados o sujeito mulher é constituído como um objeto de prazer sexual, porém, no forró pé-de-serra as mulheres são vistas como criaturas “separadas” para o casamento, para a vida familiar, para servir de “troféus” a serem conquistados pelos homens, enquanto no forró eletrônico, as mulheres são consideradas como objetos sexuais fáceis para serem utilizados e descartados. Esse estudo possibilitou também a identificação de estereótipos que depreciam a identidade do sujeito mulher na sociedade. No que diz respeito à segunda etapa, chegou-se à conclusão de que há nas leituras das alunas uma identificação com a forma-sujeito apresentada nas letras da etapa anterior, no tocante à construção discursiva da identidade da mulher. Além disso, observou-se que, a princípio, a leitura das normalistas constituía-se em resumos narrativos em relação à materialidade decodificada, sem a presença de um posicionamento crítico. Após a intervenção da pesquisadora, observou-se que as alunas passaram a atentar mais para a construção de imagens e papéis atribuídos à mulher nessas letras musicais e, conseqüentemente, apresentaram posturas críticas sobre esse gênero discursivo.

Palavras-chave

Sujeito mulher. Forró. Leitura discursiva. Normalistas.

ABSTRACT

This study aims to investigate the constitution of woman figure in forró lyrics and the reading of normalists regarding these songs. Therefore, the study was based on the theoretical perspective of reading presented by the Discourse Analysis (DA) of French line, from Authors like Pêcheux (1997), Robin (1977) and Courtine (2006). It also resorted to Foucault ideas, especially regarding the concepts of “Wills of truth” and “Relations of power” and the Cultural Studies, by Hall (2006), Bauman (2005) and Silva (2000), to understand the questions related to identity constructions. The structure of this research is based on forró lyrics and reading activities done by students involving the lyrics. That been said, this research is, in the first stage, documental, and, in the second stage, a research-action, since it intended, based on a theoretical referential, perform an intervention with a third-year class of High School at Escola Normal in Campina Grande. Hence, the following objectives were set up: to identify the wills of truth related to the woman subject in the forró lyrics; to compare the female image expressed in the root forró lyrics and in the electronic forró lyrics; to consider the thought of the normalists regarding the speeches which constitute the woman figure in the lyrics in question and to compare the reading done by the normalists before and after the proposal of intervention performed by the research. Based on the data, it was possible to realize that, in the first stage, the female figure is constituted as an object of sexual pleasure in both kinds of forró. However, in the root forró, women are considered creatures destined for wedding, for family life, as a trophy to be won by men. On the other hand, in the electronic forró, women are considered easy sexual objects to be used and discarded. This study also allowed the identification of stereotypes that depreciate the identity of the female figure in society. In the second stage, the conclusion is that there is identification in the student readings with the form-figure presented in the lyrics from the previous stage, related to the discursive construction of the woman identity. Also, it was observed that, at first, the reading of the normalists was based on narrative abstracts in relation to decoded materiality, without existing a critical positioning. After the research intervention, it was noticed that the students give more attention to the construction of images and roles designed to the woman in the lyrics and, as a result, showed critical attitudes about this discursive genre.

Key-words: Female figure. Discursive reading. Normalists.

INTRODUÇÃO

A música, enquanto bem cultural, é um sistema simbólico de comunicação inter-humana que funciona como uma ferramenta eficaz na disseminação de discursos que constituem diversas identidades, podendo difundir estereótipos dessas identidades no imaginário social.

Através de suas letras, o forró, expressão musical que circula na sociedade sob diferentes estilos, desde o mais tradicional, denominado pé-de-serra, até o mais recorrente na mídia, como o forró eletrônico, auxilia na propagação de “vontades de verdade” alicerçadas em discursos que constituem determinadas identidades, como a dos sujeitos: pobre, nordestino, homem e mulher.

Também se observa que o forró é um ritmo bastante emblemático para a Região Nordeste, constituindo-se como um bem cultural que ocupa um lugar de destaque na tradição nordestina. Assim, as letras de músicas de forró são gêneros textuais que permeiam a realidade histórico-cultural dos alunos dessa região, por isso merecem ser exploradas na escola.

Pensando nisso, a presente pesquisa, além de investigar os discursos materializados nas músicas de forró, tomou as letras musicais desse gênero como objeto de leitura no universo escolar.

Apesar de os Parâmetros Curriculares Nacionais enfatizarem a importância de se trabalhar a língua em seu aspecto discursivo, a maioria das aulas de Língua Portuguesa continuam centradas no ensino de regras gramaticais, sendo norteadas pela concepção de língua apenas como estrutura.

Para que haja mudanças significativas no ensino de leitura, é preciso rever a concepção de língua e de linguagem que o norteia, a fim de fazer com que o trabalho com a leitura desafie os alunos a atentarem não apenas para a materialidade linguística,

mas também para os sentidos que podem ser construídos a partir dela. Para tanto, faz-se necessário que as atividades de leitura levem os alunos a se posicionarem criticamente.

Diante disso, pensou-se na relevância de desenvolver com alunos do Ensino Médio atividades de leitura que contemplassem a observação da imagem da mulher que o gênero música de forró vem disseminando em suas letras, por serem textos que apresentam dizeres aparentemente naturais, mas que estão atravessados por discursos que acabam influenciando e auxiliando na modificação de opiniões e de posicionamentos.

Tomar as letras de música de forró como objeto de estudo na escola é uma forma de levar os alunos a questionarem e desvelarem as “vontades de verdade” presentes nessas fontes propagadoras de discursos. Para tanto, esses textos, enquanto materialidade discursiva, precisam ser lidos como um produto sócio-histórico e ideológico que se concretiza com a história e com a memória.

Nesse contexto, o desenvolvimento dessa pesquisa se justifica como uma ação que busca contribuir para com o “aprender a ler o real sob a superfície opaca, ambígua e plural do texto” (COURTINE, 2006, p.19), possibilitando uma leitura menos ingênua frente às letras de música de forró. Com isso, vem favorecer uma ampliação nas propostas de leitura discursiva perante os textos que circulam no meio social.

Além disso, ressalta a importância de conceber a leitura como uma atividade política que requer de seus praticantes as habilidades de “desconstruir leituras anteriores para que novas e inovadoras surjam no horizonte, reconstruir desafios sob o signo da dúvida e da incerteza, sobretudo, superar-se como leitor e autor sempre” (DEMO, 2007, p. 56). Em suma, este estudo contribui para a possibilidade de ler, em particular nas letras de música de forró, os preconceitos que perpetuam à intolerância frente ao sujeito mulher.

Acredita-se que, além de outros meios, a prática de leituras discursivas pode funcionar para o professor como uma forma de oportunizar os estudantes a

compreenderem, de forma sistematizada, os processos de significação que constituem o texto como processo sócio-histórico e ideológico, através de seus mecanismos linguístico- discursivos.

Para a realização dessa pesquisa, tomou-se como foco uma turma de 3º ano do Ensino Médio da Escola Normal Estadual Padre Emídio Viana Correia, por se tratar de um grupo que está concluindo a Educação Básica do qual espera-se um domínio maior no que diz respeito aos conteúdos adquiridos no decorrer da escolaridade e, particularmente, em relação à habilidade de leitura.

Além disso, pensou-se na possibilidade de um alcance maior em relação aos resultados da intervenção da pesquisa, tendo em vista que a instituição selecionada é responsável pela formação de professores para atuarem nos anos iniciais do Ensino Fundamental.

Para analisar as letras de música de forró e observar como as normalistas as leem, esta pesquisa toma como base a perspectiva teórica de leitura apresentada pela Análise do Discurso (AD) de linha francesa, a partir de autores como Pêcheux (1997), Robin (1977) e Courtine (2006). Quanto à observação das relações de poder e as “vontades de verdade” que constituem a imagem da mulher na música de forró, fundamenta-se nos conceitos foucaultianos e, no que diz respeito à questão da identidade, buscou-se o auxílio em autores filiados aos Estudos culturais como Hall (2006), Bauman (2005) e Silva (2000). Nesse contexto, têm-se as seguintes questões de pesquisa:

- a) Como se dá a constituição do sujeito mulher em letras de música de forró?
- b) Que leituras são realizadas pelas normalistas diante dessas letras?

Com base nas reflexões e nos questionamentos apresentados, a pesquisa tem os seguintes objetivos:

Gerais:

- Investigar os discursos que constituem o sujeito mulher em letras de música de forró.
- Analisar a leitura das normalistas frente a esses discursos nas referidas letras musicais.

Específicos:

- Identificar as vontades de verdades relacionadas ao sujeito mulher nas letras de música de forró.
- Comparar a imagem feminina expressa nas letras musicais do forró pé-de-serra e do forró eletrônico.
- Examinar o posicionamento das normalistas em relação aos discursos que constituem o sujeito mulher nas referidas letras.
- Comparar as leituras realizadas pelas normalistas antes e depois da proposta de intervenção da pesquisa.

Esta pesquisa tem como *corpus* quatorze letras de música de forró, sendo sete do forró pé-de-serra e sete do forró eletrônico que trazem marcas linguísticas que apontam para a constituição do sujeito mulher e que tiveram uma boa repercussão na região Nordeste. Além disso, compõem esse *corpus* leituras orais e escritas de alunas da escola Normal sobre algumas dessas letras musicais.

Quanto à organização, esta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo traz os procedimentos metodológicos, esclarecendo informações relativas à natureza da pesquisa, ao contexto de geração dos dados, ao *corpus* da pesquisa e à sistematização dos dados.

O segundo capítulo explicita a concepção de leitura que alicerça as discussões deste trabalho e, em seguida, apresenta reflexões teóricas no que diz respeito às relações de poder e as vontades de verdade, bem como a constituição do sujeito e os estereótipos que marcam a identidade feminina nas letras de música de forró. Para

finalizar, este capítulo traz algumas considerações sobre o forró enquanto símbolo da cultura nordestina.

O terceiro capítulo evidencia a análise das letras de música de forró e das leituras das normalistas antes e depois da intervenção da pesquisa.

Por fim, constam as Considerações Finais, expondo algumas constatações obtidas a partir da pesquisa.

1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O presente capítulo aponta o percurso metodológico seguido para a realização do trabalho com a leitura na perspectiva discursiva. Inicialmente apresenta-se a natureza e o contexto em que a pesquisa se desenvolveu, posteriormente, descreve-se os sujeitos, o *corpus*, os procedimentos e, por fim, expõe-se a sistematização dos dados.

1.1 A Natureza da pesquisa

A complexidade do objeto de estudo desta pesquisa requereu a aplicabilidade de ações no campo investigado que necessitaram de subsídios teóricos que permitissem o diálogo com diferentes áreas disciplinares. Assim, *a priori*, este estudo insere-se nos estudos da Linguística Aplicada, uma vez que esse campo teórico:

caracteriza-se pela expansão dos dados que estuda, das disciplinas-fonte e das metodologias, em função da necessidade de entendimento dos problemas sociais de comunicação em contextos específicos (o seu objeto abrangente) que procura resolver (o seu objetivo abrangente) (KLEIMAN, 1998, p.55).

Em consequência dessa complexidade, o fenômeno estudado em um contexto específico, com sujeitos específicos, permitiu que a observação dos dados fosse norteadada pelos estudos da Análise do Discurso de linha francesa (AD), por conceitos foucaultianos e pela perspectiva dos Estudos Culturais.

Diante disso, a AD serviu como ponto de partida para investigar o objeto, já que possibilitou olhar para o texto, no caso as letras de música de forró, a partir de sua filiação com a história, com a ideologia, buscando analisar a produção dos sentidos não apenas a partir da materialidade linguística, mas através de sua relação com a exterioridade. Os conceitos foucaultianos permitiram estabelecer categorias de análise frente às leituras realizadas pelos sujeitos investigados e os Estudos Culturais auxiliaram a compreender questões relativas à identidade.

Quanto à natureza dos dados e procedimentos de análise, o presente estudo pode ser inserido no paradigma qualitativo da ciência, tendo em vista que lida com “uma família interligada e complexa de termos, conceitos e suposições” (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 16), por levar em consideração o sujeito, a complexidade, a instabilidade e a intersubjetividade que permeiam o fenômeno a ser investigado. Além disso, “explora as características dos indivíduos e cenários que não podem ser descritos numericamente” (MOREIRA e CALEFFE, 2008, p. 73).

A pesquisa qualitativa caracteriza-se como um processo de descrição no qual os pormenores são extremamente relevantes, por isso ao longo deste estudo não apenas a regularidade, mas também a singularidade configurou-se como um dado relevante, pois

a pesquisa qualitativa não se propõe testar as relações de causa e consequência entre os fenômenos, nem tampouco gerar leis causais que podem ter um alto grau de generalização. A pesquisa qualitativa procura entender, interpretar fenômenos sociais inseridos num contexto. (BORTONI-RICARDO, 2008, p. 34).

Logo, para que as ações observadas sejam melhor compreendidas, faz-se necessário que o pesquisador esteja inserido no campo a ser investigado, cuidando para que haja uma relação harmoniosa entre si e os sujeitos investigados.

Segundo os objetivos, essa pesquisa é do tipo descritivo-interpretativa, pois busca “descrever uma situação social circunscrita” (DESLAURIERS e KÉRISIT, 2008, p. 130), a saber: a prática social de leitura de textos nos quais se materializam discursos que marcam a identidade do sujeito mulher. Além disso, analisa essa prática, buscando explicar os seus significados à luz da Análise de Discurso de linha francesa (AD).

Em relação às fontes de informação e coleta dos dados, a presente pesquisa é classificada como documental, a partir da concepção de documento como “uma informação organizada sistematicamente, comunicada de diferentes maneiras (oral, escrita, visual ou gestualmente) e registrada em material durável” (GONÇALVES, 2003,

p. 32). Nesse sentido, toma como objeto de análise, além das letras de música de forró, as leituras das alunas da Escola Normal frente a essas letras.

Trata-se também de uma pesquisa-ação, uma vez que a pesquisadora buscou investigar e tentar conseguir mudanças de comportamentos e atitudes dos indivíduos decorrentes da intervenção realizada. Para a realização de uma pesquisa deste tipo, foi preciso uma intervenção mais direta por parte da pesquisadora que, através de um referencial teórico, buscou provocar mudanças num quadro que já estava estabelecido.

André (1995, p. 33) esclarece que esse tipo de pesquisa “visa sempre implementar alguma ação que resulte em uma melhoria para o grupo de participantes, geralmente pertencentes às classes economicamente desfavorecidas”. Assim, espera-se que o presente estudo tenha auxiliado as normalistas a desenvolverem leituras que contemplem não apenas o que foi dito, mas o que perpassa esse dizer.

1.2 Contexto de geração dos dados

A pesquisa teve como informante uma turma de 3º ano da Escola Normal da cidade de Campina Grande-PB. A escolha desses sujeitos justifica-se pelo fato de se tratar de estudantes que estão ocupando, além da posição de aluno, o lugar de um futuro professor, já que estão em processo de formação docente, no penúltimo ano de curso. Sendo assim, serão responsáveis também pelo ensino da língua materna e, conseqüentemente, pelo trabalho com a leitura em sala de aula, conforme se discute a seguir.

De acordo com o Artigo 61 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (2010), consideram-se profissionais da educação escolar básica os professores habilitados em nível médio ou superior para a docência em educação infantil e nos ensinos fundamental e médio. No Artigo seguinte, destaca-se que a formação mínima exigida para que os docentes atuem na educação básica para o exercício do magistério

na educação infantil e nas quatro primeiras séries do ensino fundamental é a oferecida em nível médio, na modalidade Normal.

Este último Artigo da LDB garante aos alunos das Escolas Normais, em todo o território brasileiro, o direito de trabalharem como professores “polivalentes” nas escolas da rede privada de ensino e, inclusive, de se candidatarem a cargos públicos para professores da educação infantil e séries iniciais do ensino fundamental.

A Escola Normal Estadual Padre Emídio Viana Correia, na qual a pesquisa foi desenvolvida, está situada na Av. Severino Bezerra Cabral S/N, bairro do Catolé, na cidade de Campina Grande-PB. Reconhecida e autorizada para funcionamento a partir de 10 de Maio de 1960, a escola ficou responsável pela formação docente de alunos no ensino médio e continua sendo a única com essa competência na referida cidade.

De acordo com seu Projeto Político Pedagógico (PPP), a instituição orienta-se pela concepção de sociedade pautada na diversidade cultural e estabelece como objetivo maior promover ações integradas que resultem na formação de profissionais capacitados para exercer a cidadania.

O PPP dessa escola evidencia que o perfil do professor a ser formado no Curso Normal com habilidade para educação infantil, educação de jovens e adultos e das séries iniciais do ensino fundamental, deverá demonstrar, entre outras competências, a capacidade para desenvolver trabalhos com a leitura e construir conhecimentos e valores que interajam com a realidade social.

Essas atribuições provocaram o interesse não só de investigar como os alunos da Escola Normal leem textos como letras de música de forró, mas também de intervir de modo que tivessem um novo olhar sobre os múltiplos processos imbricados no ato da leitura.

Desse modo, este estudo não buscou apenas investigar ou descrever um fato, mas também auxiliar as normalistas a realizarem leituras mais críticas diante não só das letras de música de forró como também de outros gêneros discursivos e, possivelmente,

a desenvolverem um trabalho de leitura discursiva junto aos seus alunos nas salas de aula.

Além disso, trabalhar com textos que as normalistas já conhecem, a exemplo das letras de música de forró, a partir de uma perspectiva sócio-histórica e ideológica, constitui-se como um modo de contribuir, embora num curto espaço de tempo, para outras possibilidades de leitura e reflexão sobre a constituição do sujeito mulher na sociedade.

É importante, ainda, destacar o fato das Escolas Normais serem conhecidas tradicionalmente por atenderem estudantes do sexo feminino, já que são responsáveis por cursos de formação para o curso magistério que historicamente está atrelado à figura feminina.

Esse dado foi relevante para a escolha da instituição como espaço para a presente pesquisa, pois mesmo a Escola Normal de Campina Grande sendo composta, atualmente, por estudantes do sexo masculino, a turma selecionada para o presente estudo é formada apenas por mulheres. Isso suscitou um interesse maior do grupo para discutir questões relacionadas à constituição da identidade do sujeito mulher em textos que evidenciam um estilo musical bastante familiar para as alunas, devido a sua representação simbólica para o cenário cultural nordestino .

1.3 Corpus da pesquisa

O *corpus* do presente estudo é composto por letras de música de forró que trazem em sua materialidade discursos relacionados à construção da identidade da mulher e o papel exercido por esse sujeito na sociedade, tomando como referência a relação de poder e hegemonia em vigor na sociedade.

Levando em consideração a discussão apresentada por Quadros Júnior e Volp (2005) que aponta para a diferenciação de estilos do forró, foram selecionadas para

compor o *corpus* desta pesquisa quatorze letras de músicas de forró que tiveram uma grande repercussão no cenário nordestino, sendo sete filiadas ao forró pé-de-serra (três cantores) e sete ao forró eletrônico (três bandas).

Trazer essa diferenciação para o âmbito deste estudo é significativo, pois contribui para diferentes gestos de interpretação em relação às vontades de verdade presentes em cada um desses estilos de forró, tendo em vista que estão inseridos em contextos sócio-históricos e ideológicos distintos e, conseqüentemente, produzem diferentes representações de sujeitos.

Além das letras de música de forró, compõem o *corpus* desta pesquisa leituras orais e escritas das normalistas sobre as letras de músicas de forró. A coleta dos dados foi realizada em uma sala de aula da Escola Normal, no horário das aulas de português de uma das turmas de 3º ano. Cada encontro semanal teve a duração de 2 horas/aulas (80 min), totalizando cinco encontros correspondentes à 10 horas/aulas, entre os meses de outubro e novembro de 2012.

Após apresentada a necessidade da gravação das aulas, ficou acordado que apenas o segundo e o terceiro encontros seriam gravados. O primeiro encontro não foi gravado a fim de primar pela exposição mais desinibida dos comentários iniciais das alunas acerca das músicas.

Apenas o segundo e o terceiro encontros foram gravados, já que, concentraram a maior parte dos comentários orais sobre a leitura das normalistas, pois o quarto encontro focou a intervenção mais direta da pesquisadora a partir de textos que tratam da imagem do sujeito professor (Anexo B) e o quinto, os comentários escritos das alunas (Anexo C).

A escolha desses textos visou problematizar os discursos e os estereótipos que marcam a identidade do sujeito professor sócio-historicamente nessas materialidades linguísticas para que, com base nas discussões suscitadas, as alunas passassem a refletir sobre a imagem do sujeito mulher nas letras de música de forró.

1.4 Procedimentos

No primeiro encontro, informou-se às alunas o vínculo da pesquisadora com o Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da UFCG e as atividades que seriam realizadas na sala de aula. Também fora solicitado o preenchimento do termo de compromisso (conforme Anexo A) e realizou-se uma atividade de sondagem coletiva sobre o que as alunas conheciam sobre o forró, a exemplo de cantores e bandas e das temáticas das letras musicais.

Em seguida, passou-se ao desenvolvimento da primeira atividade de leitura sobre duas letras de música de forró que fizeram bastante sucesso no nordeste, no início da primeira década de 2000, sendo uma ligada ao forró pé-de-serra (Ana Maria) e a outra ao forró eletrônico (Mulheres perdidas).

Essa atividade foi realizada sem qualquer tipo de mediação da pesquisadora, pois as leituras feitas em torno dessas letras musicais configuram o que está sendo compreendido nesse trabalho como leituras iniciais das normalistas, compondo a subseção 3.2.1 desta Dissertação.

O segundo e o terceiro encontros desenvolveram-se, respectivamente, em torno da leitura de duas letras de música de forró pé-de-serra (Chamego proibido e Tamborete de forró) e duas de forró eletrônico (Mulher não trai, mulher se vinga e Você não vale nada), selecionadas pelas normalistas a partir de uma coletânea com quatorze letras de música de forró (analisadas pela pesquisadora no terceiro capítulo deste trabalho), sendo sete do forró pé-de-serra e sete do forró eletrônico. Essas leituras também compõem a subseção denominada leituras iniciais das normalistas.

Em ambos os dias adotou-se a seguinte metodologia: após as alunas selecionarem as músicas a serem lidas, a pesquisadora solicitava a realização de uma leitura silenciosa de cada música e orientava as normalistas a destacarem o que chamou mais atenção no decorrer da leitura feita individualmente para que, em seguida, fosse socializado para a turma.

Após a leitura silenciosa, as normalistas pediam para cantar as músicas. Feito isto, a pesquisadora sugeria a leitura das letras em voz alta, para que as alunas atentassem mais para a composição das músicas do que para o ritmo. Em seguida, era solicitado que as normalistas expusessem as leituras que fizeram sobre as músicas, orientando que se apoiassem no que haviam destacado nos textos.

A partir dessas instruções, as alunas passavam a apresentar suas leituras oralmente ou por escrito (conforme Anexo C). Foram esses registros que possibilitaram a investigação sobre as leituras iniciais das normalistas em relação às letras de música de forró.

No quarto encontro, partiu-se para a intervenção de uma proposta de leitura discursiva, através da qual se buscou, seguindo as ideias de Courtine (2006, p. 27), interrogar as maneiras de ler das normalistas, tratando o lugar do sujeito leitor como problema. Para tanto, a pesquisadora lançou mão de outros gêneros discursivos (uma charge², um artigo de opinião³ e um conto⁴ - conforme Anexo B), que regularizam discursos que sedimentam estereótipos que constituem a identidade do sujeito professor.

Para analisar discursivamente, “é preciso encontrar textos que incomodem” (COURTINE, 2006, p. 27). Pensando nisso, esses textos, além de não influenciar diretamente na leitura das normalistas sobre as letras de música de forró, possibilitaram às normalistas a reflexão sobre a representação do sujeito professor nos referidos gêneros discursivos. Tal escolha é relevante, tendo em vista que as alunas estão em um curso de formação para se tornarem professoras.

Nesse momento, solicitou-se que as alunas destacassem o tema abordado nos textos e identificassem as identidades dos sujeitos, representados através dos personagens.

²Fonte: <http://diariodoprofessor.com/2012/08/13/visoes-crueis-dos-professores-que-nao-ajudam-em-nada-a-melhorar-educacao/> Acesso em: 10 de Setembro de 2011.

³ PACHECO, José. A formiga: Quando o ruído se instala na comunicação e os professores disso não se apercebem, os equívocos acontecem. In: *Entre Margens*, Junho 2007, p.22.

⁴ DIAFÉRIA, Lourenço. Rodomilhos lilases. In.: *O imitador de gato e outras crônicas*. 2. Ed. São Paulo: Ática, 2003. (Coleção: Para gostar de ler).

Em seguida, a pesquisadora pediu que as alunas atentassem para as críticas feitas em cada um desses gêneros em relação ao ensino, à instituição escolar e, especialmente, ao sujeito professor e se posicionassem, mostrando se concordavam com as críticas que eram apresentadas e justificassem.

Dando prosseguimento, instigou-se as alunas a observarem as falas das personagens e as imagens apresentadas em relação ao sujeito professor, relacionando aos dizeres que historicamente marcam a identidade desse sujeito na sociedade. Logo após, perguntava-se as normalistas se concordavam com as falas das personagens e com as imagens apresentadas, pedindo que justificassem.

A partir dessas indagações, a discussão foi se instaurando, de modo que a pesquisadora passou a chamar a atenção das alunas para os discursos que perpassam o dito e o não-dito, de modo que percebessem que os sentidos de um texto se constroem na relação com outros textos, através da repetição de determinadas vontades de verdade e estereótipos que marcam a identidade dos sujeitos na sociedade.

A pesquisadora passou a refletir com a turma, pensando o contexto sócio-histórico e ideológico, sobre as “leituras únicas”⁵ que estavam sendo apresentadas nos textos lidos, de modo a fortalecer alguns discursos que contribuem para a imposição de determinadas imagens depreciativas sobre esse sujeito na sociedade.

Nesse contexto, passou-se a observar juntamente com as normalistas não apenas o que estava explícito, mas, sobretudo, os discursos que atravessam o dizer dos textos apresentados na ocasião, para que as alunas pudessem levar essas considerações para a leitura de outros textos como as letras de música de forró, a fim de observarem, sobretudo, questões relacionadas à imagem e ao papel da mulher.

No quinto e último encontro, com base na discussão realizada no encontro anterior, fora solicitado que as alunas selecionassem da coletânea com as letras de

⁵Essa expressão está relacionada à palestra da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie que trata do perigo da história única, em referência à construção do estereótipo de pessoas e/ou lugares, numa perspectiva de construção cultural e distorção de identidades.

música de forró uma música do forró pé-de-serra e outra do forró eletrônico (lidas ou não durante os encontros) para que registrassem suas leituras (Anexo D).

Estas últimas leituras estão apresentadas na subseção 3.2.2 onde foram comparadas com as leituras iniciais a fim de possibilitar a análise de como as alunas liam e como passaram a ler a partir da proposta de intervenção. Esse tipo de interferência na atividade leitora das normalistas é importante, pois funciona, segundo Courtine (2006, 19), como a “mediação técnica de um jogo político de leitura”.

1.5 Sistematização dos dados

A fim de sistematizar os dados coletados, realizou-se a triangulação “recurso de análise que permite comparar dados de diferentes tipos com o objetivo de confirmar ou desconfirmar uma asserção” (BORTONI-RICARDO, 2008, p.61). Ou seja, após a seleção das letras de música de forró e leituras orais e escritas das normalistas, atentando-se para os objetivos da pesquisa, passou-se a análise das letras de música de forró e leituras das normalistas, seguindo o percurso metodológico convergente com a proposta da Análise do Discurso de Linha francesa.

De acordo com Orlandi (2007), a pesquisa na perspectiva da AD deve desenvolver-se a partir de um movimento dialético entre a teoria e a prática, cabendo ao analista assumir posicionamento teórico-metodológico de modo que a constituição do *corpus* seja delimitada não por critérios empíricos, mas teóricos.

Pensando nisso, a presente pesquisa buscou descrever os dados e explicar seus significados, compreendendo que “o dispositivo teórico, a escuta discursiva, deve explicitar os gestos de interpretação que se ligam aos processos de identificação dos sujeitos, suas filiações de sentidos: descrever a relação do sujeito com a memória” (ORLANDI, 2007, p. 60).

Nessa perspectiva, este trabalho situa-se nos limites da interpretação, a partir da inserção na história, na ideologia e no simbólico das letras de música de forró. Logo,

busca desenvolver leituras discursivas, partindo do pressuposto de que nenhum leitor/analista pode esgotar os sentidos de um texto, pois os gestos de interpretação dependem do contexto sócio-histórico e ideológico.

2 CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS ÀS LEITURAS DISCURSIVAS

2.1 A leitura na perspectiva da AD

A Análise do Discurso (AD) de linha francesa surgiu, por volta do final dos anos de 1960, rompendo tanto os limites da dicotomia clássica saussuriana *langue/parole* quanto à análise linguística do texto, que o concebia como um objeto fechado nele mesmo.

Fundada por Michel Pêcheux, essa teoria se constitui como uma prática política de leitura que busca ler o texto em sua discursividade, em sua filiação com o real e a história, relacionando-o a sua exterioridade que se constitui, segundo Pêcheux (1997, p. 258), “um ‘exterior’, bem diferente, que é o conjunto dos efeitos, na ‘esfera da ideologia’, da luta de classes sob suas diversas formas: econômicas, políticas e ideológicas”.

Nessa perspectiva, a língua deixa de ser vista como mera representação do pensamento ou origem de todos os significados, para ser concebida como um instrumento de conflito, de confronto ideológico, como um espaço no qual se produzem formas de representação, ideias e valores de uma sociedade.

Na AD, a linguagem passa a ser vista como um meio propício para a veiculação de ideologias que se instauram através das formações ideológicas e das formações discursivas que compõem o discurso. As primeiras, na teoria marxista, a partir da releitura de Althusser, compreendem o processo intelectual em geral. Haroche (*apud* ROBIN, 1977, p.115) assim define formação ideológica:

Falar-se-á de formação ideológica para caracterizar um elemento suscetível de intervir como uma força que se confronta com outras forças, na conjuntura ideológica característica de uma formação social, num dado momento; cada formação ideológica constitui assim um complexo conjunto de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’, nem ‘universais’, mas se reportam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito, umas em relação a outras.

Resultantes de confrontos ideológicos de uma dada formação social, cada formação ideológica, historicamente determinada, constitui-se diferentemente em momentos históricos distintos, tendo como principal elemento uma ou mais formações discursivas definindo o que pode ou não ser dito numa determinada formação social. Tomando por base a noção de formação discursiva apresentada por Foucault em *Arqueologia do Saber*, Pêcheux (1997) explica que a formação discursiva é o lugar no qual os sentidos são controlados pelo interdiscurso,

que determina essa formação discursiva como tal, objetividade material essa que reside no fato de que « algo fala » (ça parle) sempre antes, em outro lugar e independentemente, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas. (PECHEUX, 1997, p.162).

Diante disso, percebe-se que as formações ideológicas e as formações discursivas estão relacionadas de tal modo que uma necessita da outra para se constituir. Essa relação torna-se mais clara quando se especifica que a ideológica não se separa da linguagem e vice-versa. As formações ideológicas materializam-se como função histórico-social na sucessão das formações discursivas, por isso, de forma alguma, o estudo das ideologias pode estar desvinculado do estudo da linguagem; tampouco o estudo da linguagem pode desvencilhar-se da instância ideológica.

Segundo Possenti (2002, p.18), o discurso não resulta do simples uso da língua, mas “se constitui pelo trabalho com e sobre os recursos que produzem determinados efeitos de sentido em correlação com posições e condições de produção”. Por meio da linguagem, os sujeitos marcam sua ideologia.

A compreensão dessa inter-relação entre as formações discursivas e as formações ideológicas, marcada pela heterogeneidade, fez com que a AD pensasse tanto a língua quanto o texto a partir de sua incompletude constitutiva, que traz a ideia de que a linguagem não é concebida como origem dos sentidos, mas também não é um depósito de verdades exteriores a ela própria.

Para a AD, há um diálogo entre diferentes discursos, a partir da retomada de formulações anteriores, definido como interdiscurso. Por meio dele, como se vê nas letras de músicas de forró, os sentidos são recuperados pela memória discursiva que perpassa o imaginário social. Diante disso, pode-se compreender o que afirma Pêcheux (1997) sobre não haver discurso único, pois tudo que se diz, já foi dito antes, em outro lugar, independentemente.

Sendo assim, a AD se propõe, por meio da articulação entre o linguístico e o histórico, a compreender como os textos se constroem para dizer o que dizem, a partir do estabelecimento dos sentidos possíveis, de acordo com determinada(s) formação(ões) discursiva(s), a fim de ensinar o povo “a ler sua opressão nos próprios textos que, ao mesmo tempo, a exprimem e a mascaram” (COURTINE, 2006, p.53).

Para tanto, além da formação discursiva e da formação ideológica, a AD leva em consideração que os sentidos serão sempre mediados pelas condições de produção do texto, tendo em vista que, segundo essa teoria, os sentidos de um texto não estão pré-estabelecidos, mas se constroem na essência de determinadas condições de produção, na relação entre o interdiscurso (memória discursiva) e o intradiscurso (fio discursivo).

Conforme aponta Robin (1977), as condições de produção não devem ser entendidas como o simples contexto imediato do discurso, mas como o quadro institucional e o aparelho ideológico no qual o texto se inscreve, as representações que a ele subjazem, a conjuntura política, as relações de poder etc. Para a autora, “o discurso só é discurso em relação ao que o condiciona, que convém encará-lo em termo de processo e não estaticamente como enunciado, que o discurso só é discurso quando se refere às suas condições de produção”(ROBIN, 1977, p.26).

Sobre isso, Mussalim (2001, p. 131) afirma que os sentidos passíveis de um discurso são demarcados, preestabelecidos pelas formações discursivas ao serem colocadas no espaço interdiscursivo. Assim, a produção de sentidos se dá a partir da própria constituição da textualidade.

Nessa perspectiva, o texto é visto como um processo produtor de vários sentidos e diferentes (não quaisquer) leituras que se relacionam dialógica e interdiscursivamente com outros textos filiados à memória. De acordo com Gregolin (2003, p. 47) “a aparição de um texto só se completa quando um leitor o insere na ordem da história, deslocando-o do lugar onde jaz reclamando sentidos”.

Logo, para se completar, além da condição de produção que se estabelece a partir da formulação textual (intradiscurso) e da memória do dizer (interdiscurso), o texto necessita do sujeito autor e do sujeito leitor, tendo em vista que ambos ocupam uma dada posição histórico-social.

Embora tendo um papel significativo frente à produção de sentido, faz-se necessário destacar que os sujeitos não podem fazer qualquer leitura, já que os sentidos não pertencem ao leitor, nem estão abrigados no texto, mas podem ser recuperados através das marcas presentes na superfície textual. Assim sendo, o leitor fará as leituras possíveis conforme as condições de produção.

Porém, apesar de os sentidos partirem da materialidade discursiva, alguns podem ser resgatados e outros não, dependendo da formação ideológica e discursiva nas quais o texto e o leitor estiverem inscritos, assim, tanto o leitor quanto o texto são responsáveis pela produção de sentidos.

Nessa perspectiva, Sírio Possenti (2001, p. 28) afirma que a “AD não acredita que haja sujeitos individuais que leiam como querem, mas sim que há grupos de sujeitos (situados em determinada posição) que lêem como lêem porque têm a história que têm”.

Diante disso, como já foi dito, compreende-se que o leitor não é totalmente livre para ler o que quiser em um texto, mas o que puder, devido ao condicionamento sócio-histórico e ideológico. Como materialidade discursiva, o texto está relacionado às condições de produção, às formações ideológicas e aos gêneros do discurso. Nas palavras de Orlandi (2007, p. 32), “o dizer não é uma propriedade particular. As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua”.

A condição de incompletude tanto do texto quanto do sujeito leitor aponta para a possibilidade de existir sempre outras leituras e outros dizeres, fazendo com que não haja leitura nem leitores ideais capazes de esgotar os sentidos do texto, mas leituras possíveis mobilizadas de acordo com uma determinada conjuntura sócio-histórica e ideológica.

Nessa perspectiva, a produção de sentidos dos textos se dá a partir de discursos que alicerçam dadas vontades de verdade e relações de poder, marcando diferentemente a imagem e os papéis a serem ocupados pelos sujeitos na sociedade, a exemplo do sujeito mulher. Assim, para investigar a constituição desse sujeito nas letras de música de forró, esse trabalho traz, na subseção seguinte, conceitos como “vontades de verdade” e “relações de poder” formulados por Foucault.

2.2 Vontades de verdade e relações de poder

Compreendendo que a construção identitária se dá a partir da memória social, do contexto histórico e do que pode/deve ser dito a partir de um determinado lugar social, esta pesquisa toma a concepção defendida por Foucault (1999) de discurso como um conjunto de enunciados apoiados na mesma formação discursiva.

Esses enunciados são disseminados no meio social através das relações de comunicação, que são responsáveis pela transmissão de “uma informação através da língua, de um sistema simbólico” (FOUCAULT, 1995, p.240). Tais relações estabelecidas na e pela linguagem propagam determinadas “vontades de verdades” que figuram como verdade em dado momento sócio-histórico e ideológico.

Segundo Ruiz (2004, p. 28), há que se diferenciar verdade de “vontade de verdade”:

a primeira aparece perante nós como algo diáfano, inquestionável, fecundo e sempre com caráter universal. Ela não faz concessões espaço-temporais, tem pretensões de universalidade, legitimando, desse modo, as pretensões universalistas da vontade de verdade, a qual é mais suspicaz e se introduz imperceptivelmente nos interstícios da própria verdade. Ela se esconde atrás

da argumentação, se dilui nos significados, se inocula entre os sentidos. No entanto é a vontade que constitui a verdade.

Diante disso, a verdade é vista como algo supremo, imutável, transparente capaz de nortear todas as coisas e que a vontade de verdade, apoiando-se no *Status* da verdade se infiltra no discurso a fim de figurar como a própria verdade. Assim, a vontade de verdade consegue estabelecer-se como a própria verdade.

Nas palavras de Foucault (2004, p. 282), as “vontades de verdade” são um “conjunto de regras de produção de “verdade”, pois, para o autor, não existe uma verdade absoluta, mas “temas fabricados em um momento particular da história”, conforme se pode ver, por exemplo, na literatura, na mídia ou nas letras de música. O filósofo compara a verdade com um jogo que não tendo apenas o sentido de imitar ou de repetir, significa um conjunto de procedimentos que conduzem a certo resultado.

Assim, compreende-se que a verdade não existe nela mesma. O que existe é a vontade de verdade, estabelecida a partir de uma relação desequilibrada, pois não serão todos os sujeitos que terão direito a dizer “a verdade”, mas, conforme aponta Foucault (2004, p. 283), “indivíduos que são livres, que organizam um certo consenso e se encontram inseridos em uma certa rede de práticas de poder e de instituições coercitivas”.

Desta forma, os “jogos de verdade” se tornam politicamente eficazes, pois é através deles que, mesmo que não aceitem pacificamente, os indivíduos acabam se identificando com um dado modelo social e nele se incluem, constituindo-se como sujeitos.

Esses “jogos de verdade” sustentam os discursos que ganham *status* de verdade na sociedade. Por meio do “discurso verdadeiro”, afirma Foucault (1999, p. 180), “somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver ou morrer” .

Esse tipo de discurso traz em si efeitos específicos de poder que estão inevitavelmente relacionados à instância do saber. Saberes como o médico, o literário, o

religioso que se manifestam, primordialmente, por meio das relações de comunicação, pela produção discursiva, delegando a autoridade do “discurso verdadeiro”.

Esses discursos, além de valores e crenças, reafirmam preconceitos e sedimentam intolerâncias em relação a determinados sujeitos, a exemplo da mulher em determinadas letras de música de forró. Segundo Leite (2008, p. 20), “o preconceito é a ideia, a opinião ou o sentimento que pode conduzir o indivíduo à intolerância, à atitude de reagir com violência ou agressividade a certas situações”.

Essa violência, no contexto deste trabalho, está intimamente relacionada ao conceito de alteridade, referindo-se não só à violência física como também a situações de humilhação através de dizeres depreciativos, exclusão, desrespeito e indiferença.

Nessa perspectiva, os conceitos do filósofo Michel Foucault contribuem para “desfazer os laços que, silenciosamente, teciam a relação entre o discurso e o poder, na materialidade de seus enunciados” (COURTINE, 2006, p. 52), a fim de mostrar que não existe uma verdade absoluta, mas vontades de verdade mutáveis que funcionam como instrumentos fomentadores dos efeitos que perpassam as relações de poder, constituindo os indivíduos em sujeitos pelo discurso.

Essas “vontades de verdade” difundidas pelas “relações de comunicação”, para Foucault, pressupõem, como toda relação humana, “relações de poder”. Por isso, os discursos abrigados nos textos refletem os efeitos das relações de luta pelo discurso e pelo poder entre os sujeitos.

As diversas faces do poder passam a significar nos textos marcando diferentes formações discursivas e ideológicas. Esse fato faz com que o discurso torne-se um “campo” fértil e bastante perigoso ao ponto de ser preciso procurar meios para “controlar” ou mesmo “interditar” determinados discursos, a exemplo do discurso sobre o sexo. Foucault (2004) argumenta que o sexo é um dos discursos mais controlados, vigiados e interditados dentro da sociedade. Nas palavras do autor,

Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. [...] Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política [...]. (FOUCAULT, 2004, p. 9).

Foucault (1999) afirma que todas as sociedades são permeadas por mecanismos internos, externos e de rarefação que visam controlar os discursos. Segundo esse filósofo, o poder é exercido por diferentes camadas sociais, em qualquer tempo e espaço, transitando entre os sujeitos, sobretudo, por meio da produção discursiva. O “poder” será então caracterizado como um conjunto de relações que circulam por toda parte do corpo social, não devendo ser visto como algo centralizado nas “mãos” de alguns e nas de outros não.

Gregolin (2004) esclarece que, na perspectiva foucaultiana, o poder passa a ser concebido a partir de micro relações, fazendo oposição à concepção de “aparelhos ideológicos do estado”, defendida por Louis Althusser na qual se pensava o poder a partir de uma centralização. Nas palavras da autora, o poder, para Foucault, trata-se de “micro-lutas, já que não há um centro único do poder, pois ele se espalha por toda topografia social – e, sendo micro-lutas, elas transcendem à clássica noção de ‘lutas de classes’” (GREGOLIN, 2004, p. 133).

Diante disso, compreende-se que os sujeitos não são detentores do “poder”, ao contrário, são efeitos das relações de poder. De acordo com o lugar social que ocupe em dado contexto, o sujeito, ora desempenha, ora sofre a ação do poder. São essas relações de poder, associadas aos “jogos de verdade”, que constituem os indivíduos em sujeitos, determinando o modo do indivíduo se comportar para tornar-se “sujeito moral”.

Esses “jogos de verdade” recorrem às histórias das moralidades difundidas socialmente a fim de consolidar seus discursos. A moral, segundo Foucault (2004), comporta, no sentido amplo, dois aspectos que, mesmo estando associados, podem se desenvolver com certa autonomia, a saber: o dos códigos do comportamento e o das formas de subjetivação.

O primeiro aspecto está relacionado às regras, aos comportamentos, às leis que devem ser aprendidas, é o código moral imposto numa comunidade. As instâncias de autoridade que defendem esse código impõem sua aprendizagem, sua obediência ao código.

Segundo Foucault (2004, p. 215), na instância dos códigos de comportamento “a subjetivação se realiza, basicamente, de uma forma quase jurídica, na qual o sujeito moral se refere a uma lei ou a um conjunto de leis à qual ele deve se submeter, sob pena de cometer faltas que o expõem”.

Como uma transgressão de um código de conduta, principalmente, para o sujeito mulher, tem-se o adultério. De acordo com Kosovski (1983), mesmo que modernamente já se defina o adultério como uma violação da fé conjugal cometida tanto pelo homem quanto pela mulher, a autora mostra que o adultério ainda é visto por alguns juristas, a exemplo de Alfonso Reys, como uma infração relacionada ao sexo feminino “do adultério dela pode vir grande dano para o marido” (REYS *apud* KOSOVSKI, 1983, p. 20).

Assim, ao infringir essa “lei”, a mulher pode ser “condenada” como uma ré que cometeu um crime de desviar-se da conduta adequada para honrar e preservar o nome de seu marido.

O segundo aspecto da moral, o das formas de subjetivação, conforme Foucault (2004), diz respeito à consciência de si, à relação consigo próprio, à decifração de si por si, ao exame de si, para as transformações que buscam operar em si mesmo. A ação moral relaciona-se ao código, às regras, ao que está exterior ao indivíduo, ao próprio indivíduo em sua relação consigo mesmo, ao conhecimento de si.

Para estar inserido na “ordem do discurso”, o sujeito precisa adequar-se ao modelo estabelecido socialmente. Logo, algumas formas de subjetivação e certos códigos de comportamentos determinados pelo poder, jogos estratégicos, para Foucault,

acabam se transformando em procedimentos utilizados pelo próprio indivíduo a fim de fixar sua identidade para vir a ser um sujeito “ideal”.

Ao identificar-se com esses modelos, o sujeito fica “preso a uma verdade produzida pelo poder e às práticas que o transformam em objeto” (SILVA, 2000, p. 30). A esse processo dá-se o nome de objetivação que, por sua vez, é também um procedimento de subjetivação, tendo em vista que a subjetividade marca “os modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos e também a maneira pela qual estabelece a relação consigo, por meio de técnicas que permitem constituir-se como sujeito de sua própria existência” (REVEL, 2005, p. 82).

Com isso, vê-se que estes dois aspectos são indissociáveis na constituição do sujeito moral. Nesse sentido, Foucault (2004) afirma que, apenas conhecendo a si, o sujeito poderá “vencer as tentações” e seguir os códigos, tornando-se um sujeito moral. De acordo com o filósofo,

a ‘moral’ dos códigos de comportamentos, código moral, de caráter prescritivo, diz respeito a conjunto de valores e de regras de conduta que são propostas aos indivíduos (...) por meio de diversos aparelhos prescritivos, como podem ser a família, as instituições educativas, as igrejas. (FOUCAULT, 2004, p. 211).

A moral das formas de subjetivação diz respeito ao comportamento real dos indivíduos em sua relação com as regras e valores que lhes são propostos, à forma como os indivíduos reagem ao “código moral”. Os códigos de comportamentos e as formas de subjetivação do sujeito localizam-se no que Foucault denomina como “técnicas de si”:

Os procedimentos, que sem dúvida, existem em toda civilização, pressupostos ou prescritos aos indivíduos para fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la em função de determinados fins, e isso graças às relações de domínio de si sobre si ou de conhecimento de si por si. (FOUCAULT, 1997, p. 109).

Essas técnicas fazem com que o sujeito, através do “exame de si”, aproprie-se de determinados comportamentos difundidos pelas “relações de comunicação”, de modo que possa identificar-se com o modelo representado nos textos até moldar sua identidade

de acordo com o que lhe é proposto sócio-histórico e ideologicamente pelo discurso.

As “técnicas de si” estão relacionadas ao conceito de “governamentalidade”, definido por Foucault (1997, p. 111) como: “o governo de si por si na sua articulação com as relações com o outro (como é encontrado na pedagogia, nos conselhos de conduta, na direção espiritual, na prescrição dos modelos de vida, etc)”. A “governamentalidade” é uma das características do poder moderno que ocorre tanto em nível individual quanto coletivo.

De acordo com Foucault (1999), o poder moderno, ao contrário da repressão e da transcendência, é caracterizado pelo controle do indivíduo através da manipulação sutil. Essa forma do exercício do poder alicerça-se no poder pastoral, não mais associado apenas a uma instituição religiosa, mas espalhado por todo corpo social, através dos “jogos de verdade”. Diante disso, tem-se que:

por meio da ação ‘pastoral’, desenvolve-se, na sociedade moderna, uma tática individualizante, característica de toda uma série de poderes múltiplos (da família, da medicina, da psiquiatria, da educação, dos empregados, etc.) cujo objetivo principal é o de forjar representações de subjetividades e impor formas de individualidades. (GREGOLIN, 2003, p. 102).

O poder de governo, alicerçado na ação “pastoral”, está ancorado na ação disciplinar que tem como função “fabricar os corpos submissos” (GREGOLIN, 2003, p. 99). Como na sociedade moderna, mais do que nas de outras épocas, busca-se “vigiar” indivíduos e “dominar” seus corpos, sem partir da dominação explícita, é preciso governar os indivíduos, de modo que pensem que são livres, senhores de seu próprio governo.

Essa “governamentalidade” ocorre a partir de uma vigilância aceita e assumida pelos próprios indivíduos, através de muitos mecanismos reguladores destinados a administrar a conduta dos indivíduos e gerenciar seus comportamentos. Nessa sociedade de governo, “as vontades de verdade”, sempre presentes nas relações de poder, auxiliam a modelar a conduta dos indivíduos.

Conforme aponta Foucault (1995, p. 235), essa forma de poder une o indivíduo “à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele”. Essas “vontades de verdade” transitam de acordo com as relações de poder, conforme a “ordem do discurso”, determinando o modo verdadeiro de ser sujeito, conforme as histórias das moralidades.

Ao sujeito-mulher, em diferentes formações sociais, o “Código” dos comportamentos morais prescreveu obediência ao sujeito homem, seja nas figuras do pai, marido, ou mesmo, irmão. Para serem consideradas “sujeitos de moral”, as mulheres na Idade Média, por exemplo, deveriam mostrar obediência ao homem, sendo por ele completamente “dominada”.

Nesse contexto, o discurso bíblico prescreve várias regras de comportamento que demarcam as posturas a serem seguidas pelas mulheres desde o modo de vestir-se até a postura diante do marido, a saber: permanecendo em silêncio, sendo submissas e gerando filhos. Sobre isso, na epístola do apóstolo Paulo aos Efésios tem-se: “Vós, mulheres, sujeitai-vos a vosso marido, como ao Senhor; porque o marido é a cabeça da mulher (...)” (ALMEIDA, 1995, Ef.6:1-2^a, p. 1155). Esse mesmo apóstolo escrevendo a Timóteo aponta como deveres da mulher cristã o seguinte:

as mulheres se ataviem em traje honesto, com pudor e modéstia, não com tranças, ou com ouro, ou pérolas, ou vestidos preciosos, mas (como convém a mulheres que fazem a profissão de servir a Deus) com boas obras. A mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição. Não permito, porém, que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido, mas que esteja em silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E Adão foi enganado, mas a mulher, sendo enganada, caiu em transgressão. Salvar-se-á, porém, dando à luz filhos. (ALMEIDA, 1995, Tm. 2:9-15a, p. 1170).

Essa vontade de verdade ditou durante muitos anos as regras a serem seguidas pelas mulheres na sociedade. A esse sujeito era destinado o papel de zelar pelo bem-estar do marido, dos filhos, da família.

Para tanto, as instâncias de autoridade que defendiam os códigos de comportamento como a própria família e/ou a igreja deveriam impor sua obediência.

Essas instâncias estavam responsáveis por ratificarem a submissão da mulher ao homem, ensinando como as mulheres deveriam se comportar socialmente, desde a forma de se vestir até o modo de andar e agir para tornar-se uma boa mãe e excelente esposa.

Ao sujeito homem, por sua vez, estava reservado o papel de “provedor do lar” aquele que tinha o dever de trabalhar arduamente para sustentar a família, sabendo que lhe estava reservado o direito de mandar em sua mulher e filhos, além de ter o direito de passear por diversos lugares sem a companhia da esposa, sair com amigos e, inclusive, com outras mulheres.

Mesmo diante do poder disciplinar, os indivíduos não aceitam passivamente as regras que lhes são impostas, nas palavras de Gregolin (2003, p. 103) “longe de ser um autômato passivo, o sujeito vive numa constante tensão entre a relutância do querer e a intransitividade da liberdade”.

Com as mudanças sociais, políticas e culturais típicas das sociedades modernas, surgem para os sujeitos, em especial para a mulher, novas formas de atuar na sociedade. Outras “vontades de verdade” passaram a ser disseminadas no espaço social.

No século XX, por influência da Segunda Guerra Mundial e da Revolução Industrial que definiram novas formas de pensar e agir econômica e socialmente no mundo moderno, desenvolveram-se inúmeros movimentos sociais que lutavam pela resistência às forças que oprimiam a existência de certas ideias e comportamentos de determinados sujeitos.

Foi nesse contexto sócio histórico que surgiram os movimentos feministas, em busca de mudanças para a história das mulheres. Essas mudanças fizeram com que essa história saísse da vida privada para a vida social, cultural e, sobretudo, contribuíssem para a construção de novos papéis identitários femininos frente às diversas instâncias sociais.

Apesar de a mulher ter conquistado seu poder de decisão nos diversos aspectos da vida social, inclusive sobre sua sexualidade, vê-se ainda os vestígios velados de vontades de verdade que perpetuam estereótipos ligados tanto a traços quanto a papéis destinados socialmente ao sujeito mulher.

Jogos de verdade como as letras de música de forró continuam propagando vontades de verdade que ditaram, durante muitos séculos, as regras a serem seguidas pelas mulheres em outras formações sociais ou determinam outros comportamentos a serem incorporados pelo sujeito mulher na atual formação social.

Em resumo, as “vontades de verdade”, alicerçadas nas relações de poder, auxiliam na constituição dos indivíduos em sujeitos, através dos jogos de verdade. Essa premissa faz com que se chegue ao pressuposto de que as “relações de comunicação”, pautadas nas “relações de poder”, comportam modelos ideais de comportamento que, privilegiando dadas representações sociais, são propulsoras das “vontades de verdade” que buscam modelar determinadas identidades, como a da mulher.

Diante disso, entende-se neste trabalho que a identidade é uma construção discursiva ligada aos saberes provenientes das relações de poder responsáveis pela constituição dos sujeitos ao longo da história, a exemplo dos papéis sociais ocupados pelo sujeito mulher.

Por isso, para observar as imagens femininas disseminadas pelas músicas de forró, através de suas letras, a análise desta pesquisa buscou também respaldo nos conceitos de sujeito, identidade e estereótipo, apresentados na próxima seção.

2.3 Sujeito, identidade e estereótipo

Estabelecendo um diálogo entre a Análise do Discurso (AD) de linha francesa e os Estudos Culturais, esta seção traz discussões em torno dos conceitos de sujeito, identidade e estereótipo que foram adotados no contexto desta dissertação.

Iniciando pela questão do sujeito na AD, esta pesquisa parte da ideia de que o

sujeito seja “essencialmente heterogêneo, clivado, dividido” (MUSSALIM, 2001, p, 134), por estar afetado pelo inconsciente. Esse descentramento entre o consciente e o inconsciente proveniente da relação estabelecida entre o “eu” e o “outro” faz com que o sujeito deixe de ser visto como um indivíduo que tem controle total sobre o dizer, tendo em vista que seu discurso é atravessado por diferentes vozes. Desse modo,

o sujeito não é visto como um ser livre para dizer o que quer, a própria opção do que dizer já é em si determinada pelo lugar que ocupa no interior da formação ideológica a qual está submetido, mas as imagens que o sujeito constrói ao enunciar só se constituem no próprio processo discursivo. (MUSSALIM, 2001, p. 137).

Assim, o discurso é constituído a partir das imagens que o sujeito faz de si e de seu interlocutor, do lugar ocupado por ambos no contexto da enunciação e do próprio discurso. Diante disso, é possível compreender que o sujeito, para a AD, não é visto em sua condição individual, mas a partir de uma posição, de um lugar enunciativo ideológico.

Segundo Indursky (2000, p. 71), o interesse da AD está centrado nas diferentes formas de representação do sujeito. Portanto, para se chegar ao funcionamento do sujeito do discurso, de acordo com essa vertente, é necessário observar sua relação com a formação discursiva que o domina, pois é por meio da identificação com essa formação discursiva que se dá a constituição do sujeito.

Nessa perspectiva, a autora aponta que essa identificação do sujeito com a formação discursiva se dá através do que Pêcheux (1988) denominou de “forma-sujeito”. Logo, o sujeito do discurso identifica-se com um sujeito histórico constituído pelo dizer que organiza a formação discursiva.

Num primeiro momento, essa forma-sujeito é apresentada pelo autor como algo homogêneo, capaz de determinar não só o que pode e deve (ou não pode e não deve) ser dito, como também o que pode, porém não convém que seja dito em dada formação discursiva. No entanto, Indursky (2000) defende que essa idéia foi aprimorada pelo próprio Pêcheux no sentido de conferir ao sujeito do discurso a possibilidade de tomar

diferentes posicionamentos em relação à formação discursiva dominante.

De acordo com a autora, Pêcheux acrescentou uma percepção imprescindível para a visualização do conceito de heterogeneidade na forma-sujeito que foi o que denominou de “modalidades das tomadas de posição” do sujeito, que permitem observar não só a “identificação”, mas também a “contra-identificação” ou mesmo a “desidentificação” com a forma-sujeito.

A primeira modalidade “revela uma identificação plena do sujeito do discurso com a forma-sujeito da FD que afeta o sujeito” (INDURSKY, 2000, p. 72), a segunda caracteriza o discurso pelo qual o sujeito se contrapõe à forma sujeito e, a terceira mostra o discurso do sujeito indo de encontro à forma-sujeito e sua formação discursiva para identificar-se com uma forma-sujeito e formação discursiva antagônica.

Diante disso, chega-se a compreensão de que há um conjunto de diferentes posições de sujeito, que demonstram diferentes formas de se relacionar com a ideologia, fazendo com que a forma-sujeito seja fragmentada pelas diferentes posições do sujeito. Tais considerações sobre o sujeito possibilitam uma aproximação com a discussão sobre o conceito de identidade presente nos Estudos Culturais.

Segundo Hall (2006), mediante o fenômeno da pós-modernidade, a identidade não pode mais ser vista como um construto “fechado em si mesmo”, tendo em vista que se apresenta como algo fragmentado e “descentrado” que “desloca” o sujeito para diferentes posições sociais. Para o autor, o sujeito pós-moderno distingue-se do sujeito do iluminismo e do sujeito sociológico, próprios dos períodos que antecederam a pós-modernidade.

Essas modificações resultaram no “descentramento” da identidade, fazendo com que cada sujeito construa para si identidades que são continuamente deslocadas, “identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções” (HALL, 2006, p. 13). O mundo moderno está vivendo a cada dia que passa um processo de transição que requer novos conhecimentos, novas formas de perceber e agir socialmente.

Isso acaba contribuindo para a denominada “crise” de identidade que envolve as mais diferentes instituições sociais como a família, a igreja, a escola, fazendo com que cada vez mais os sujeitos se sintam inseguros e instáveis frente a determinadas crenças, atitudes e valores. Nas palavras do autor,

as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. (HALL, 2006, p. 7).

Essa representatividade das instituições é também discutida por Bauman (2005) que vem mostrar essa mudança na “fluidez/liquidez” da pós-modernidade como um fator determinante para o desencadeamento da diversidade cultural que permite os sujeitos se depararem com múltiplas identidades, sejam elas desejadas, impostas ou negociadas, construídas e desconstruídas ao longo da existência humana. Assim,

a ‘identidade’ só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, ‘um objetivo; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta. (BAUMAN, 2005, p. 21-22).

Esse pensamento faz com que se retome o conceito de identidade como uma construção sócio discursiva associada a uma memória que se materializa nas práticas sociais, formando diversas identidades culturais em processo constante de transformação no curso da história. Compreender as identidades como móveis, fragmentadas e transformadas a partir de diferentes práticas e posições sociais marcadas nos diversos discursos, é uma forma de aceitar que “as identidades são para usar e exibir, não para armazenar e manter” (BAUMAN, 2005, p. 96).

Diante do processo de representação simbólica, os sujeitos passam a ocupar “seus” diferentes “lugares identitários” na diferença com o outro a partir da linguagem. Silva (2000, p. 79) aponta que as identidades “não podem ser compreendidas [...] fora

dos sistemas de significação nos quais adquirem sentidos. Não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que a compõem”.

Essa ideia permite perceber que a identidade e a linguagem estabelecem relações de indeterminação e instabilidade que estão ancoradas nas relações de poder. A identidade se desenvolve não apenas por meio de um processo interno, mas, sobretudo, através de um processo externo de práticas discursivas. “A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação “(SILVA, 2000, p. 97).

Desse modo, a identidade se dá a partir de um processo complexo, heterogêneo e inacabado que é construído ao longo do tempo e completa-se constantemente a partir de diferentes identificações, por isso, permanece em constante mutação.

Diante do exposto, não há como negar que a identidade não pode mais ser concebida como um fenômeno estático, como um objeto capaz de ser facilmente “manuseado”. Ao contrário, faz-se imprescindível concebê-la como um processo complexo, múltiplo que permite constantes reinvenções.

Entre outras, essas considerações contribuem para que não haja mais uma identidade, mas identidades com as quais os sujeitos podem se identificar, mesmo que temporariamente. Levando em consideração a brevidade com que as identidades mudam, Coracini (2003) traz para a discussão o conceito de identificações, defendendo que,

apesar da ilusão que se instaura no sujeito, a identidade permanece sempre incompleta, sempre em processo, sempre em formação. Assim, em vez de falar de identidade como algo acabado, deveríamos vê-la como um processo em andamento e preferir o termo identificação, pois só é possível capturar momentos de identificação do sujeito com outros sujeitos, fatos e objetos. (CORACINI, 2003, p. 243).

Essas identificações não ocorrem exclusivamente pelo critério de classe social, por exemplo, mas a partir de interesses variados como o de raça, de gênero e outros que podem mudar conforme o sujeito seja representado ou interpelado. Partindo de alguns conceitos desenvolvidos por Freud e, posteriormente, por Lacan, Hall (2006, p. 39)

afirma: “a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros”.

As representações associadas à identidade encontram-se, também, ligadas a um conceito bastante forte para a construção e a disseminação das imagens de determinados sujeitos na sociedade, a saber: estereótipos. Silva (2000, p. 98) apresenta esse conceito como “imagens do outro que são fundamentalmente errôneas”.

Nessa perspectiva, Possenti (2010, p. 40) descreve o estereótipo a partir de suas similitudes com a caracterização da identidade, a saber: “social, imaginário e construído”, mas que se diferencia da identidade, à medida que “se caracteriza por ser uma redução (com frequência negativa), eventualmente um simulacro” da mesma. Mussalim (2011, p. 139), situando esse conceito, aponta que “os estereótipos pertencem ao repertório de fórmulas, imagens, tópicos e representações compartilhadas pelos sujeitos falantes de uma língua determinada ou de uma mesma cultura”.

De acordo com o que apresentam esses autores, esse conceito, assim como o de identidade, é algo construído sócio-historicamente, trata-se de representações consolidadas por meio de práticas discursivas associadas às formas de poder. Tanto em Silva (2000) quanto em Possenti (2010) vê-se a indicativa dos estereótipos como uma visão “distorcida” ou “incompleta” que se tem do outro.

A partir dessas concepções, é possível perceber o fator cultural como elemento responsável pelo compartilhamento e pela disseminação dos estereótipos na sociedade ao longo da história.

Apesar dos estereótipos serem encontrados nos diversos discursos que permeiam as relações de comunicação, normalmente, como um dado universal, como uma representação que não está inserida em uma determinada condição histórica de produção, Possenti (2010, p. 40) mostra que, na verdade, os estereótipos “são construídos produzidos por aquele(s) que funciona(m) como o(s) Outro(s) para algum grupo”.

Isso não quer dizer que o estereótipo esteja sempre ligado a uma representação negativa da identidade, mas que se pauta em um padrão fixo ou geral para produzir falsas generalizações identitárias. O fato de os estereótipos se constituírem como “representações coletivas cristalizadas ou esquemas culturais preexistentes e compartilhados no mundo social” (AMOSSY, 1991 *apud* MUSSALIM, 2011, p. 141) faz com que os estereótipos sejam responsáveis pela estruturação de dados papéis e/ou traços de gênero.

Diante desse panorama, neste trabalho compreende-se o estereótipo como uma forma aligeirada/apressada de categorizar as identidades que constituem determinados sujeitos. Por meio dos estereótipos, em grande parte dos textos, são disseminados hábitos de julgamento que corroboram com a vulgarização e agressão a determinadas identidades, como a da mulher, conforme se pode observar nas letras de música de forró, auxiliando na reprodução do preconceito e da intolerância.

Sendo assim, para realizar a análise das letras de música de forró, sobretudo, no que diz respeito à distinção das imagens femininas observadas no forró pé-de-serra e no forró eletrônico, esta pesquisa reflete sobre o contexto histórico de constituição do forró enquanto símbolo da identidade nordestina, a partir da concepção de cultura e identidade Nacional. Essas reflexões compõem a próxima seção desta dissertação.

2.4 Forró: cultura e identidade nordestina

Com base nas considerações da AD, esta pesquisa compreende as letras de música de forró como um gênero discursivo, proveniente da esfera musical. Assim, para contextualizar melhor o universo ao qual estão atreladas as referidas letras, esta subseção traz considerações sobre o forró no âmbito da música, enfocando seu desenvolvimento histórico e seu lugar na cultura nordestina.

Nessa perspectiva, o forró constituiu-se como um gênero musical bastante significativo para a região Nordeste. Inicialmente, as músicas de forró foram marcadas

por temáticas predominantemente sertanejas como o Nordeste árido da seca, a natureza, o folclore, a religiosidade tradicional católica popular e as festas. Em seguida, a música de forró expandiu-se para outras regiões brasileiras, chegando a instituir-se enquanto um “bem” cultural tipicamente nordestino, por ser o primeiro gênero responsável pela difusão e valorização dos costumes dessa região.

Segundo Cascudo (1988), há uma explicação etimológica que associa a palavra “forró” ao termo *for all* (em inglês “para todos”), que estaria relacionada às festas franqueadas pelos ingleses no período da construção das estradas de ferro no Nordeste brasileiro, no final do século XIX. Porém, esse autor defende que a palavra forró, na verdade, se originou do termo africano *forrobodo*, que significa festa, bagunça e é utilizada para designar tanto a dança quanto o gênero musical que abrange ritmos como baião, xote, xaxado e outros.

Desde a década de 1940 do século passado até os dias atuais, o repertório do forró é reconhecido pela mídia nacional como um referencial simbólico, sonoro, imagético e afetivo que representa os valores, ideias e comportamentos do povo nordestino. Em outras palavras, a compreensão dos símbolos e significados do forró deve estar articulada à ideia de identidade cultural.

Não mais compreendidos como algo fixo e estável, tanto o conceito de identidade quanto o de cultura, devido a diversos fatores decorrentes das sociedades pós-modernas, passam a ser vistos como conceitos relacionados à pluralidade e à heterogeneidade dos diferentes povos, caracterizando-se como processos dinâmicos, que estariam em permanente desconstrução e reconstrução.

Remetendo ao conceito de cultura, Laraia (2004, p.71) defende que, na contemporaneidade, a cultura não pode mais ser concebida a partir de um determinismo biológico ou geográfico, já que, segundo o autor, “todos os homens são dotados do mesmo equipamento anatômico, mas a utilização do mesmo [...] depende de um

aprendizado e este consiste na cópia de padrões que fazem parte da herança cultural do grupo”.

Essa concepção amplia o entendimento que se tinha sobre cultura, fazendo com que esta não seja vista apenas como um sistema adaptativo ou cognitivo, mas, sobretudo, como um sistema simbólico que a humanidade constrói ao longo dos tempos, trazendo em sua envergadura um conjunto de significados e visões de mundo, tanto no plano individual quanto coletivo.

Além disso, Laraia (2004) acrescenta a ideia de que cada sistema cultural, além de possuir sua própria lógica e sua própria ordem, está sempre em mudança, atuando como um processo dinâmico e mutável.

No contexto em que o forró se instituiu enquanto símbolo da cultura nordestina, a sociedade brasileira passava pelo processo de urbanização e industrialização que refletiu nos movimentos migratórios provenientes das zonas rurais do Nordeste para o Sudeste do país. Por isso, antes da década de 1940, as músicas do forró, então conhecido por Baião, se enquadravam no rol das músicas que, conforme aponta Tinhorão,

revelavam-se ainda muito presas ao velho filão das toadas que exploravam o linguajar rural, num ostensivo apelo à nostalgia e ao desejo do exotismo do público das cidades, sempre ligado de uma forma muito viva ao campo em consequência da migração contínua de nordestinos para os centros urbanos à procura de trabalho. (TINHORÃO, 1986, p.222).

Porém, em meados da década de 1940, o forró não tinha mais suas letras musicais marcadas apenas pela descrição do modo de vida sertanejo, pois passaram a revelar também seu objetivo de servir como ritmo de dança. Foi nesse momento que o forró (caracterizado sonoramente pelos toques da sanfona, da zabumba e do triângulo) de gênero rural foi transformado em música popular urbana, estabelecendo-se no mercado musical com o sucesso do cantor e compositor Luiz Gonzaga. O forró tornava-se, então, reconhecido nacionalmente como uma narrativa da região Nordeste.

Essas músicas tiveram grande aceitação nessa época, marcada pela política

populista da Era Vargas, buscando apregoar através dos meios de comunicação de massa e, em especial, por meio das músicas nacionais, vontades de verdade que fazia referência ao regionalismo e, sobretudo, ao nacionalismo. Essa intervenção do Estado é salientada por Ramalho (2000), nos seguintes termos:

esse governo teve grande interferência na música popular, por encorajar a introdução da ideologia nacionalista nas letras das canções. Getúlio estatizou a Rádio Nacional que se tornou o principal veículo de propaganda do Estado Novo. Um programa diário, no rádio, atingia todo o território nacional— *A Hora do Brasil*— e tinha a música como grande reforço. (p. 24-25, grifo do autor).

Nesse contexto, entre as décadas de 1940 e 1950, o forró se consagrou como representante legítimo das tradições e da cultura nordestina, tornando-se um símbolo da arte e da própria existência dos grupos nordestinos. Essas vontades de verdade auxiliaram na configuração da música de forró enquanto uma manifestação genuína que expressava simbolicamente, aspectos culturais do cotidiano da região Nordeste. Reportando-se às origens das músicas de forró, o pesquisador Renato Phaelante da Câmera (1995) destaca a década de 1940 como o período da proliferação desse ritmo pelo Brasil.

Seguindo a linha do tempo, o autor aponta a década de 1960 como o momento em que o forró perdeu sua força nos meios de comunicação devido à ascensão de outros gêneros musicais provenientes de outras partes do país. Porém, a década de 1970 caracterizou-se como um período no qual o forró não só reassumiu seu lugar de destaque no contexto dos imigrantes nordestinos, como também consolidou-se enquanto uma das “ricas fontes musicais do Nordeste” mais bem aceitas pelas diferentes camadas sociais da época.

A partir da década de 1970, as músicas de forró passaram a agradar bastante os estudantes universitários, mas “nesta época o forró chegou ao meio universitário sem ser transformado por ele” (QUADROS JÚNIOR; VOLP, 2005, v.11, p. 2). Foi então na década de 1990, com o aparecimento de grupos que despontavam no mercado musical com uma

proposta mais “moderna” para o forró, que se instauraram outras versões para esse gênero musical.

Após ter se expandido por diversas partes do país, o forró (dançado e cantado) passou por várias modificações desde os instrumentos utilizados no ritmo, forma de cantar e dançar até as temáticas presentes nas músicas. Essas mudanças acabaram por fazer com que esse gênero musical viesse a ser apresentado sob outras variantes. Assim, a música de forró passou a ser influenciada por outras vontades de verdade que atendiam a outro contexto sócio-histórico e ideológico.

Nessa perspectiva, surge, nos anos 1990, conforme apresentam Quadros Júnior e Volp (2005, v.11, p. 2), a vertente estilística denominada forró universitário, ainda próxima da versão tradicional (caracterizado como forró pé-de-serra), distinguindo-se desta última por ter sofrido fortes influências da música Pop internacional e outros ritmos que estavam em evidência na época como o pagode e o samba. Nesse mesmo período, instaura-se também o forró eletrônico ou estilizado que, além de introduzir diversos instrumentos eletrônicos, investe na explícita tematização erótica e sensual.

O forró eletrônico teve uma aceitação significativa, sobretudo, entre o público jovem urbano e nordestino, que se identifica com a forma de abordar as temáticas e com o ritmo musical e contribui para que as Bandas que cantam esse tipo de forró ocupem lugares privilegiados nas listas das músicas mais tocadas no Nordeste.

Sendo assim, para que se compreenda o forró enquanto processo dinâmico que expressa a identidade cultural nordestina, faz-se necessário partir das três concepções de identidade apresentadas por Hall (2006). Na primeira, o autor aponta para o conceito individualista de identidade, o sujeito do Iluminismo, ser que permanecia imutável em todo decorrer de sua existência.

Na concepção seguinte, Hall mostra que se passou a pensar na interação do “eu” com o meio social, a partir de uma relação na qual a identidade se constituía como um todo unificado, já que o sujeito era apenas sociológico. Na terceira concepção, o autor

destaca que:

O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas contraditórias e não resolvidas. (...) O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2006, p. 12).

A partir dessa perspectiva teórica, a identidade passa a ser concebida como uma construção sócio-histórico e ideológica e, como tal, fragmentada e mutável, que influencia a constituição do “sujeito pós-moderno”, fazendo com que o mesmo seja colocado “ em termos de suas identidades culturais” (HALL, 2006, p. 47) como um sujeito cindido e deslocado.

Desse modo, tomando-se o forró como um gênero musical tipicamente nordestino, vê-se que ele contribui historicamente para com a produção dos vários discursos sociais responsáveis pelos processos de construção de uma identidade nacional que, por sua vez, constitui diferentes sujeitos nordestinos, como o sujeito homem e/ou o sujeito mulher. Nas palavras de Hall:

é precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo das mobilidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente construída, de uma “identidade” em seu significado tradicional - isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteira, sem diferenciação interna. (HALL, 2000, p. 109).

Diante do exposto, compreende-se que a identidade cultural é constituída a partir dos discursos que alicerçam as identidades nacionais, tendo em vista que estas estão atravessadas por representações e marcas simbólicas construídas a partir da memória discursiva que aponta para a necessidade dos sujeitos pertencerem a “Nação Nordestina”, identificando-se com as narrativas da nação, com a tradição, com a

perpetuação da herança cultural. O “Forró eletrônico”, *a priori*, se constitui como uma estratégia de resistência frente aos temas e estilos propostos pela tradição valorativa marcada no “Forró-pé-de-serra”.

Nesse contexto, inseridas nos acontecimentos históricos e culturais que marcaram a trajetória do forró, as letras desse gênero musical, enquanto “jogos de verdade” difundidos nas relações de comunicação, produzem e reproduzem os embates sócio-históricos e ideológicos dos diferentes sujeitos sociais. Logo, as letras de forró “são atravessadas por falas que vêm de seu exterior- a sua emergência no discurso vem clivada de pegadas de outros discursos” (GREGOLIN, 2003, p. 54).

Tomando com referência esse quadro teórico, as letras serão analisadas nesta pesquisa como representações do imaginário coletivo que se configuram como práticas discursivas filiadas à memória do dizer que propiciaram “vontades de verdade” em dados momentos históricos em relação ao sujeito mulher.

Os conceitos apresentados ao longo desse capítulo são importantes para a análise da constituição do sujeito mulher nas letras de música de forró, uma vez que, favorecem a compreensão de que a (des)construção das identidades da mulher ao longo da história está relacionada à representação e à transformação desse sujeito na e pela sociedade.

Além disso, favorece a análise frente à leitura realizada pelas normalistas, permitindo a observação dos modos de identificação do sujeito leitor com as vontades de verdade que atravessam o dizer nas referidas letras musicais.

Diante dessa contextualização teórica, acredita-se que as músicas de forró circulam na sociedade brasileira auxiliando na reprodução de vontades de verdade sócio-históricas e culturais que marcam as identidades e papéis a serem assumidos pela mulher. Pensando nisso, o próximo capítulo apresenta análises sobre os discursos que constituem o sujeito mulher nas letras de música de forró e sobre a leitura de alunas da Escola Normal sobre esses discursos.

3 LEITURA DISCURSIVA DE LETRAS DE MÚSICA DE FORRÓ E DE LEITURAS DAS NORMALISTAS

Conforme fora discutido no capítulo anterior, este estudo parte da hipótese de que as músicas de forró, que circulam na sociedade enquanto símbolo da cultura nordestina, são compostas por “vontades de verdade” filiadas ao contexto sócio-histórico, ideológico e cultural que marcam diferentes identidades e estereótipos do sujeito mulher.

Além disso, acredita-se que haja uma identificação das normalistas, enquanto sujeito leitor, com o dizer da formação discursiva que assegura as vontades de verdade relacionadas ao sujeito mulher nas letras musicais de forró.

Sendo assim, este capítulo traz análises de discursos que constituem o sujeito mulher em letras de música de forró, bem como das leituras das normalistas em relação a esses discursos. Essas análises levam em consideração as construções do ser mulher e a leitura das normalistas numa perspectiva sócio-histórica, ideológica e cultural, através da relação entre a estrutura linguística (materialização do discurso) e a rede de sentidos historicamente construídos em torno do sujeito mulher.

3.1 Constituição do sujeito mulher no forró pé-de-serra e no forró eletrônico

As marcas distintivas do forró eletrônico/estilizado em relação à vertente do forró pé-de-serra fizeram com que surgissem embates valorativos e mercantis entre essas categorias, chegando a provocar uma espécie de divisão no universo do forró nordestino da atualidade.

Tais disputas acabam reforçando o poder simbólico do forró frente à construção da identidade cultural nordestina, já que, em se tratando tanto de cultura quanto de identidade, tem-se discutido amplamente nos Estudos Culturais que, no contexto das sociedades pós-modernas, não há mais como pensar nesses conceitos como algo fixo, estável, mas como construtos sociais que estão sempre em mudança, em processo de

construção.

Além disso, compreende-se que por se constituírem enquanto sistemas dinâmicos, os conceitos de identidade e cultura relacionam-se à heterogeneidade, à pluralidade.

3.1.1 Leitura discursiva de músicas do forró pé-de-serra

A repercussão do forró eletrônico fez com que os defensores do forró pé-de-serra buscassem diferenciar esses estilos de forró, de modo a validar o forró pé-de-serra como expressão legitimada de autenticidade e cultura nordestina, a fim de restabelecê-lo valorativamente enquanto tradição e autenticidade, argumentando que, na vertente do forró eletrônico, as músicas limitam-se a difundir “letras de duplo sentido, geralmente humorísticas, cuja carga semântica pode se intensificar através do auxílio de gestos sensuais da dança” (LEME, 2002, p.29).

Nesta subseção, constam as análises referentes a sete letras de música de forró filiadas ao estilo tradicional (pé-de-serra), seguindo uma ordem cronológica de surgimento das músicas.

Assim, a primeira letra de música utilizada é bastante conhecida no Brasil e, desde 1953, é bastante tocada na região Nordeste, sobretudo, no período junino, inclusive, em escolas.

LFPS I⁶

Xote das Meninas (1953)

Intérprete: Luiz Gonzaga

Composição: Luiz Gonzaga / Zé Dantas

Mandacaru

Quando fulora na seca

É o sinal que a chuva chega

No sertão

Toda menina que enjôa

Da boneca

É sinal que o amor

Já chegou no coração...

⁶ Os textos analisados nesta subseção foram antecedidos pela abreviação LFPS - letras de música do forró pé-de-serra - e pela enumeração de algarismos romanos em ordem crescente.

Meia comprida
Não quer mais sapato baixo
Vestido bem cintado
Não quer mais vestir timão...
Ela só quer
Só pensa em namorar
Ela só quer
Só pensa em namorar...
De manhã cedo já tá pintada
Só vive suspirando
Sonhando acordada
O pai leva ao dotô
A filha adoentada
Não come, nem estuda
Não dorme, não quer nada...
Ela só quer
Só pensa em namorar
Ela só quer
Só pensa em namorar...
Mas o dotô nem examina
Chamando o pai do lado
Lhe diz logo em surdina
Que o mal é da idade
Que prá tal menina
Não tem um só remédio
Em toda medicina...
Ela só quer
Só pensa em namorar
Ela só quer
Só pensa em namorar...
Mandacaru
Quando fulora na seca
É o sinal que a chuva chega
No sertão
Toda menina que enjôa
Da boneca
É sinal que o amor
Já chegou no coração...
Meia comprida
Não quer mais sapato baixo
Vestido bem cintado
Não quer mais vestir timão...
Ela só quer
Só pensa em namorar
Ela só quer
Só pensa em namorar...
De manhã cedo já está pintada
Só vive suspirando
Sonhando acordada
O pai leva ao dotô
A filha adoentada
Não come, num estuda
Num dorme, num quer nada...
Ela só quer
Ela só quer
Só pensa em namorar...
Mas o dotô nem examina
Chamando o pai do lado
Lhe diz logo em surdina

Que o mal é da idade
E que prá tal menina
Não tem um só remédio
Em toda medicina...
Ela só quer
Só pensa em namorar
Ela só quer
Só pensa em namorar
Ela só quer
Só pensa em namorar...

(Disponível em:

<http://letras.mus.br/luiz-gonzaga/47104/>)

A letra de música acima traz uma descrição do período de transição da adolescência para a fase adulta da mulher, apresentando costumes e sentimentos que historicamente marcam o sujeito mulher como um ser romântico, dotado de “amor”. Disso observa-se o discurso de que para a mulher esse sentimento é tão profundo que é capaz de deixá-la adoentada, sem desejo de estudar ou mesmo comer e dormir.

Além disso, o amor é responsável pela transformação da menina em mulher, fazendo com que seu interesse mude de foco: ao invés de estar na boneca (objeto representativo das meninas na sociedade), passe a estar no namoro.

Assim, a primeira atitude da adolescente é trocar suas vestimentas, passando a vestir-se conforme o padrão estético “adequado” para jovens mulheres e não mais para meninas. Os objetos necessários para a mulher seriam, então, aqueles capazes de lhe ajudar na arte da sedução como maquiagens e roupas curtas e decotadas. Com isso, é possível recuperar a vontade de verdade que aponta a mulher como responsável pelo desvio de conduta do homem. Desde o Mito de Adão e Eva, reproduz-se o discurso que reforça a acusação da mulher como culpada pelos pecados do homem. Essa questão será retomada e melhor discutida na análise da próxima letra musical.

Através de uma variação linguística, tipicamente nordestina, conforme se pode ver por meio de vocábulos como: fulora (floresce), siná (sinal), timão (vestido grosseiro usado por crianças), pintada (maquiada), é ratificada a vontade de verdade de que tanto a natureza humana quanto a própria ciência, representada na figura do “dotô” (médico),

ratificam a “verdade” de que a mulher nasceu para doar-se à emoção, aos sentimentos.

Além disso, vê-se a presença de um discurso que relaciona a cura para a doença da menina ao sexo. Ao dizer “não tem um só remédio em toda medicina” (versos 33 e 34) o médico está mostrando que o remédio para a menina não pode ser encontrado no universo da medicina. Não apenas na década de 1950 (período da composição musical em questão), mas ainda hoje, há quem associe a “enfermidade” da mulher ao sexo, à “falta de homem”.

Historicamente, a mulher tornou-se um alvo mais recorrente na associação entre hormônios, sexualidade e saúde. É comum ouvir que as mulheres que não praticam sexo são mal-humoradas, estão sempre doentes e deprimidas. Expressões como “fulana é chata assim porque não tem homem”, “quando casar sara” são usadas como explicações para as mais variadas formas de comportamento feminino e têm alimentado discursos que apontam o homem como o “melhor” remédio para a mulher.

É importante ainda destacar que a figura da mãe é silenciada e a filha também não tem voz. A imagem do sujeito mulher é apagada. Na década em questão, o pai era quem exercia o poder de influenciar, ou mesmo escolher, o futuro genro. Por isso, nessa composição, três figuras masculinas: o pai, o médico e o futuro marido (o remédio) têm poder de decisão sobre o sujeito mulher (mãe e filha).

Ao longo da história, a cultura patriarcal definiu papéis para homens e mulheres, a partir de uma relação desigual na sociedade, outorgando ao homem o lugar de dominador e à mulher o de dominado. Essa ordem fez com que a mulher fosse vista como um sujeito sem direitos, que não podia sequer escolher com quem casar, pois estava subjugada aos domínios do pai. Quando saía do domínio paterno, passava a ser conduzida pela vontade do marido, de modo que não tinha poder algum de decisão sobre sua própria vida.

A segunda música a ser analisada não é tão conhecida nos dias atuais, mas também teve lugar de destaque na carreira de seu intérprete, Luiz Gonzaga.

LFPS II

Moça de feira (1957)

Intérprete: Luiz Gonzaga

Composição: Arnaudo Nunes e Jeová Portela

Se não chover
 Amanhã vou passear
 Comprar farinha
 Lá na feira do Pilar }bis
 Lá no Pilar
 Numa certa bodeguinha
 Sá Marquinha
 Bota a filha no barcão
 E a Catarina
 Com seus óiogatiado
 Bota os cabra apalermado
 Nem repara a medição
 Os óio dela tem veneno de serpente
 E é mais quente que o sol de Quixadá
 Farinha crua, tá azeda, tá mofada
 Mas os cabra num vê nada
 Nem o troco quer contar
 Lá no Pilar
 Com o negócio da farinha
 Sá Marquinha
 Vai ganhando um dinheirão
 Já tá ricaça
 No entanto é tão ladina
 Que num deixa Catarina
 Namorar com ninguém não
 Sá Marquinha
 Não se afasta da bichinha
 O dia inteiro encostada no barcão
 Se a Catarina
 Num consegue seu intento
 De arranjar um casamento
 Vai ficar no barracão

(Disponível em: <http://letras.mus.br/luiz-gonzaga/1565402/>)

Em um cenário bastante significativo no nordestino que é a “feira”, essa letra marca a “vontade de verdade” da necessidade da figura masculina na vida do sujeito mulher. A principal atribuição delegada à mulher era casar.

O verbo “conseguir” (verso 30) está associado semanticamente a palavras como: “conquista”, “vitória”, “atos decorrentes de uma batalha”, no caso, a de em meio a

tantas mulheres solteiras, alcançar a proeza de conseguir um casamento e não ter que ficar no “barracão” (verso 32), barraca grande de feira, trabalhando o resto de sua vida para seus pais. O verbo “arranjar” pode significar que essa vitória foi conquistada porque houve um esforço, um intento, uma busca.

Conforme se observa, essa letra musical materializa discursos que, historicamente, ratificam a ideia de que as mulheres precisavam dar extrema importância ao casamento, à constituição e à manutenção da família.

Na década de composição dessa música, ainda era muito forte o argumento de que a mulher precisava se casar, caso contrário, seria ridicularizada como “solteirona”, “vitalina”, “encalhada”. Tanto é que os pais chagavam, inclusive, a obrigarem suas filhas a se casarem para que não se tornassem uma vergonha para a família. A propagação dessa vontade de verdade acabava beneficiando o sujeito homem que ganhava cada vez mais poder sobre em relação ao sujeito mulher na sociedade.

Além disso, é possível resgatar nessa letra o discurso que aponta a mulher como símbolo do perigo, da impureza, da perdição e do enfraquecimento do homem. Esses estereótipos femininos foram difundidos durante muito tempo pelo discurso bíblico que, tomando como base o discurso do pecado original de Eva, retrata a mulher como um sujeito que “veio ao mundo” para tentar o homem, seduzi-lo e espalhar o mal.

Os olhos de Catarina, personagem do texto, são comparados com os olhos de serpente que destila veneno. A serpente, como se sabe, é um réptil que tem uma simbologia muito forte para a cultura cristã. De acordo com a Bíblia Sagrada, a serpente foi quem tentou Eva para comer o “fruto proibido” e levar Adão ao pecado e, conseqüentemente, à perda do Paraíso.

Essa comparação da mulher com a serpente, com esse animal perigoso que atrai para a morte pode estar relacionada, inclusive, a práticas violentas contra a mulher que acabam sendo justificadas em algumas culturas com a Islã, por exemplo, já que, é a

mulher que “seduz” para a morte, cabendo ao homem apenas se proteger desse ser perigoso.

Destaque-se, ainda, que o fruto comido por Adão e Eva, segundo a narrativa bíblica, tinha o poder de abrir os olhos do casal de modo que percebessem que estavam nus. Diante disso, é possível inferir que essa ação teve como consequência a descoberta da sexualidade. Além disso, a serpente tem o poder de “enfeitiçar”, seduzir, atrair suas vítimas para, em seguida, matá-las.

Com isso, pode-se perceber que o sujeito mulher, nessa letra, estava exercendo o poder de “hipnotizar os cabra”, de modo que estavam sujeitos a saírem no prejuízo, já que compravam farinha crua, azeda e mofada e nem o troco queriam contar, pois queriam apenas ficar olhando para Catarina.

É importante observar ainda que na música, em vez do vocábulo homens, encontra-se “os cabra”. Trata-se de uma palavra com uma significação muito relevante para o povo nordestino, por fazer referência à virilidade masculina, pois, historicamente, o homem nordestino é representado na sociedade como “cabra macho”, valente, que não pode se deixar enfeitiçar pela mulher, pois será facilmente enganado, podendo perder o controle sobre a razão e até seu lugar de dominador.

Diante disso, pode-se ainda destacar que, diferentemente da música anterior, o homem é silenciado. Nessa composição, a mulher tem vez e voz. Não é o pai, mas a mãe de Catarina quem aparece impondo sua autoridade sobre a filha. Sá Marquinha explora a beleza e a juventude de Catarina em prol de seu comércio e, por isso, não deixa a filha sequer namorar para esta não casar e prejudicar o andamento dos negócios.

A terceira música a ser apresentada foi composta em 1974 por Luiz Gonzaga e Luís Ramalho, mas continua fazendo sucesso na voz de outros intérpretes.

LFPS III

Daquele jeito (1974)

Intérprete: Luiz Gonzaga

Composição: Luiz Gonzaga e Luís Ramalho

Eu não sabia
Que a Maria me amava
Eu nunca notei, eu nunca notei
Também dizia
Que não me apaixonava
E me apaixonei, e me apaixonei } bis
Mas hoje eu sei que Maria
Tá daquele jeito
Quando ela olha pra gente
Olha daquele jeito
Quando ela rí pra gente
Rí daquele jeito
Quando pega em minha mão
Pega daquele jeito
Quando encosto na janela
Tá daquele jeito
Quando eu volto de lá
Volto daquele jeito
Porque a saudade dela
Tá daquele jeito

(Disponível em:

<http://letras.mus.br/luiz-gonzaga/1561263/>)

Essa música permite entrever um contexto em que para se tocar na questão da sexualidade, em especial, no que diz respeito à exposição dos desejos sexuais femininos, era necessário apoiar-se em uma significação dupla de vocabulário, primando-se pelo comedimento.

O início dessa letra musical aponta para o começo de um relacionamento amoroso no qual um dos envolvidos desconhecia o sentimento do outro “Eu não sabia que a Maria me amava, eu nunca notei” (versos 1-3). Mas, após se apaixonar, o sujeito passou a perceber ações realizadas por “Maria” que “demonstravam seu amor”.

As ações praticadas por “Maria” são descritas através de uma expressão ambígua que possibilita a interpretação de que o sujeito mulher expressava seu “sentimento” através da sinalização de desejos sexuais, já que além de “estar”, “Maria” praticava todas as ações (olhar, rir, pegar) “daquele jeito”.

Essa expressão, que se repete no final de todos os versos da segunda estrofe, pode ser utilizada para expressar que “Maria” estava “daquele jeito” amoroso, carinhoso,

sem que se toque em uma questão mais erótica, mas, principalmente, as expressões: “quando encosto na janela, tá daquele jeito” e “quando eu volto de lá, volto daquele jeito” (versos 15-17) fazem com que se eleja um sentido mais erótico para a expressão “daquele jeito”.

O fato de a mulher fazer com que o homem se encoste na janela e volte pra casa também “daquele jeito” faz com que se infira que, após um contato corporal mais íntimo, não só o sujeito mulher como também o sujeito homem estavam excitados.

Diante disso, é possível perceber que nessa materialidade a imagem do sujeito mulher é construída a partir do discurso da sexualidade, levando a compreensão de que, assim como na música anterior, a mulher é representada a partir da vontade de verdade de que a responsável por despertar os desejos sexuais do homem é sempre a mulher.

Seguindo esse viés discursivo, a análise focará a leitura de outra letra musical. A música tomada a seguir, além de ter feito um grande sucesso na década de 1980, ainda é bastante conhecida na sociedade brasileira.

LFPS IV

Tamborete de forró (1983)

Intérprete: Luiz Gonzaga

Composição: Artúlio Reis

Ela era miudinha
 Botei seu nome tamborete de forró
 Mas quando ela me deu uma olhada
 Senti logo uma flechada
 Meu coração foi logo dando um nó {bis
 Ela dançando, balançando os cachos
 Que meus cento e vinte baixos
 Quase vira um pé de bode
 De lado dela, um sujeito sem jeito
 Eu aqui com dor no peito
 Mas como é que pode?
 Tava tocando um baião cheio de dedos
 Quando dei fé tava tocando Chopin
 Menina você vá me dando asa
 Que eu levo você prá casa
 E a gente faz um monte de tamboretím
 Ela dançando, nem me deu ciúme
 Porque dizem que perfume
 Que é pequeno cheira mais
 Ela brilhando no forró inteiro
 Apagar o candieiro, derramar o o gáí
 Ai que vontade que chegasse um sanfoneiro

Para tomar este fole aqui de mim
Menina você vá me dando asa
Que eu levo você prá casa
E a gente faz um monte de tamboretím

(Disponível em: <http://letras.mus.br/luiz-gonzaga/1563425/>)

A década de oitenta já estava marcada por transformações históricas em relação aos papéis delegados a mulher na sociedade. Isso fez com que esse sujeito deixasse de ser representado, exclusivamente, em cenários domésticos e passassem a integrar as esferas públicas. Em boa parte das letras de música de forró pé-de-serra, a exemplo de “Tamborete de forró”, a mulher aparece nos salões de festas nordestinas, dançando forró.

Porém, é possível perceber o discurso que marca o papel da mulher sob a perspectiva do doméstico, pois, embora aparecendo nesses espaços públicos (salões de forró), o papel da mulher ainda estava atrelado ao casamento e, conseqüentemente, ao cuidado com o lar e com os filhos.

Na letra apresentada é possível observar a vontade de verdade de que o saber dançar “forró” é um conhecimento, uma atividade que dá visibilidade a mulher. Além disso, pode-se perceber que o sujeito mulher aparece como objeto de contemplação, de desejo dos homens de modo que ficavam “loucos”, enciumados, “quase mortos de paixão”, sentiam-se orgulhosos em mostrar para outros homens o “troféu” conquistado, inclusive, se achavam no direito de levar esse “ser” procriador para casa a fim de perpetuar a espécie “fazer um monte de tamboretinho” (verso 16).

Diante disso, é possível identificar estereótipos que classificam esse sujeito como um animal que serve apenas para a procriação e como objeto de uso e satisfação sexual do homem. Esses estereótipos são disseminados a partir de vontades de verdade que reforçam o discurso de que a mulher é culpada por provocar no homem o ciúme, o sentimento de posse, tendo em vista que é responsável pela sedução, por meio da dança.

Dando continuidade, será apresentada, a seguir, a letra de uma música de forró pé-de-serra mais recente do que as anteriores, composta e interpretada pelo cantor Dominginhos.

LFPS V

Eu Sou do Mundo (1994)

Intérprete e compositor: Dominginhos

Que solidão, que tentação
 Comigo não eu quero mais é viajar
 Que aflição, Que perdição
 Comigo não eu quero mais é viajar
 Essa morena tá pegando no meu pé
 Essa morena tá querendo e me fisgar
 Eu não sou peixe eu não sou de se pescar
 Eu sou do mundo e quero mais é viajar
 Estou sentindo que ela que é me amarrar
 Estou sentindo que ela quer é se casar
 Eu não sou poste pra fica aqui parado
 Eu sou do mundo e quero mais é viajar

(Disponível em: <http://letras.mus.br/dominginhos/1677802/>)

A leitura dessa letra possibilita observar mais detidamente a concepção de que os sujeitos constroem sua(s) identidade(s) na relação com os outros sujeitos e outros discursos, pois permite perceber que, mesmo tratando-se de um discurso assumido, principalmente, pelo homem, é possível recuperar vontades de verdade que marcam os papéis delegados não só ao homem, mas também a mulher frente ao casamento.

O verbo “amarrar” sempre foi usado, principalmente, no nordeste como sinônimo de prender, para se referir ao que a mulher faz com o homem quando o leva a se casar com ela. Ainda hoje, no cenário nordestino, ouvem-se comentários, como: “certo Zé foi fisgado, agora tá amarrado com uma dada Maria”.

Ou seja, mais uma vez, vê-se o discurso de que a mulher é um ser perigoso para o homem, por lhe “tentar”, tramar ciladas para prendê-lo em seu laço e “levá-lo a perdição”. Isso remete a vontade de verdade de que o casamento é uma prisão para o homem, tendo em vista que esse sujeito, por ser visto historicamente na sociedade como o provedor do lar, ter que assumir certos compromissos e responsabilidades maiores ao constituir uma família.

Para o homem o casamento era considerado como uma espécie de prisão também, pois, embora desfrutando de algumas regalias, como sair sozinho para “farrar” enquanto a mulher ficava em casa cuidando dos filhos, deveria trabalhar duro para sustentar a esposa e a família.

Sendo assim, há nessa letra uma repetição do discurso de ser comum a mulher almejar e doar-se ao casamento e o homem fugir desse tipo de responsabilidade. Desse modo, essa letra reforça estereótipos do homem como provedor e descomprometido e da mulher como dependente do homem.

Passando a análise seguinte, tem-se, sequencialmente, a apresentação de duas letras de música gravadas por Santanna “O cantador”, no ano de 2001, que tiveram uma repercussão tal no nordeste que chegaram a marcar a carreira desse intérprete. A primeira música exposta é Ana Maria.

LFPS VI

Ana Maria (2001)

Intérprete: Santanna O cantador

Composição: JanduhyFinizola

Eu dei um beijo
 Eu dei um beijo
 Eu beijei Ana Maria
 Por causa disso
 Eu quase entrava numa fria
 Ana Maria
 Tinha dono e eu não sabia
 Mas quem diria
 Pra bem dizer
 Foi sem querer
 Mas terminou em confusão
 A solução
 Foi confundir o coração
 Daí então
 Troquei a vida de ilusão
 Agora adeus, Ana Maria
 Deus te guarde para o amor
 No céu Santa Maria
 Aqui na terra o seu amor
 Ana Maria
 Como eu queria
 Dar outro beijo
 Matar o meu desejo
 Ai como eu queria
 Ana Maria
 Quanta alegria

Por seu querer
Beijar a sua boca
E ser de você

(Disponível em: <http://letras.mus.br/santanna/138164/>)

A música acima mostra um conflito vivenciado pelo sujeito homem após ter realizado a ação de beijar uma mulher comprometida. “Entrar numa fria” é um dito popular que significa se dar mal, ter problemas. Beijar uma mulher casada, especialmente no contexto nordestino pode trazer consequências desastrosas, como a morte, não só para o homem que beijou, mas também para a mulher que “se deixou beijar”.

De acordo com o “código moral” estabelecido tanto pela formação discursiva religiosa quanto pela formação discursiva jurídica, manter um relacionamento extraconjugal trata-se de uma ação interdita, principalmente para a mulher, conforme fora discutido no capítulo anterior.

Segundo a religião, é um “relacionamento proibido” pelas leis sagradas, que são códigos morais que devem ser obedecidos. Essas leis determinam o comportamento daqueles que professam o Cristianismo: “não cobiçarás a mulher do próximo” é o último dos Dez Mandamentos que devem ser seguidos, pois se esses indivíduos não se comportarem conforme a vigoração dessas leis, enquanto sujeitos cristãos, não terão o Paraíso e serão, portanto, punidos por Deus.

Conforme se vê na expressão “como eu queria dar outro beijo” (versos 21-22), o advérbio “como” acompanha o verbo querer no futuro do pretérito, indicando o forte desejo de concluir uma ação que se iniciou no passado (beijar), mas foi interrompida sem ter garantia de ser concluída no futuro.

Sendo assim, ao descobrir que a mulher que beijou era comprometida, o sujeito não chegou a ter problemas (quase entrava numa fria – verso 5), pois, embora se sentindo atraído por Ana Maria, pesou o fato de a mulher já ter dono. Logo, ficou apenas desejando se relacionar mais intimamente com Ana Maria.

Aqui, chama-se a atenção para o fato de o sujeito homem lamentar seu desejo insatisfeito de beijar e, possivelmente, relacionar-se sexualmente com Ana Maria. O sujeito mulher é representado como um objeto de satisfação dos desejos do homem. Nessa música, o sujeito homem não demonstra um lamento pela perda de Ana Maria como uma possível companheira, mas por não ter tido seu desejo saciado.

No tocante a expressão “tinha dono” para referir-se ao sujeito mulher, observa-se um discurso que resgata a relação histórica da mulher como propriedade do homem, a partir da instituição do casamento. Segundo Butler (2003), de acordo com as estruturas elementares de parentesco, as mulheres “são o objeto da troca que consolida e diferencia as relações de parentesco, sendo ofertadas como dote de um clã patrilinear para outro, por meio da instituição do casamento” (BUTLER, 2003, p. 68).

Como consequência disso, a autora mostra que a mulher passou a servir apenas como um termo relacional entre os homens, fazendo com que refletisse apenas a identidade masculina. Nas palavras da autora, “como esposas, as mulheres não só asseguravam a reprodução do *nome* (objetivo funcional), mas viabilizavam o intercuro simbólico entre clãs de homens” (BUTLER, 2003, p. 68, grifo da autora).

Essa tradição fez-se presente no Código Civil Brasileiro, quando a mulher era obrigada a assumir o nome da família do pai do marido. De acordo com o jurista Zeno Veloso (2005), esta obrigação caiu com o Código Civil de 2002, que entrou em vigor em 11 de janeiro de 2003. A mulher não é mais obrigada a adotar o nome do marido, o faz se quiser.

A última música selecionada trata da mesma temática da letra apresentada anteriormente, porém traz outros detalhes que merecem ser explorados.

LFPS VII

Chamego proibido (2001)

Intérprete: Santanna O cantador

Composição: Jorge de Altinho e Lindolfo Barbosa

Naquela noite tão linda

Nós trocamos de olhar

E nasceu logo a ilusão
 Lhe convidei pra dançar
 Ficamos a conversar
 Se apertando no salão
 Eu já simpatizava
 Com você quando dançava
 Pensei logo em lhe beijar
 Vi no dedo o compromisso
 Mas meu bem, nem só por isso
 Eu vou deixar de lhe amar.
 Eu quero ser seu amor
 O seu amor escondido
 Eu quero ter seu amor
 O seu amor proibido
 Quando o forró terminou
 Eu notei, você notou
 Que a paixão nos envolveu
 Tive vontade de sair
 Gritando por aí
 Que o amor em mim nasceu
 Nós dois no meio da dança
 Esquecemos a aliança
 Pensei logo em lhe beijar
 Vi no dedo o compromisso
 Mas meu bem, nem só por isso
 Eu vou deixar de lhe amar

(Disponível em: <http://letras.mus.br/santanna/164539/>)

Ao contrário da anterior, nesta música, vê-se uma resistência às formas-sujeito apresentadas pelas FD jurídica e FD religiosa. A mulher alvo do desejo masculino nessa materialidade “usava aliança”. A aliança na formação social do ocidente é um símbolo muito forte de compromisso, de união e fidelidade a outra pessoa com quem se troca, especialmente durante cerimônias jurídicas ou religiosas, para formalizar o casamento. Mesmo sabendo que a mulher é comprometida, o sujeito homem, nessa representação, não deixou de estabelecer um “chamego proibido” com a mulher casada.

Na formação discursiva da pós-modernidade, o tema da traição passa a ser visto de um modo diferente pelos sujeitos que, em reação ao “Código Moral” que dita o casamento como uma união eterna “até que a morte separe”, passam a se identificar com outras identidades ligadas aos relacionamentos humanos.

Nessa letra musical, o descumprimento do Código Moral “Não adulterarás” é justificado em nome da “paixão” iniciada em uma festa de forró. A exemplo do que ocorre com a mulher representada nessa letra.

O forró, nessa materialidade linguística, traz toda uma carga simbólica cultural que aponta esse gênero musical como um ritmo sexualizado, sedutor capaz de levar os sujeitos a transgredirem interditos.

Mesmo usando uma aliança, símbolo de compromisso, o sujeito mulher se dispôs a se arriscar em um relacionamento “escondido”, violando a regra da fidelidade conjugal. Após ter dançado forró, os sujeitos homem e mulher assumem um “chamego”, um relacionamento indevido perante a sociedade. O vocábulo “chamego” é amplamente utilizado no Nordeste e, de acordo com Amora (2009, p. 139), significa amizade muito íntima, excitação para atos libidinosos, namoro, grande paixão .

Discutindo a questão do adultério, Kosovski (1983, p. 30), com base no historiador Will Durrant, mostra que a subordinação sexual da mulher ao homem teve origem no fato do crescimento da propriedade transmissível sob a forma de gado e produtos da terra. O homem, vendo tanto a mulher quanto os filhos como extensão de seus bens, exigia fidelidade da mulher a fim de preservar sua herança para os filhos presumivelmente seus.

O momento sócio histórico no qual essa música foi produzida (início do Século XXI), pelas condições de produções de discursos possíveis na contemporaneidade, autoriza novas práticas sociais e discursivas que constituem diferentemente as identidades e definem novos estereótipos. As formulações religiosas e culturais que definem “vontades de verdade” e “estereótipos” em torno dos sujeitos homem e mulher que estão na base do repetível, gerando a partir delas enunciações outras que as retomam, opondo-se ou reafirmando discursos.

Longe de serem meros reflexos de uma idealização romântica, os discursos veiculados nessas letras de música de forró, como os demais textos, funcionam como verdadeiros dispositivos por meio dos quais se instalam representações sociais que objetivam posições dos sujeitos, nesse caso, do sujeito mulher, contribuindo para com a produção e reprodução de subjetividades que constituem identidades.

Para comparar a constituição do sujeito mulher nas letras de música de forró pé-de-serra e eletrônico, a subseção seguinte traz as leituras das músicas filiadas ao forró eletrônico.

3.1.2 Leitura discursiva de músicas do forró eletrônico

De acordo com Trotta (2010), atualmente, um grande público composto, principalmente, por jovens, identifica-se com os estereótipos que caracterizam o sujeito homem e, sobretudo, o sujeito mulher no forró eletrônico. Nas palavras do autor:

A abordagem sexual feita pelo forró eletrônico, apesar de amplamente condenada até mesmo por alguns fãs, torna-se um elemento de inegável sedução de parcelas significativas de um público jovem urbano e nordestino, que se identifica com o linguajar coloquial e a descrição quase sempre bem humorada de atos sexuais, com ou sem amor. (TROTТА, 2010, p. 13).

Conforme argumenta o autor, o forró eletrônico tem uma aceitação bastante positiva perante o público consumidor, sobretudo, o jovem (a exemplo das alunas da Escola Normal), que se identifica cada vez mais com as vontades de verdade disseminadas por esses “jogos de verdade”.

Seguindo a ordem cronológica de surgimento das músicas, conforme a seção anterior, realizou-se nesta subseção a análise das sete letras relacionadas ao estilo de forró eletrônico.

Nessas músicas são apresentadas outras formas de constituição do sujeito mulher, conforme se observa na primeira em “Sou brinquedinho caro”, música interpretada pela Banda de forró Calcinha Preta que faz bastante sucesso não só no Nordeste, mas também em todo território brasileiro, sendo conhecida por arrastar multidões aos *shows*.

LFET I⁷

Sou Brinquedinho Caro (2000)

Interpretação: Calcinha Preta

Composição: Renato Moreno / Gilton Andrade

Sonhar não custa nada
 Não posso te dar mole
 Sou brinquedinho caro
 Me manter você não pode
 Se não aguenta mais
 Não chora
 Sou brinquedinho caro
 Me manter você não pode
 Quase que você foi meu grande amor
 Eu disse quase que meu coração se ferrou
 Que pena que você não tenha grana
 Quem sabe um dia você me ganha (bis)
 Você se enganou ao meu respeito
 Você falou demais eu não aceito
 Homem não fala mais e acontece
 Agora mostra aí que me merece
 (Refrão)
 Sonhar não custa nada
 Não posso te dar mole
 Sou brinquedinho caro
 Me manter você não pode
 Se não aguenta mais
 Não chora
 Sou brinquedinho caro
 Me manter você não pode

(Disponível em: <http://letras.mus.br/calcinha-preta/1673271/>)

O título dessa letra musical permite a recuperação do discurso da mulher como um brinquedo para o homem, porém, a partir de uma nova formulação que resultam em outras produções de sentidos.

Nesse caso, pelo uso do verbo “ser” na primeira pessoa do singular, dá-se “voz” a mulher, produzindo o efeito de sentido de que a própria mulher assume-se como um brinquedo, contudo, não é mais um “brinquedo” qualquer (frágil, dependente), mas um caro. A mulher é representada como um objeto, como um bem material, mas não é qualquer homem que pode tê-la como uma propriedade, apenas o que tiver muito dinheiro.

⁷ Os textos analisados nesta subseção foram antecedidos pela abreviação LFET- letras de música do forró eletrônico - e pela enumeração de algarismos romanos em ordem crescente.

O adjetivo “caro” e a oração “Que pena que você não tenha grana quem sabe um dia você me ganha” (versos 11-12) fazem com que se perceba uma contra-identificação em relação à vontade de verdade que mostra a mulher como sexo frágil, que sempre age pela emoção e se doa mais do que o homem no relacionamento.

Nesse caso tem-se uma inversão na relação histórica entre o homem e a mulher, já que o homem é que está sendo representado como o sujeito que ocupa um lugar inferior na hierarquia do poder, já que é ele que chora, por não poder mais possuir esse “brinquedo caro”.

Através do perfil feminino da mulher prostituta, o que sobressai nessa música é a identificação com outras vontades de verdade alicerçadas em discursos que marcam o sujeito mulher como interesseiro, que prefere os homens que tenham dinheiro para “banicar” suas futilidades, fazendo referência a roupas, perfumes, maquiagens e outros elementos historicamente associados ao uso feminino.

Assim, caso o homem não tenha condições financeiras para manter o luxo feminino, não poderá usufruir desse “objeto” caro. Logo, o sujeito mulher é estereotipado como objeto de prazer interesseiro e consumista.

Retomado de forma mais explícita a relação de poder histórica entre homens e mulheres na sociedade, na terceira estrofe há uma tentativa de mostrar a mulher assumindo uma posição não mais de inferioridade, mas de superioridade e de insubmissão em relação ao homem, conforme se observa nos versos “Você falou demais eu não aceito”, “homem não fala mais e acontece” (versos 14 -15).

Esses versos possibilitam recuperar o contexto sócio-histórico no qual era comum o homem ter o poder de “ditar as regras” a serem seguidas pela mulher. Segundo essa letra musical, ainda em uma ótica dicotômica, agora é a vez das mulheres “ditarem as regras” a serem seguidas pelos homens.

Essa representação de uma mulher independente, que busca uma superioridade em relação ao homem, pode aparentar uma estratégia de resistência em relação às

técnicas de “governamentalidade” presente no discurso da fragilidade e impotência do sujeito mulher em relação à supremacia do homem, porém o sujeito mulher continua sendo estereotipada como objeto de uso e satisfação sexual masculina. Sendo assim, há nessa materialidade a identificação do sujeito mulher com “vontades de verdade” que cristalizam o estereótipo da mulher como um objeto para servir ao homem.

Nessa perspectiva, os estereótipos que marcam a mulher como um objeto de prazer, associado à sexualidade continuam aparecendo no estilo do forró eletrônico, conforme se observa na próxima letra:

LFET II

O Gemidinho (2001)

Interpretação: Calcinha Preta

Composição: João Caetano / Novinho da Paraíba

Eu só gosto de mulher
 Que saiba fazer carinho
 Que suba em cima de mim
 E me machuque todinho
 Namore bem coladinho
 Num lugar bem escurinho
 Quando a gente toca nela
 Ela dá um gemidinho
 Ai, um gemidinho
 Ai, um gemidinho
 Ai, um gemidinho
 Gemidinho, gemidinho

Tem que ser bem carinhosa
 Safadinha e sensual
 E na arte do amor
 Totalmente liberal
 Que sussurre no ouvido
 Dizendo tá gostosinho
 Quando a gente toca nela
 Ela dá um gemidinho
 Ai, um gemidinho
 Ai, um gemidinho
 Ai, um gemidinho
 Gemidinho, gemidinho

(Disponível em: <http://letras.mus.br/calcinha-preta/82385/>)

Essa música traz “a voz” do homem para indicar o perfil e o tipo de comportamento que espera da mulher. Assim, a letra é construída em torno da exibição dos “pré-requisitos” necessários à mulher para agradar ao homem, a saber: ser “safada”,

“agressiva” “ousada”, “sensual” e “liberal” (versos 4, 14 e 16) no tocante ao sexo.

Ao longo da história, o sistema ideológico que estabelece padrões de condutas masculinas e femininas, outorgando ao sujeito homem uma posição de superioridade em relação ao sujeito mulher favoreceu a consolidação de um discurso machista que prega a legitimidade de exploração, dominação e sujeição entre o homem e a mulher. Apoiado nessa formação discursiva (FD), o sujeito homem sente-se no direito de exercer autoridade sobre a mulher e por ela ser sempre servido.

Nessa perspectiva, a partir de um léxico apoiado na FD machista, são apresentados nessa música atributos “indispensáveis” à mulher, pois a função a ser desenvolvida por esse sujeito é “apenas” proporcionar satisfação sexual ao homem. Desse modo, vontades de verdade aparecem determinando as ações da mulher durante o ato sexual para agradar ao homem, a saber: “fazer carinho”, “subir em cima”, “namorar coladinho”, “machucar”, “sussurrar no ouvido”, “dizer que tá gostoso” e, principalmente, “dar um gemidinho” (versos 2 - 5, 17, 18 e 20).

Transgredindo explicitamente o código da moral da sociedade, sobretudo, em relação à descrição quanto ao tema do sexo, essa letra musical filia-se ao discurso da “liberdade de expressão” para exibir a imagem de um diálogo entre um homem e uma mulher pela vulgarização e exposição do momento de uma relação sexual, ratificando a apologia ao sexo casual. Vontades de verdade como essa podem contribuir para com o aumento das DSTs (Doenças Sexualmente Transmissíveis) e de gravidez indesejada.

Apoiados nas diferentes formas de atuação do sujeito perante aos reclames das mudanças sociais, os discursos que propagam a ideia do sexo sem compromisso têm se fortalecido nas sociedades pós-modernas. Na atualidade, se ouve falar, mais do que em quaisquer outras épocas, sobre a proliferação das DSTs e na questão da gravidez indesejada, principalmente, na adolescência e no cultivo de comportamentos sexuais de risco.

A partir da descrição dessa letra musical, vê-se uma identificação com a FD

machista que ratifica a representação da mulher como “objeto sexual” do homem, como um ser que serve apenas para ser usada sexualmente pelo homem e lhe proporcionar prazer.

Dando continuidade, a análise passará a focar outra música interpretada pela Banda Calcinha Preta, do ano de 2003.

LFET III

A coisa mais linda (2003)

Interpretação: Calcinha Preta
Tonho Barrerito / Gilton Andrade

Chama a Calcinha Daniel!
Vem gostosa...
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
(Dança Fortaleza)
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 seu corpo e ela gemia
Eu ia pra cima e ela gritava
E quando eu parava ela me dizia
Ai amor não para não!
Eu continuava e ela gostava
Eu dava carinhos e ela sorria
Beijava seu corpo e ela gemia
E quando eu parava ela me dizia
Ai amor não para não!
No final de tudo ela me abraçava
Dizia que me amava e que não me largava
A sua calcinha calcinha ela me entregava
A calcinha preta eu carreguei pra casa
Ai, ai ,ai ,ai ,ai
Ai, ai ,ai ,ai ,ai

(Disponível em: <http://letras.mus.br/calcinha-preta/688089/>)

Seguindo o mesmo viés ideológico filiado a FD machista que delega à mulher o lugar de satisfação do homem, nessa letra, é possível entrever a vontade de verdade de que para o homem não interessam as características físicas, nem mesmo psicológicas da mulher, pois o que importa é o que ela capaz de fazer para seduzi-lo na cama.

Assim, para ser considerada linda, a mulher só precisa estar deitada na cama

pronta para satisfazer o homem sexualmente. Com isso, vê-se que o sujeito mulher é estereotipado, novamente, como um objeto de prazer sexual masculino e, conseqüentemente, o sujeito homem como aquele que deve ser bem servido, principalmente sexualmente, pela mulher.

A partir disso, a “voz” do homem aparece como em uma narrativa em primeira pessoa, através da qual o homem se vangloria de mais uma “conquista”, expondo uma relação sexual praticada com uma mulher que “insaciável” implorava que ele não parasse o ato sexual.

A descrição dessa relação é construída a partir de uma seqüência de verbos conjugados no pretérito imperfeito, demarcando uma ação inconclusa e duradoura. Essas ações comungam com vontades de verdade que reforçam estereótipos do homem como conquistador, que domina a mulher, principalmente, através do sexo e da mulher como um sujeito passivo e frágil.

Assim, ele beijava, “ia pra cima”, continuava, dava carinho, beijava o corpo. À mulher restava sorrir, gemer, pedir ao homem que não parasse e, ao término do ato, como uma forma de gratidão, abraçar e dizer que lhe “amava”. Os gemidos femininos estão relacionados ao prazer, ao orgasmo. Essa relação semântica massageia, acaricia o ego masculino. É possível observar que através da descrição dessas ações, essa materialidade busca provocar o efeito de sentido de que o homem da atualidade espera um perfil de mulher erótica e que a mulher se identifica com esse perfil.

Diante disso, vê-se que, embora travestido de um discurso contemporâneo, capaz de trazer à tona a temática do sexo, há nessa música uma identificação com os discursos que propagam ao longo da história a supremacia do homem em relação à mulher, já que a mulher ainda está sendo representada como o objeto a ser usado e, rapidamente, descartado pelo homem.

Seguindo na temática do sexo sem compromisso, a próxima música tomada para análise é interpretada pela Banda de forró eletrônico “Mulheres Perdidas” e traz

novamente a perspectiva da vulgarização das relações íntimas entre homens e mulheres.

LFET IV

Mulheres Perdidas (2003)

Interpretação: Mulheres Perdidas

Composição: Luiz Fidélis

Ai aiaiaiai vou procurar
 Uma mulher perdida
 Só pra me amar
 As mulheres perdidas
 São as mais procuradas
 Eu vou procurar
 E vou encontrar
 Se tem tantas mulheres
 Perdidas assim
 Porque que eu não acho
 Só uma pra mim
 Quem perdeu,perdeu
 Quem achou é seu
 Eu vou encontrar
 Uma mulher perdida
 Quem perdeu,perdeu
 Quem achou é seu
 Eu sou toda sua
 Uma mulher perdida
 Ai aiaiaiai vou procurar
 Uma mulher perdida
 Só pra me amar
 Ai aiaiaiai eu vou te dar
 Eu sou mulher perdida
 Venha me amar

(Disponível em: <http://letras.mus.br/mulheres-perdidas/181261/>)

Essa letra musical apresenta-se como um diálogo, através do qual um homem procura uma mulher para lhe amar. A mulher ideal, alvo de desejo do homem nesse contexto, não é qualquer mulher, mas a “perdida”. De acordo com alguns dicionários da língua portuguesa, a exemplo do minidicionário Soares Amora (2009), o adjetivo perdida significa prostituta, meretriz, imoral, que se perdeu. Em outras palavras, que se desviou do caminho, que é vulgar.

Pensando nos códigos morais estabelecidos pela sociedade, com base na FD religiosa, as mulheres perdidas são aquelas que se entregam às paixões carnisais, que se desfrutam dos prazeres sexuais, por meio de relacionamentos ilícitos. São mulheres que ferem a moral, desviando-se do caminho dos “bons costumes” para a sociedade.

Houve uma época em que se uma moça praticasse o sexo antes do casamento e fosse abandonada por seu namorado, passaria a ser considerada uma “perdida”. Com o passar do tempo, esse “título” passou a estar associado às prostitutas, hoje, garotas de programas ou profissionais do sexo. Nomes que mudam para atender a outras vontades de verdade que atendem aos valores das formações sociais, ideológicas e culturais prevaletentes na modernidade.

Normalmente, a prostituta era procurada pelos homens às escondidas, sendo um sujeito altamente desprestigiado, que precisava lutar para sair do lugar de marginalização na sociedade, mas, na formação social da atualidade, novos discursos passaram a marcar esse sujeito, de modo a constituir novos papéis e imagens.

Assim, nessa letra musical, o sujeito mulher, representado na figura da prostituta, aparentemente, é apresentado como um objeto de satisfação sexual. O fio discursivo apresenta afirmações como “se tem tantas mulheres perdidas assim, porque eu não acho só uma pra mim”, “quem perdeu, perdeu quem achou, achou” (versos 8 – 13).

Em relação à primeira expressão, há um intensificador “tantas” para indicar a quantidade dessas mulheres. Ou seja, fazendo uma relação com o interdiscurso, pode-se ler que há atualmente um número grande de mulheres “perdidas”, que não têm moral, não preservam os bons costumes.

Quanto à segunda expressão, pode-se recuperar a referência a mulheres que eram comprometidas e se desviaram da conduta moral. O discurso é o de que essas mulheres estão por aí “dando mole” para um e outro, colocando “chifres” no marido. Logo, passam a fazer parte da categoria das perdidas.

Além disso, evidencia-se a vontade de verdade de que a mulher que se desvia dos códigos morais está à disposição para servir a quem a encontrar “quem perdeu, perdeu. Quem achou é seu”, portanto se alguém perdeu esse objeto não há mais como recuperá-lo, pois passará a pertencer ao homem que o encontrar primeiro.

Por fim, destaca-se a presença também da voz feminina, respondendo a procura do homem, disponibilizando-se a servir de objeto sexual, fácil, que está pronta para “tirar a calcinha” no momento em que o homem desejar. Assim como na música anterior, esse recurso busca produzir o efeito de sentido de que as mulheres se identificam com os estereótipos derivados da FD machista, construindo com base nesses modelos sua subjetividade.

A música a ser tomada para análise, a seguir, foi gravada pela Banda Aviões do Forró, no ano de 2006.

LFET V

Melô Da Gatinha (2006)

Interpretação: Aviões do Forró
Composição: Desconhecida

Tem uma gatinha lá na rua
que ela anda quase nua
me fazendo enlouquecer
Quando ela vai passando
a galera vai olhando
fico sem saber o que fazer
Olha essa menina é uma loucura
corpo cheio de ternura
essa menina é perdição
Vai com a roupinha bem curtinha
balançando a bundinha
deixa qualquer um na mão
Ela rebola
e vira e mexe
e a galera fica louca de tesão
Ela rebola
ela remexe
essa menina já ganhou meu coração
Zum-zum-zum-zum-zum-zum-zum
essa menina já ganhou meu coração
Zum-zum-zum-zum-zum-zum-zum
essa menina tá me deixando doidão
Zum-zum-zum-zum-zum-zum-zum
essa menina já ganhou meu coração
Zum-zum-zum-zum-zum-zum-zum
essa menina tá me deixando doidão

(Disponível em: <http://letras.mus.br/avioes-do-forro/787033/>)

Na atualidade se vive, mais acentuadamente, o culto ao belo, ao jovem, ao novo. Instaure-se a cada dia uma busca desenfreada pela juventude. Quando não percebe a ação da juventude em si, o sujeito, muitas vezes, busca encontrar esse requisito no outro,

na pessoa com a qual irá se relacionar.

Isso se dá principalmente, porque as “vontades de verdade”, como já fora mencionado, são transitórias. Para o sujeito homem representado na formação discursiva do forró eletrônico quanto mais jovem, como se costuma expressar nessas letras, “mais faz gostoso”. A “menina que enjoa da boneca” e “só pensa em namorar” apresentada no forró pé-de-serra é representada, sob outro viés ideológico nessa letra de música do forró eletrônico.

Nessa música, há uma ratificação do discurso de que sem ter que “pedir licença” à natureza, à ciência, ou a qualquer outra instituição disciplinar, o sujeito homem pode reconhecer e “aproveitar” o período de puberdade, da adolescência feminina, sob a justificativa de que é a própria menina que, nesse período, se expõe na rua “com uma roupinha bem curtinha balançando a bundinha”, rebolando, virando, mexendo até deixar “a galera louca de tesão”.

O sujeito mulher jovem é representado como um objeto sexual que se expõe com facilidade, provocando os homens a caírem na “perdição”. A vontade de verdade de que as mulheres gostam de servirem de objeto de satisfação sexual dos homens tem bastante força no meio social. É bastante recorrente o discurso de as mulheres se insinuam para os homens a ponto de “provocá-los”, “seduzi-los” de modo a fazê-los se “perderem”, serem tomados pelo desejo de se satisfazerem sexualmente.

A penúltima música analisada, interpretada pela Banda Aviões do Forró, teve uma grande repercussão em todo o território brasileiro, por trazer a temática polêmica da traição em uma perspectiva diferente no contexto dos embates históricos entre homens e mulheres.

LFET VI

Mulher Não Trai, Mulher Se Vingá (2009)

Interpretação: Aviões do forró

Composição: Elvis Pires E Rodrigo Mell

Mulher não trai, mulher se vingá

Mulher cansou de ser traída

Mulher se vingá, mulher não trai
 Eu era boba, não sou mais...
 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 ai 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... (2x)
 Eu bato de frente
 É dente por dente, é olho por olho...
 Mulher não trai, mulher se vingá
 Mulher cansou de ser traída
 Mulher se vingá, mulher não trai
 Eu era boba, não sou mais... (2x)

(Disponível em: <http://letras.mus.br/avioes-do-forro/1385545/>)

A mulher “que fala” nessa letra musical se desidentifica com a forma-sujeito da FD machista que a representa como “do lar”, “submissa”, “passiva” para identificar-se com uma FD feminista que defende a idéia de que a mulher tem os mesmos direitos dos homens.

Como fora discutido no capítulo anterior, o século XX foi marcado por uma série de transformações históricas e sociais que colocaram em “xeque” determinações sobre a identidade e os papéis a serem ocupados pelo sujeito mulher na sociedade. Tais mudanças decorreram, sobretudo, das lutas travadas pelos movimentos feministas que se fundamentavam em um sistema ideológico contrário às imposições do sistema patriarcal.

De acordo com a formação discursiva feminista, as mulheres deveriam lutar pela igualdade de direitos com os homens e rejeitarem qualquer forma de dominação masculina. O sujeito mulher precisava mostrar à sociedade que não era inferior, nem devia submissão ao homem.

Nessa perspectiva, filiado a um discurso feminista que aponta novos lugares a serem ocupados pela mulher na sociedade, essa música traz a “voz” da mulher para

dizer que aquilo que é visto como traição para o homem não passa, para a mulher, de uma forma de se vingar dos “males”, das traições cometidas por este sujeito ao longo da história.

Como mostram os verbos nas construções linguísticas “ficar em casa esperando você (já foi)” e “ficar dizendo o que devo fazer (já foi)” (versos 5 – 6), a mulher dessa FD rejeita as atribuições que lhe foram delegadas pela tradição. Assim, as vontades de verdade que apontavam um modelo de mulher frágil e “do lar” não são mais aceitas com tanta facilidade. A partir da FD feminista, as vontades de verdades mais atuantes na sociedade atual são as que apontam para um perfil de mulher que se permite “curtir a vida”, se divertir fora e, igual aos homens, sair e, inclusive, relacionar-se sexualmente com outras pessoas não apenas com o marido.

Para assegurar essa vontade de verdade, essa música busca respaldo no discurso jurídico, afirmando a igualdade de direito entre homens e mulheres e no discurso bíblico (antigo testamento), mostrando que é “olho por olho, dente por dente”, ou seja, se a mulher é traída deve dar o troco, vingando-se do homem.

Nessa perspectiva, outras identificações de sujeitos são afirmadas. Enquanto a mulher deixa de ser estereotipada como um ser dócil, subserviente e ingênuo para ocupar a imagem de mulher confrontadora e ativa, os homens são estereotipados como “vilões”, adversários contra os quais as mulheres precisam estar sempre lutando.

Diante disso, recuperando as relações de poder entre homens e mulheres, essa letra musical permite entrever vontades de verdade que continuam reforçando relações dicotômicas entre homens e mulheres.

Seguindo as reflexões suscitadas pela leitura da música anterior, a análise focará a última letra musical do *corpus*, tomando a música “Você não vale nada, mas eu gosto de você”, sucesso em todo o território nacional, principalmente, por ter sido um dos títulos musicais da novela “Caminho das Índias”, exibida pela Rede Globo de televisão no ano de 2009.

LFET VII

Você Não Vale Nada (2009)

Interpretação: Calcinha Preta

Composição: Dorgival Dantas

Você não vale nada,
 Mas eu gosto de você!
 Você não vale nada,
 Mas eu gosto de você!
 Tudo que eu queria
 Era saber porquê!?!
 Tudo que eu queria
 Era saber porquê!?!
 Você brincou comigo,
 Bagunçou a minha vida.
 E esse sofrimento
 Não tem explicação.
 Já fiz e faço tudo
 Tentando te esquecer.
 Vendo a hora morrer
 Não posso
 Me acabar na mão.
 Seu sangue é de barata,
 A boca é de vampiro.
 Um dia eu lhe tiro
 De vez do meu coração.
 Aí já não lhe quero
 Amor me dê ouvidos
 Por favor me perdoa
 Tô morrendo de paixão
 Eu quero ver você sofrer
 Só pra deixar de ser ruim
 Eu vou fazer você chorar
 Se humilhar
 Ficar correndo
 Atras de mim (2x)
 Você não vale nada,
 Mas eu gosto de você!
 Você não vale nada,
 Mas eu gosto de você!
 Tudo que eu queria
 Era saber porquê!?!
 Tudo que eu queria
 Era saber porquê!?!

(Disponível em: <http://letras.mus.br/calcinha-preta/1431881/>)

Nessa música vê-se um conflito vivenciado por um homem que está perdidamente apaixonado por uma mulher que não corresponde aos seus sentimentos. Há uma inversão na representação dos papéis, tradicionalmente, determinados para homens e mulheres. Era costume ver a mulher sofrer, sendo maltratada, desprezada,

pelo homem e, apesar de tudo, continuar apaixonada, correndo atrás de “um cabra que não vale nada”, como se costuma dizer popularmente.

Porém, nessa letra musical é o homem quem não consegue se “libertar” da mulher, mesmo “não valendo nada”. A expressão “mulher que não vale nada” é usada no nordeste, principalmente, para se referir a mulheres mentirosas, desonestas, infiéis, que não têm compromisso com a família.

Refletindo a vontades de verdade de que o homem só gosta de mulher “ruim”, a mulher deixa de ser representada como um ser sentimental para ocupar o lugar da indiferença em relação aos sentimentos do homem. Assim, constrói-se a imagem de que a mulher é insensível, tem “sangue de barata” (verso 18), seduz o homem a ponto de transformá-lo, tem “a boca de vampiro”.

Sendo assim, o sujeito homem é representado como uma “vítima” que fora enfeitiçada pela maldade feminina, passando a se rastejar como um pecador que precisa ser perdoado. Pode-se compreender que esse perdão almejado pelo homem traz à tona um contexto mais amplo que, historicamente, retrata as falhas, os descasos do homem em relação à mulher.

Nessa perspectiva, a voz feminina aparece (versos 26-31), mostrando não se comover com a posição de vítima assumida pelo homem. Assumindo o discurso da vingança, o sujeito mulher expressa que suas atitudes visam, de fato, fazer o homem sofrer para que o mesmo deixe de ser ruim, em outras palavras, pague por todo mal que já fez.

Como se pode observar, nas letras de música do forró eletrônico, os enunciados revelam uma inversão de valores éticos e morais, além de materializarem discursos interditados na sociedade, a exemplo da sexualidade, que vão de encontro às instituições disciplinadoras que determinam alguns “Códigos Morais”.

As vontades de verdade disseminadas nas músicas do forró acerca dos sujeitos homem e mulher acabam autorizando ou condenando a circulação de certos dizeres

como os que, respectivamente, consagram ou degredam o matrimônio no seio da sociedade e dados discursos como o do sexo, sedimentando leituras únicas sobre esses sujeitos.

As letras de música de forró pé-de-serra e eletrônico lidas nessa seção formaram a coletânea usada no decorrer da proposta de intervenção da leitura discursiva junto às alunas da Escola Normal. Na próxima seção deste trabalho encontram-se as leituras das normalistas sobre as referidas letras musicais, bem como a análise dessas leituras.

3.2 Constituição do sujeito mulher no forró: como leem as normalistas?

Esta seção apresenta as leituras que as normalistas fizeram, tanto oralmente quanto por escrito⁸, no decorrer da intervenção da pesquisa em torno dos discursos que constituem o sujeito mulher nas letras de música de forró.

Essas leituras foram separadas, a seguir, em duas subseções nomeadas como: leitura inicial das normalistas e outras leituras das normalistas, a fim de possibilitar a comparação entre as leituras realizadas antes e depois da proposta de intervenção a partir do trabalho com a leitura discursiva.

3.2.1 Leituras iniciais das normalistas

A fim de investigar como as normalistas liam as letras de música de forró antes da intervenção da pesquisadora, solicitou-se no primeiro encontro que as alunas lessem uma letra de música do forró pé-de-serra (Ana Maria) e outra do forró eletrônico (Mulheres Perdidas) e fizessem comentários escritos sobre essas letras.

No 2º e 3º encontros, respectivamente, após lerem os títulos das músicas, a turma selecionou mais duas letras de música de cada um desses estilos para serem

⁸Essas leituras foram enumeradas através de algarismos romanos em ordem crescente e precedidas por abreviaturas, sendo LIN - leituras iniciais das normalistas e OLN- outras leituras das normalistas.

interpretadas. Relacionadas ao forró pé-de-serra foram escolhidas “Chamego proibido” e “Tamborete de forró”.

Em relação ao forró eletrônico, a maioria das alunas optou pelas músicas “Mulher não trai, mulher se vinga” e “Você não vale nada”. Tal escolha pode estar relacionada apenas ao fato de serem as músicas mais conhecidas pelas normalistas, mas, ao mesmo tempo, pode denunciar a identificação das alunas com a imagem de mulher representada nessas letras musicais.

Depois de fazerem a leitura silenciosa e destacarem por escrito o que mais chamou atenção, as alunas eram motivadas a realizarem a leitura em voz alta e, em seguida, explanar para o restante da turma a leitura que havia sido realizada individualmente.

As leituras feitas pelas discentes em torno dessas seis letras de música (três do forró pé-de-serra e três do forró eletrônico), desenvolvida nos moldes de uma atividade de sondagem, configuram o que está sendo chamado nesta subseção de leituras iniciais das normalistas.

Assim, passando a análise das leituras feitas por escrito em relação às duas primeiras músicas, serão tomados, a seguir, alguns gestos interpretativos feitos em relação à música de forró pé-de-serra “Ana Maria”.

LIN I

A música Ana Maria relata a história de um homem que não relata-se o nome, mas beijou Ana Maria e por causa disso ele quase entrou numa fria, porque Ana Maria tinha dono, esse dono possivelmente era um namorado ou marido. E todo este acontecimento acabou confundindo o coração dele. Ele encerra a música dando adeus a Ana Maria e desejando dar outro beijo nela, que fica claro que era um desejo impossível.⁹

Nessa leitura, a normalista faz um resumo do enredo da música, destacando que o conflito presente na narrativa se deu pelo fato de Ana Maria ter um “dono”. Ao lado

⁹As leituras que foram escritas pelas normalistas estão sendo transcritas *ipsis litteris* ao longo deste trabalho.

desse substantivo, a normalista acrescenta uma explicação, opinando que “possivelmente” esse dono seria o namorado ou o marido dessa mulher.

Essa explicação mostra que o sentido recuperado por este sujeito leitor está atrelado à FD machista que reforça a ideia de que a mulher é propriedade do homem. Ao término, a normalista destaca que o homem, mesmo desejando dar outro beijo, precisou conter esse desejo, por se tratar de algo impossível.

Nessa leitura, tem-se a ideia de que as condutas contrárias aos códigos morais vigentes na sociedade devem ser suprimidas relegadas ao campo do não concretizável, do impossível.

A segunda leitura em relação a essa mesma música destaca o seguinte:

LIN II

Ana Maria é uma música que retrata um amor proibido, onde estar em uma dança e acontece um beijo. O compositor pode ter se inspirado em um fato real ou uma ficção, mais é uma música bela e que faz muito sucesso entre os forrozeiros, e cantada por Santana, ou seja, Santana é um cantor muito conhecido, nacional e internacional. Ana Maria é uma música muito clara onde mostra que toda mulher bonita tem dono.

Essa leitura parte da ideia de que a aproximação entre o homem e a mulher comprometida mencionada na música trata-se de um amor que não pode ocorrer, está sendo proibido, devido às interdições da sociedade. As alunas demonstram relacionar o amor apenas aos desejos carnavais, à atração sexual.

Em seguida, desenvolve-se numa perspectiva ingênua a partir da qual o sujeito leitor naturaliza as vontades de verdade presentes na música, afirmando que se trata de uma música bela e identifica-se com a forma-sujeito apresentada na sociedade ocidental em relação ao lugar de supervalorização da beleza física.

Além disso, fundamenta-se na crença de que a música é bastante “clara”, explícita, por mostrar que “toda” mulher bonita tem dono. Observa-se uma identificação do sujeito leitor com a FD machista que dissemina o discurso da mulher como

propriedade do homem. Nessa leitura é aceito com naturalidade o fato da mulher “bonita” ser um objeto, uma propriedade para o homem.

Frente à leitura da música “Mulheres perdidas” do forró eletrônico, destacaram-se, as seguintes interpretações:

LIN III

O homem caracteriza-se pelo fato de escolher ou seja procurar as mulheres que são perdidas pois são essas que eles gostam ou preferem mais. A mus. relaciona-se ao nosso mundo atual, num contexto social.

LIN IV

O homem escolhe ou procura as mulheres que são mais interescera, as mulheres perdidas, que são mais safadinha ou provocante, elas são as mais procuradas, e fácil de se relacionar com o mundo.

A partir desses dois exemplos, é possível perceber uma identificação com vontades de verdade que marcam estereótipos do homem atual como devasso, que se relaciona com a mulher, apenas a fim de se satisfazer sexualmente, que não assume compromissos e, conseqüentemente, a mulher é vista como objeto sexual do homem.

Além disso, essas leituras apresentam esses estereótipos encontrados nas letras de música, afirmando que no mundo atual os homens preferem de fato relacionar-se com as mulheres “perdidas”, “interesseiras” e “safadinhas”. No final da leitura, vê-se o destaque sobre o fato de que esse tipo de mulher tem mais facilidade de relacionar-se com o mundo, possibilitando a compreensão de que para esse sujeito leitor, a mulher representada na música é a que consegue se dar bem atualmente.

É possível observar que a identificação com os estereótipos masculinos é marcada a partir da ratificação dos estereótipos femininos, levando a leitura de que o sujeito leitor absorve com naturalidade também as vontades de verdade fundamentadas na FD machista que apresenta discursos pejorativos em relação à imagem do sujeito mulher.

Dando continuidade, serão tomadas algumas leituras orais e escritas coletadas ao longo do 2º encontro. Começando pelas letras de música do forró pé-de-serra, as alunas pediram para cantar, antes de fazerem a leitura em voz alta e expor suas leituras, a música “Chamego Proibido”.

LIN V

A1¹⁰:Eu acho que sempre acontecia num salão de forro ...e a mulher era proibida para o homem
 A2:(...) mas por quê?...porque aqui no caso ela era comprometida...mas ele não deixa de amar ela...então não é proibido
 A3:()É : : :eu conCORdo com essa música!
 A4(...):tuconCORda?
 A5:Eu acho que ele era comprometido porque era normal (o homem trair)
 [] OXÊNTE e só o homem é que Podia é?
 A1:(...)mas pra ela é amor escondido
 P:(...)você podem ler alguns fragmentos da música pra CONfirmar o que vocês estão Dizando
 A4: oh: “o amor em mim nasceu...nós dois no meio da dança esquecemos as alianças”...então ele TAMbém era comprometido!
 A6:[]era os dois safados!
 []Risos
 A2: (...)É o amor gente!
 A7: é aMOR ou é SAFadeza?
 A6: É: : :uma safadeza mesmo!
 A2: Mas um tava apaixonado pelo outro!
 A8: Era as duas coisas pra acabar!
 A5: ó: : : AQUI diz “quando eu dançava pensei logo em lhe beijar”...BICHO SAFADO DA MULESTA
 A2: ó: : : não é SAFadeza é só ...ouvir a voz do coração minha gente
 []APLAUSOS

Essa leitura conjunta das normalistas permite observar um confronto entre a identificação e a contra-identificação com as ideias que embasam FD mais conservadoras como a religiosa e a machista em relação à questão do adultério, principalmente, cometido pelo sujeito mulher.

Alguns sujeitos leitores ratificam vontades de verdade apoiadas na FD religiosa, afirmando que os que desviam a conduta em relação ao código moral que interdita o adultério são safados. Esse adjetivo, geralmente, é usado como sinônimo de imoral,

¹⁰Durante as transcrições, os sujeitos foram caracterizados através da utilização da letra P (para indicar a fala da pesquisadora) e da letra A (para indicar a fala das alunas). A numeração seguiu a ordem em que os mesmos iam participando.

obsceno, sem-vergonha. Considerar alguém como “safado” significa julgar tal pessoa como alguém que não se comporta de acordo com os bons costumes.

É possível ainda observar por meio das falas e, principalmente, dos aplausos, uma predominância na identificação das normalistas com as vontades de verdade provenientes da FD feminista, ratificadas na música, que propagam a igualdade de direitos entre homens e mulheres, inclusive, em relação ao adultério.

Os aplausos constituem-se como uma prática social utilizada para indicar a satisfação diante de um fato. Normalmente, as pessoas costumam aplaudir atores em espetáculos teatrais ou pessoas importantes em palestras, após a explanação de sua fala. Assim, as normalistas estavam, simbolicamente, aplaudindo o papel e as atitudes da mulher representadas nessa letra de música de forró.

Outro destaque está relacionado, novamente, à ideia de “amor” apresentada pelas normalistas. O amor é visto como uma atração física, um desejo sexual entre homens e mulheres. Confrontando a ideia da proibição de um relacionamento extraconjugal para a mulher, A2 defende, em outras palavras, que a insistência do homem em querer amar a mulher, mesmo sabendo que ela é comprometida, indica que esse tipo de relação não se configura como algo proibido.

Muitas são as discussões em torno das consequências decorrentes das mudanças sociais vindas com a pós-modernidade e uma delas é a inversão dos valores éticos e morais. A exemplo disso, toma-se essa visão de amor presente na leitura das normalistas que, em consonância com as definições desse sentimento na sociedade, ratificam a ideia de que o amor está limitado à questão da paixão, do sexo.

Essa interpretação comunga com uma visão mais liberal no que diz respeito ao relacionamento extraconjugal, que compreende que só basta terem pessoas apaixonadas para concretizar esse tipo de relação, sem se prender às proibições.

Além de A2, A3 mostra, enfaticamente, que também se identifica com essa FD feminista frente a esse tipo de relacionamento amoroso. Porém, há a introdução de

vontades de verdades associadas às FDs machista, que delegam apenas ao homem essa liberdade de relacionar-se extraconjugalmente, exemplificada na leitura de A5 quando afirma achar normal o fato do homem ser comprometido e trair a mulher. Além disso, percebe-se em algumas leituras a atribuição de juízo de valor às pessoas que se envolvem nesse tipo de relacionamento, a exemplo da leitura apresentada por A6 que categoriza as pessoas que se envolvem em adultério como “safadas”.

Em seguida, serão apresentados os gestos de interpretação das normalistas diante da leitura da segunda letra da música do forró pé-de-serra, “Tamborete de forró”.

LIN VI

Essa Música relata a característica de uma mulher, pequena e que chamou a atenção de um homem, que logo ao vê-la se apaixonou. Esse homem sentia ciúmes ao vê-la dançando com qualquer pessoa que não fosse ele. Tinha esperança de conquistar aquela mulher, levá-la para casa e construir uma família.

Nessa leitura sobressai uma identificação com vontades de verdade que reforçam papéis e lugares historicamente delegados a homens e mulheres no seio social. Após destacar, sem um posicionamento mais crítico, que o homem, antes mesmo de ter qualquer tipo de aproximação com a mulher, sentia-se incomodado só de ver a mulher dançando com outros homens.

O discurso machista que reforça o estereótipo da mulher como propriedade do homem está tão arraigado nas atitudes do sujeito homem representado nessa letra que só de vislumbrar a possibilidade da mulher tornar-se sua esposa já se sente no direito de privá-la do contato com outros homens.

Em seguida, a leitura prossegue apenas na perspectiva de um relato da narrativa presente na música, marcando que o homem queria conquistar a mulher para “construir uma família”.

Observa-se que, a partir de uma visão romântica, a normalista se ateve ao verso “levar pra casa pra fazer um monte de tamboretim” (que reforça o discurso machista que aponta a mulher como um objeto de reprodução), como uma atribuição natural para a

mulher que é a de procriar, dar filhos ao homem. Ao se interessar pela mulher, o homem já vislumbrou a mesma exercendo seu papel de boa esposa e mãe, por isso não queria que os outros homens ousassem nem olhar para esse objeto que a partir de então lhe pertencia.

Além disso, essa variedade linguística faz referência a uma problemática antiga na sociedade que vem se intensificando que é a questão do alto índice de natalidade de crianças sem uma estrutura familiar adequada, tendo em vista que são fruto, em muitos casos, de gravidez indesejada.

Seguindo esse viés ideológico, outras leituras marcam a interpretação das normalistas em relação às músicas de forró. Assim, serão apresentadas, a seguir, as leituras feitas em torno da música “Tamborete de forró”:

LIN VII

A moça era baixinha e deveria ser muito bonita e no momento que ela olhou para o sanfoneiro ele se apaixonou, e enquanto mais ela dançava ele se apaixonava mais, eu acho que deveria ser uma dança que chamava sua atenção porque ele até desejou um sanfoneiro para tomar o lugar dele. Acho que ela estava o seduzindo pois ele queria até levar ela pra casa.

Nessa leitura, a paixão é vista como um jogo de sedução, como sinônimo de atração física e de desejo sexual, já que ratifica a vontade de verdade de que a dança sensual da mulher fez com que o homem se apaixonasse por ela a ponto de desejar largar sua função (tocar as músicas de forró) para dançar com a dona do rebolado.

Mais uma vez as normalistas evidenciam em suas leituras o lugar de destaque da beleza feminina na sociedade, inferindo que a mulher representada na música é muito bonita a ponto de ter feito um sanfoneiro se apaixonar só de olhar pra ela. A partir dessa inferência, o sujeito leitor demonstra identificar-se com a vontade de verdade proveniente da FD machista de que a mulher é que seduz o homem e o provoca, a ponto de despertar nele o desejo sexual.

Passando para a leitura das letras de música do forró eletrônico (3º encontro), as alunas demonstraram um entusiasmo maior e, em coro, pediram para cantar a música

“Mulher não trai, mulher se vinga”. Essa escolha denuncia uma identificação afetiva das normalistas com a música e, conseqüentemente, com os discursos materializados nela.

Ao término da cantoria, as alunas riam, aplaudiam e, ao serem questionadas sobre o porquê de terem escolhido essa música, responderam que essa é a música das mulheres, nas palavras das normalistas:

LIN VIII

A1: EU CONCORDO

P: com o que?

A1: Mulher não trai...mulher se vinga...os direitos são iguais

A2(...)é olho por olho ... é a música das mulheres porque ela...ela já foi traída a vida TODA...nessa música é: :a mulher dá o troco ao homem, que já aprontou tanto com ela..

A3:A mulher SÓ PREsta se for assim ...A mulher quando trai já... játa cansada de ser traída pelo homem

A4:(...)tem uma coisa errada...convenhamos...queRENdo ou NÃO ...o homem...ele é diferente...o homem é o Pegador

A5(...) e tambÉM a mulher se dá mais no relacionamento do que o homem

A2: por que só a mulher tem que ficar em casa...HOJE a mulher vai pra festa

A1(...)”eu E: : ra boba, mas não sou mais”agora a mulher ta mais... mais moderna...isso aconteceu comigo...eu...eu só em casa e ele...ele me traindo...agora tamos separados...tô curtindo a vida

[]APLAUSOS

A3:(...) ela cuiDAva de casa...hoje em dia...pode...pode trabalhar...são os direitos né que ela alcançou

A2:tem homem que não quer que a mulher saia

A4: (...) Isso é falta de amor próprio

A3: o homem SÓ passou a valorizar...depois que ela ficou assim...

As leituras apresentadas no decorrer desse encontro permitiram perceber, de antemão, uma identificação por parte das normalistas, enquanto sujeito leitor, com a forma-sujeito que constitui o sujeito mulher na FD feminista, que sustenta as vontades de verdade presentes nessa música, na medida em que apareceram comentários como “eu concordo com essa música”, ratificando vontades de verdade como as que afirmam a igualdade de direitos entre homens e mulheres e um posicionamento mais crítico da mulher em relação à supremacia do homem “a mulher era boba, não é mais”.

Apoiando-se no discurso de que atualmente a mulher é ativa e independente, as normalistas classificam a música “Mulher não trai, mulher se vinga” como uma espécie de “hino” que proclama a liberdade da mulher em relação à escravidão feita pelo homem no

decorrer da história das civilizações, principalmente no que diz respeito à liberdade e à transgressão dos valores morais impostos pela sociedade que determinava as posturas e papéis a serem reproduzidos pela mulher.

As alunas afirmavam categoricamente que “agora”, na modernidade, chegou a vez da mulher dar a volta por cima, vingando-se dos homens. Para tanto, assim como a música, as alunas trazem para suas leituras os embates pelo poder na relação histórica entre homens e mulheres, reproduzindo vontades de verdade que marcam posicionamentos dicotômicos entre esses sujeitos como “a mulher quando trai já está cansada de ser traída pelo homem”, “a mulher se doa mais no relacionamento do que o homem”, ratificando estereótipos que marcam a mulher como um sujeito inocente. Ou seja, a mulher é vista apenas como vítima dos maus tratos do homem que, por sua vez, é visto como algoz, como um vilão.

Posteriormente, seguindo o viés ideológico predominante da leitura anterior, as normalistas escolheram a música “Você não vale nada” e, após cantá-la, prosseguiram “seus” gestos interpretativos.

LIN IX

A1: []os homens ficam se aCHANdo com as mulheres cantando ISSO[]
 A2: essa música NÉ do homem NÃO VIU...GENTE
 A3: essa música é do homem cantando pra mulher
 A1:há: : :
 A4: não é que ela não vale nada...ele é que não soube valorizar a mulher que tinha
 A5: tudo que ela faz ele continua amando ela...ela pode trair []
 A1:(...)e: : :... deixa eu dizer uma coisa...agente ta tão acostumada ao homem fazer essas coisas que eu CONFUNDI...pensei que era a mulher cantando pro homem []RISOS
 P: VAmos lá: : : continuando...destaquem mais alguma coisa...
 A6: eu acho assim que...o que ele fez com ela...ela ta fazendo com ele agora
 P: o QUE ele fez?
 A6: traição...a mulher ta dando o troco...
 A5: o homem só valoriza mulher assim...
 A2: porque o homem só gosta de mulher SAFADA
 A3: ISSO o homem já deve ter aprontado tanto...só não se LEMBRA[]RISOS

Essa leitura possibilita a observação de que, historicamente, é tão comum os lugares atribuídos a homens e mulheres na sociedade que leva A1 a iniciar a leitura

sobre a música, resgatando a vontade de verdade de que “o homem não vale nada”, maltrata, humilha, mas a mulher continua se “doando ao relacionamento”, quando, na verdade, a música inverte esse discurso.

Ao longo dos tempos, a cultura patriarcal definiu papéis desiguais a serem desempenhados por homens e mulheres na sociedade. O homem assumiu o lugar de dominador enquanto a mulher de dominada. Essa relação dicotômica acabou fundamentando a consolidação de estereótipos que definem o homem como um sujeito descomprometido, que costuma ferir os sentimentos da mulher. Ao sujeito mulher, por sua vez, costuma-se relacionar sentimentos de carinho e compreensão, fazendo com que seja representada na sociedade como o sujeito que se dedica à relação, ao lar e à família.

A partir da discussão suscitada pelas leituras apresentadas, as normalistas chegaram a compreensão de que a música dá voz ao homem para expressar os reclames da sociedade na atualidade sobre o fato de ser o homem quem passou a sofrer os maus tratos dessa “nova” mulher, que é atuante, que se vinga.

Apesar de chegarem a esse entendimento, as alunas apoiaram-se em vontades de verdade e estereótipos disseminados pela FD machista para afirmar que essa mulher é “safada” e, assim tornou-se, para atender ao perfil almejado pelo homem moderno, que “só gosta de mulher SAFADA”.

Sendo assim, é possível chegar à conclusão de que as normalistas se identificam com o sujeito mulher apresentado nessa música, contra-identificando-se com os discursos da FD machista, sem, no entanto, desidentificarem-se com o domínio do saber propagado por essa FD.

Diante disso, a análise passará a focar, na subseção seguinte, as leituras realizadas pelas normalistas, após a proposta de intervenção da leitura discursiva (descrita no primeiro capítulo), em torno de músicas de forró variadas, selecionadas pelas alunas no último encontro da intervenção da pesquisa.

3.2.2 Outras leituras das normalistas

Após a intervenção mais direta da pesquisadora (4º encontro, através da leitura dos textos que tratavam da imagem do professor), foi solicitado no último encontro que as alunas escolhessem uma das letras de música da coletânea (lidas anteriormente ou não) e fizessem, por escrito, a leitura de uma música do forró pé-de-serra e uma do forró eletrônico.

Essas leituras foram tomadas para análise e são apresentadas nesta subseção. Inicialmente, encontram-se as leituras relacionadas às músicas do forró pé-de-serra:

OLN I

a música [Ana Maria] mostra uma imagem de mulher que mesmo comprometida se envolve com um homem numa festa (...) no forró pé-de-serra, as letras também passam a imagem de que a mulher é sempre culpada, com imagem sedutora, mais que a sexualidade é escondida.

Nessa leitura há a identificação de algumas vontades de verdade que marcam a representação da mulher nas letras musicais e, chama atenção o fato de, ao contrário do que o sujeito leitor imaginava, não ser apenas o forró eletrônico que difunde imagens que reforçam os estereótipos do sujeito mulher. Na leitura, a seguir, tem-se o seguinte:

OLN II

Na música eu sou do mundo a mulher era culpada por seduzir o homem que não ligava pra tentação pois ele só queria curtidão .

A partir desse exemplo, o sujeito faz a leitura, destacando que a música reforça o discurso de que a mulher é culpada pela ruína do homem, apesar da leitura valer-se da repetição do estereótipo presente na música que caracteriza o homem como descomprometido e irresponsável. No próximo exemplo, tem-se:

OLN III

[Moça de feira] na verdade esta moça servia como um objeto de desejo dos homens que ali freqüentavam, pois na verdade nenhum deles podiam tê-la por causa da mãe.

Através dessa leitura, as normalistas apontam a questão da mulher como objeto de desejo do homem e, conseqüentemente, como um bem almejado como possessão, mas não concretizado pelos homens que freqüentavam a feira, devido à exploração materna. Nessa perspectiva, observa-se outra leitura:

OLN IV

Nesta música [Chamego proibido] mostra em primeiro lugar que a sedução da mulher através do olhar, encadeia um desejo proibido.

Essa leitura aponta que, na letra musical em questão, a mulher é responsabilizada por provocar no homem o desejo de relacionar-se sexualmente com uma mulher comprometida, sendo, portanto, culpada por fazer o homem transgredir o código moral “não adulterarás”.

Essa leitura chama a atenção para a imagem da mulher como aquela que é culpada pela transgressão masculina. Essa vontade de verdade ratifica o discurso preconceituoso que atribui ao sujeito mulher a culpa por fazer o homem pecar, como aconteceu com Adão e Eva no mito bíblico sobre a origem do pecado no mundo. Seguindo interpretações como essa, as normalistas apresentaram a seguinte leitura:

OLN V

Historicamente na música de forró pé-de-serra a mulher é vista como um objeto que deve se casar, tomar conta da casa e da família. Pela sociedade é considerada submissa ao marido que pode tudo e que sempre está certo.

Essa leitura mostra que, a partir de um olhar crítico, o sujeito leitor recorre à história para confirmar a leitura das letras de música de forró pé-de-serra. Assim, esse sujeito destaca que o papel destinado à mulher nessas músicas está fundamentado pelas relações desiguais entre homens e mulheres, restando à mulher ocupar o lugar de dona de casa submissa ao marido.

Observe-se que há na leitura uma relação entre as vontades de verdade presentes na música com o contexto exterior (sócio-histórico e cultural) que determinam

as relações de poder entre homens e mulheres no meio social. Em seguida, as normalistas apresentaram sua leitura em relação às músicas do forró eletrônico:

OLN VI

Bom, a música (Você não vale nada) desvaloriza totalmente a mulher. Fala muito que a mulher não tem importância pra ele. Se observar quem canta a música é um homem, o que ajuda na desvalorização da mulher.

Em mais uma leitura é possível observar um olhar mais crítico em relação à imagem da mulher representada nas letras de música de forró. Nesse caso, a normalista destaca a questão da vulgarização e depreciação da mulher, através dos estereótipos difundidos na letra dessa música. Além disso, chama a atenção para o fato de se ter a representação da voz masculina, assumindo o lugar do Outro que fala o que é sujeito mulher na atualidade.

OLN VII

A letra [Sou brinquedinho caro] mostra a realidade de uma mulher interesseira, passando a imagem de que a mulher é sempre a parte ruim, errada e safada (...)Infelizmente as letras sempre levam a imagem da mulher vulgar, ruim, interesseira e vingativa, deixando sempre um discurso negativo das mulheres na sociedade, e sempre deixando aparecer a sexualidade e a vulgaridade nas músicas.

Essa leitura mostra que o sujeito leitor chegou à conclusão de que nas músicas do forró eletrônico a mulher é representada através de imagens depreciativas, além de enfatizar a questão da vulgarização da sexualidade. Os estereótipos presentes nessas letras musicais contribuem para a perpetuação de discursos pejorativos sobre o sujeito mulher no meio social.

Fazendo destaques semelhantes em relação à questão do sexo na música do forró eletrônico, essa subseção finaliza-se com mais dois exemplos de leituras realizadas pelas normalistas, que apresentam as seguintes interpretações:

OLN VIII

Na música mencionada acima (o gemidinho), a mulher está sendo vista como um objeto de desejo sexual, onde ela deverá se apresentar na hora do sexo de uma maneira totalmente liberal. A mulher não é vista de forma respeitosa, nos dá a impressão que o homem só se interessa por ela, apenas visando sexo de maneira muito prazerosa para si.

OLN IX

Na música de forró eletrônico a mulher é vista como safada, vulgar e que só serve como objeto de desejo. E considerada pela sociedade fruto de desejo sexual dos homens, que devem fazer tudo o que eles querem para satisfazê-los, pois do contrário não são aceitas em mundo criado pela sociedade ditos na música.

Nessas leituras, os sujeitos leitores destacam o fato de a mulher ser tomada como um objeto de prazer para o homem e que essa representação é totalmente depreciativa. Também entende-se que a música passa a vontade de verdade de que o interesse do homem pela mulher está relacionado exclusivamente ao sexo.

Por fim, além de identificar os estereótipos destacados na primeira leitura, no último exemplo, o sujeito leitor estabelece uma relação entre a influência da música na sociedade, chamando atenção para a probabilidade da absorção dos padrões de conduta e estereótipos presentes nessas músicas pelas mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento dessa pesquisa, de modo geral, possibilitou a constatação de que o texto, enquanto materialidade discursiva, é perpassado por diversas formações ideológicas e discursivas.

Essas formações permitem a produção de diferentes leituras que se relacionam interdiscursivamente com outros textos filiados à memória que perpassa o imaginário social. Isso faz com que determinados dizeres, articulados com outros, dialoguem em outros espaços da vida social, deslocando sentidos cristalizados na memória discursiva dos sujeitos.

Viu-se que discursos vindos das esferas jurídica e religiosa, por exemplo, são utilizados como estratégia para disciplinar os sujeitos de acordo com determinados Códigos morais. Diante disso, fica a compreensão da necessidade de se colocar criticamente frente à atividade de leitura de forma constante, já que o intradiscurso (fio discursivo) é um campo fértil de sentidos filiados a diferentes culturas e contextos sócio-históricos.

Este estudo oportunizou um olhar mais minucioso em torno dos discursos que constituem o sujeito mulher nas músicas de forró, estilo musical que se consagrou nacionalmente como um referencial simbólico responsável pela representação dos valores, ideias e comportamentos do povo nordestino.

Concebendo as letras de música de forró como “jogos de verdade” amplamente difundidos na formação atual, cujos discursos marcam inúmeras “vontades de verdade” que podem passar despercebidas, esta pesquisa propiciou a realização de uma leitura menos ingênua em relação às vontades de verdade e estereótipos que constituem o sujeito mulher nessas letras de música do forró pé-de-serra e no forró eletrônico, fazendo com que estereótipos que auxiliam na exclusão do sujeito mulher na sociedade fossem evidenciados.

Através desta pesquisa viu-se que em relação ao sujeito mulher ainda pairam determinadas “vontades de verdade” como: a felicidade feminina está atrelada a concretização do casamento, a mulher é um ser inferior ao homem, a mulher é sinônimo de procriação, a mulher é a origem de todos os males, a mulher é culpada pela “perdição” masculina.

Além dessas, são dispensadas a esse sujeito outras “vontades de verdade” como: a mulher é superior ao homem, as mulheres preferem os homens que têm dinheiro e a mulher trai o marido sobre a justificativa da vingança.

Este estudo também favoreceu a percepção de que as marcas linguísticas denunciam, além dos sentidos produzidos sócio-historicamente, aspectos marcantes de determinadas culturas, como no caso da nordestina e os estereótipos decorrentes das “vontades de verdade”.

A partir da análise das letras de música de forró, chegou-se à conclusão de que nos dois tipos de forró analisados o sujeito mulher é constituído como um objeto de prazer sexual, porém, no forró pé-de-serra é possível perceber um cuidado maior para entrar na “ordem arriscada” do discurso da sexualidade.

Esse assunto é tratado a partir de uma seleção lexical mais comedida, como se pode ver nos versos das músicas Cintura fina “E fecho os “oio” quando sinto teu calor, pois teu corpo só foi feito pros cochilos do amor” e Tamborete de forró “Menina você vai me dando asa que eu levo você pra casa e agente faz um monte de tamboretim”.

Essa constituição deixa entrever um contexto em que as mulheres são vistas como criaturas “separadas” para o casamento, para a vida familiar, para servir de “troféus” a serem conquistados pelos homens.

Enquanto no forró eletrônico, entrever-se um contexto em que as mulheres não são mais consideradas como o “sexo frágil”, ao contrário, são vistas como indivíduos vingativos, agressivos, pervertidos e, sobretudo, objetos sexuais fáceis para serem utilizados e descartados.

Ambos os tipos de forró citados apresentam “vontades de verdade” que ratificam uma relação dicotômica entre homens e mulheres. Se antes (conforme se pode ver no forró pé-de-serra) as mulheres eram vítimas das traições e do domínio masculino, hoje (como se viu no forró eletrônico, particularmente nas duas últimas letras), elas precisam se vingar, trair, demonstrar que são superiores aos homens no que diz respeito à prática de relacionamentos extra-conjugais.

Sem a pretensão de fechar as leituras das letras das músicas aqui analisadas nessa possibilidade de leitura, esse trabalho passa a ser finalizado com a retomada da primeira pergunta de pesquisa: como se dá a constituição do sujeito mulher em letras de músicas de forró?

A qual se responde, comparando-se a constituição dos estereótipos do sujeito mulher nos dois tipos de forró citados, através da confirmação da hipótese de que as letras de músicas do forró eletrônico configuram discursos pejorativos que implicam na constituição de um estereótipo erotizado da mulher.

Porém, no que diz respeito às letras de música do forró tradicional, pé-de-serra, não se viu a representação de uma imagem idealizada do sujeito mulher, mas a conformação de discursos que resultam na constituição de um estereótipo de submissão e total dependência do sujeito mulher em relação ao sujeito homem.

Em relação à segunda pergunta de pesquisa, que leituras são feitas pelas normalistas diante das letras de música de forró?, foi possível perceber que essas leituras, a princípio, constituíam-se em resumos narrativos em relação à materialidade decodificada, realizadas numa perspectiva menos crítica, de modo a desconsiderar ou naturalizar os estereótipos relacionados ao sujeito mulher nas letras de forró.

Quando passou-se à leitura do forró eletrônico, foi possível perceber que embora identificando-se com o sujeito mulher constituído a partir da FD feminista presente nas músicas, as leituras das normalistas caminharam na perspectiva de uma contra-

identificação com os discursos da FD discursiva machista, sem, no entanto, chegar à desidentificação com o domínio do saber propagado por essa FD.

Após a intervenção da pesquisa, observou-se que houve uma alteração na forma das normalistas lerem essas letras musicais. Outras leituras foram apresentadas em torno dessas materialidades.

As normalistas passaram a atentar mais para a construção de imagens e papéis atribuídos à mulher nessas letras musicais e, conseqüentemente, apresentaram posturas mais críticas sobre esses textos, contribuindo, assim, para a desconstrução de leituras únicas em relação ao sujeito mulher na sociedade.

Assim, acredita-se que esse trabalho com a leitura discursiva, embora realizado em um curto período de tempo, tenha despertado as normalistas para outras formas de ler não só as letras de músicas de forró como também outros gêneros discursivos, sobretudo, no que diz respeito à constituição do sujeito mulher.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, J.F (Trad.). *A Bíblia Sagrada*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.
- AMORA, A.S. Minidicionário Soares Amora da língua portuguesa. 19. ed. São Paulo: Saraiva, 2009.
- ANDRÉ, M. *Etnografia da prática escolar*. Campinas: Papirus, 1995.
- BAUMAN, Z. *Identidade. Entrevista a Benedito Vecchi*. Trad. bras. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BORTONI-RICARDO, S. M. *O professor pesquisador: uma introdução à pesquisa qualitativa*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- BUTLER, J. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CÂMERA, R. P. da. *Forró: Identidade nordestina*. Recife, PB: Fundação Joaquim Nabuco. p. 1-9, Set./Out.1995. Disponível em: <[HTTP://www.geocities.com/Viena/studio/3006forro.htm](http://www.geocities.com/Viena/studio/3006forro.htm)> Acesso em: 15 nov. 2010.
- CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6 ed. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1988.
- CASTILHO, A. T. e PRETI, Dino. *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo, vol II: Diálogos entre dois informantes*. São Paulo: T.A. Queiroz/EDUSP, 1986.
- CORACINI, Maria José. Subjetividade e identidade do(a) professor(a) de português. In.: CORACINI, Maria José (org.). *Identidade e discurso*. Campinas: UNICAMP, 2003.
- COURTINE, J. *Metamorfoses do discurso político: derivas da fala pública*. São Paulo: Claraluz, 2006.
- DEMO, P. *Leitores para sempre*. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2007.
- DENZIN, N; LINCOLN, Y. *O planejamento da Pesquisa Qualitativa: teorias e abordagens*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- DESLAURIERS, J; KÉRISIT, M. O delineamento de pesquisa qualitativa. In: POUPART et al. *A pesquisa qualitativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008, p.127-151.
- FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In.: DREYFUS. H. e RABINOW, P. *Michel Foucault: uma trajetória. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense, 1995.
- _____. Subjetividade e verdade. In.: *Resumo dos cursos do Collège de France*. Trad. : Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. *A ordem do discurso*. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5 ed. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. *Ética, sexualidade e política*. Trad.: Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Coleção Ditos e Escritos vol. IV.

_____. *História da Sexualidade 2*. São Paulo: Edições Graal, 2007b.

GONÇALVES, E. P. *Iniciação á pesquisa científica*. Campinas, SP: Editora alínea, 2003.

GREGOLIN, M. R. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria? In.: GREGOLIN, M. R. e BARONAS, R. (Org.) *Análise do Discurso: as materialidades do sentido*. 2 ed. São Carlos: Claraluz, 2003. P. 47-58.

_____. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso – diálogos e duelos*. São Carlos: Claraluz, 2004.

HALL, Stuart. Quem precisa de Identidade. In: *Identidade e diferença*. Tomaz Tadeu da Silva (org). Petrópolis, RJ, 2000.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

INDURSKY, F. A fragmentação do sujeito em Análise do discurso. In: CAMPOS, M; INDURSKY, F. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000, p. 71-81.

KLEIMAN, A B. O estatuto disciplinar da Linguística Aplicada: o traçado de um percurso, um rumo para o debate. In: SIGNORINI, Inês e CAVALCANTI, Marilda C. (orgs.). *Linguística Aplicada e transdisciplinaridade: questões e perspectivas*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998, p. 51-77.

KOSOVSKI, Éster. *Adultério*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983

LARAIA, R.B. *Cultura um conceito antropológico*. 17 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2004.

LEI DE DIRETRIZES E BASES DA EDUCAÇÃO (LDB). 5 ed. Brasília: Câmara dos deputados, 2010.

LEITE, M. Q. *Preconceito e intolerância na linguagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

LEME, M. *Que tchan é esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2002.

MOREIRA, H; CALEFFE, L.G. *Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador*. 2 ed. Rio de Janeiro: lamparina, 2008.

MUSSALIM, F. Análise do discurso. In: BENTES, A.; MUSSALIM, F. (Org.). *Introdução à lingüística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001, p.101-142.

_____. Estereótipos de gênero e cenografias em anúncios publicitários. In: MOTTA, A.R.; SALGADO, L. (Org.). *Fórmulas discursivas*. São Paulo: Contexto, 2011, 139-150.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: Princípios e procedimentos*. 7 ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

PÊCHEUX, M. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, SP: Pontes, 1988.

_____. *O discurso; estrutura ou acontecimento*. 2 ed. São Paulo: Pontes, 1997.

POSSENTI, S. Sobre a leitura: o que diz a Análise do Discurso? In: MARINHO, M. (org.). *Ler e navegar; espaços e percursos da leitura*. São Paulo: Mercado das Letras, 2001.

_____. *Os limites do sentido*. Curitiba: Criar, 2002.

_____. *Humor, Língua e Discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

QUADROS JÚNIOR, A.C; VOLP, C. M. Forró Universitário: a tradução do forró nordestino no sudeste brasileiro. *Motriz*, Rio Claro, v.11, n.2, p.127-130, mai./ago. 2005

RAMALHO, E. B. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

REVEL, J. *Foucault: conceitos essenciais*. Tradução Maria Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Clara Luz, 2005.

ROBIN, R. *História e linguística*. São Paulo: Cultrix, 1977.

RUIZ, C. *Os labirintos do poder*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

SILVA, T. T. (org.). *Identidade e Diferença*. A perspectiva dos estudos culturais. 2ed, Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5 ed. São Paulo: Art Editora, 1986.

TROTTA, F. *Música popular, valor e identidade no forró eletrônico do Nordeste do Brasil*. Disponível em: <[HTTP://www.lasa.international.pitt.edu](http://www.lasa.international.pitt.edu)> Acesso em: 15 nov. 2010.

VASCONCELLOS, M.J.E. *Pensamento Sistêmico*. Campinas, SP: Papirus, 2002.

VELOSO, Z. O sobrenome do cônjuge. In.: *Jornal "O liberal"* – Edição de 23.04.2005. Disponível em: <[HTTP://www.soleis.adv.br/artigosobrenomedoconjuge.htm](http://www.soleis.adv.br/artigosobrenomedoconjuge.htm)> Acesso em: 15 Set. 2013.

ANEXOS

ANEXO A

TERMO DE CONSENTIMENTO

Universidade Federal de Campina Grande
HUAC - Hospital Universitário Alcides Carneiro

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

ESTUDO: ESTEREÓTIPOS DO SUJEITO MULHER EM LETRAS DE MÚSICA DE FORRÓ: COMO LEEM AS NORMALISTAS?

Você está sendo convidado (a) a participar do projeto de pesquisa acima citado. O documento abaixo contém todas as informações necessárias sobre a pesquisa que estamos fazendo. Sua colaboração neste estudo será de muita importância para nós, mas se desistir a qualquer momento, isso não causará nenhum prejuízo a você.

Eu,....., (inserir o nome, profissão, residente e domiciliado na) portador da Cédula de identidade, RG , e inscrito no CPF/MF..... nascido(a) em ____ / ____ / _____ , abaixo assinado(a), concordo de livre e espontânea vontade em participar como voluntário(a) do estudo "Estereótipos do sujeito mulher em letras de música de forró: como leem as normalistas?". Declaro que obtive todas as informações necessárias, bem como todos os eventuais esclarecimentos quanto às dúvidas por mim apresentadas.

Estou ciente que:

- I) O estudo se faz necessário para que se possam investigar como as normalistas interpretam a imagem da mulher em letras de música de forró, por meio da pesquisa "Estereótipos do sujeito mulher em letras de música de forró: como leem as normalistas?"
- II) Tenho a liberdade de desistir ou de interromper a colaboração neste estudo no momento em que desejar, sem necessidade de qualquer explicação;
- III) Os resultados obtidos durante este ensaio serão mantidos em sigilo, mas concordo que sejam divulgados em publicações científicas, desde que meus dados pessoais não sejam mencionados;
- IV) Caso eu desejar, poderei pessoalmente tomar conhecimento dos resultados, ao final desta pesquisa.
 Desejo conhecer os resultados desta pesquisa.
 Não desejo conhecer os resultados desta pesquisa.
- V) Observações Complementares.
- VI) Caso me sinta prejudicado (a) por participar desta pesquisa, poderei recorrer ao CEP/HUAC, do Comitê de Ética em Pesquisas em Seres Humanos do Hospital Universitário Alcides Carneiro, ao Conselho Regional de Medicina da Paraíba e a Delegacia Regional de Campina Grande.

Campina Grande, de 2013

Voluntário Responsável

Testemunha 1 : _____
Nome / RG / Telefone

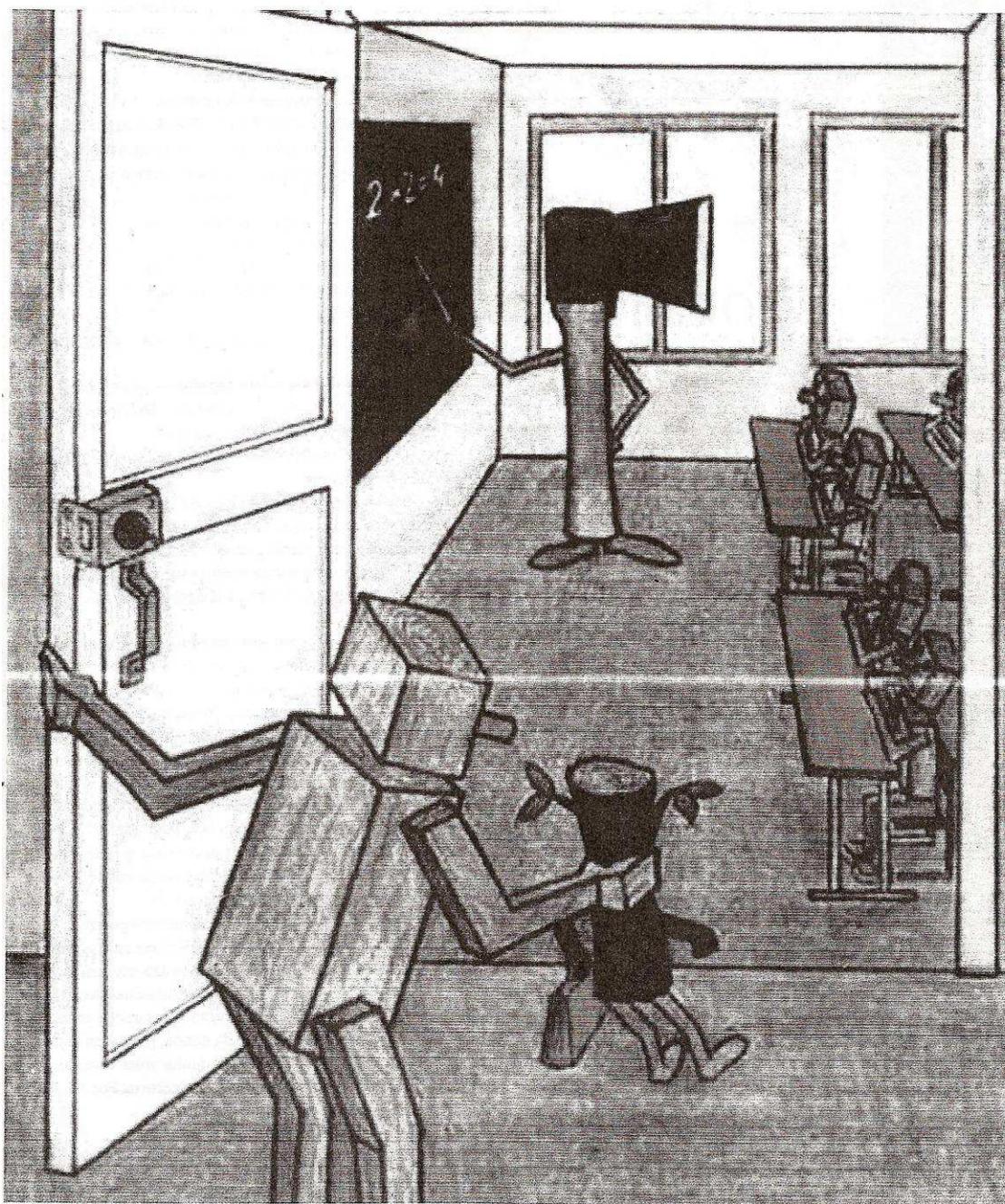
Testemunha 2 : _____
Nome / RG / Telefone

Responsável pelo Projeto: _____
Dr. RESPONSÁVEL (NOME, ESPECIALIZAÇÃO).

Telefone para contato:

ANEXO B

TEXTOS TRABALHADOS
NA AULA DE
INTERVENÇÃO



Todo sistema de educação



A formiga

Quando o ruído se instala na comunicação e os professores disso não se apercebem, os equívocos acontecem

No fim do dia, o automóvel regressaria ao lugar de onde havia partido, mas a formiga não sabia. Inadvertidamente, subira pela borda do pneu e introduzira-se na cabina, para a fatídica viagem. Enquanto percorria as longas estradas de Minas, eu observava o deambular solitário da pobre formiguinha: trémula, subia, descia, voltava a subir, contornava obstáculos no couro escorregadio. Quase 300 quilómetros percorridos, passou pela enésima vez no mesmo lugar: o rebordo do banco dianteiro. Repetiu tentativas sobre tecido e metal, até que, num gesto suicida, embrenhou-se no cabelo do motorista e acabou esmagada sob uma palmada certa.

A formiga da estória aprendera a caminhar no carreiro em circuito fechado. Não ousava caminhar em sentido contrário, como fazem os professores que mudam as suas práticas, desafiando os imobilistas – aqueles que, profissionalmente, morrem aos vinte, embora sejam enterrados aos sessenta.

Acompanho aqueles que investem no estudo de teorias, exasperando os que crêem que, sem funda-

mentação teórica, será possível melhorar a prática. Solidarizo-me com os práticos que melhoram as escolas, constituindo-se em alvos preferenciais dos que criticam as “novas pedagogias”, sem que façam a mínima ideia do que essa expressão signifique.

A incauta formiga era laboriosa, mas de ingénua. Ingenuidade idêntica à dos professores que crêem que, “dando aula”, ensinam. Quando o ruído se instala na comunicação e disso não se apercebem, os equívocos acontecem. Como aconteceu quando uma educadora pôs os seus meninos a “ler”:

“Vamos lá, meninos! Vamos lá a ler esta frase! Eu leio: A mãe afia a faca.”

“A fia sou eu!”, disse uma menina.

“Não, Mariazinha! Não é a filha, é afia! Afia é o mesmo que amola!”

“A mola?”, retorquiu a Mariazinha, deveras confundida.

Outro mal-entendido: um aluno levava cartões à escola e entregava-os ao professor. Durante alguns dias, foi ignorado. Até que perguntou:

“Ó professor, por que não lê os papéis que eu lhe trago?”

O professor leu: “ALUGA-SE”. E disparou:

“Então, se tu ainda não sabes o la, le, li, lo, lu, já queres ler este cartão, que diz “ALUGA-SE”?”

“Ó professor, o meu prédio está cheio de cartões com essa palavra. E não há lá nenhum cartão com o la, le, li, lo, lu.”

Rematemos com um exemplo de incomunicabilidade universitária: “Agora, temos cinco minutos para tirar dúvidas. Alguém tem dúvidas?”

Ninguém se pronunciou. Ninguém tinha dúvidas, porque ninguém tinha entendido o que quer que fosse do que a professora dissera. A catedrática retomou a projecção de *slides*, até exclamar:

“Ai! Perdão! Este *slide* está posto ao contrário!”

“Pode deixar assim. Para nós, tanto faz!”

A douta senhora tinha gasto saliva a falar para ninguém! Nenhum dos alunos possuía rudimentos básicos para encaixar a “matéria dada”.

Nestes diálogos de surdos se consome a energia que escasseia para afastar o insucesso. Embora haja professores conscientes dos equívocos, que não arriscam mudar, porque os cínicos atacam nas escolas e na internet...

Escutei os desabaços de um: “Gostaria de trabalhar numa escola diferente da minha, porque só vejo acomodação e infelicidade à minha volta. Gostaria de fazer um trabalho como o que fizeste na Ponte...”

“Gostarias, ou queres?”, repliquei.

JOSÉ PACHECO
Educativo e escritor, ex-diretor
da Escola da Ponte, em
Vila das Aves (Portugal)
josepacheco@editorasegmento.com.br



DIAFÉRIA, Lourenço. *O imitador de gato e outras crônicas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2003. (Coleção: Para gostar de ler).

Rodomilhos lilases

.....

Alice sempre diz que quer ser professora quando crescer. O pai de Alice duvida. Acha que com o tempo a filha acaba mudando de idéia, se Deus quiser. Professora de quê? Uma hora Alice diz que quer ser professora de português. Outra hora diz que quer ser professora de matemática. No primeiro semestre, Alice queria ser professora de inglês. Estava encantada com as primeiras lições de inglês. O pai de Alice percebeu logo que a preferência da filha varia de acordo com as notas na caderneta escolar. Na semana em que as coisas não correm bem em determinada matéria, Alice trata de mudar de cadeira com a mesma facilidade com que troca de bonecas.

As bonecas também andam preocupando um pouco o pai de Alice. Recentemente Alice teve de aprender a conjugação e os tempos dos verbos auxiliares. Os verbos auxiliares deviam auxiliar, mas costumam atrapalhar a cabecinha das meninas do tamanho de Alice. E, da mesma forma, a cabecinha das bonecas. Nesses dias de verbos auxiliares duas bonecas ficaram de castigo depois das aulas. Marocas foi a que se comportou pior. Além de errar a terceira pessoa do plural do futuro do verbo haver, deixou cair tinta no caderno. Alice ficou uma fera. Mandou Marocas para a diretoria. É a terceira vez neste ano que Marocas apronta uma dessas. Está com nota vermelha na caderneta.

Outra que também não está nada bem na escola é Gina, uma velha boneca desbotada que pertenceu à irmã de Alice.

Alice = Incoastante

minha boneca
agora da
última professora

representação
A. P. de ...

colocar ...

Alice acha que ela é preguiçosa. Talvez seja reprovada, ou fique de recuperação. *Problemas*

Fofinha é a primeira da classe, mas um pouco desmazelada. Não consegue manter presa a fita amarela aos poucos fios de cabelo que lhe restam. Tem um defeito num dos olhos; ele não fecha. A pálpebra de plástico quebrou faz tempo, numa brincadeira com as amigas. Cada boneca tem um boletim e uma história. E um temperamento. Alice conhece todas as manhas delas. Na hora de estudar, não admite brincadeiras ou estripulias. Passa a lição no quadro-negro — que, por sinal, é verde —, ensina contas de somar, diminuir, dividir e fração, exige a tabuada de cor sem contar nos dedos. *contas*
contas

Lá embaixo, o pai de Alice a ouve dar sentidas broncas em seus alunos. Nem o Fofinho escapa. Apesar de ele ser muito pequeno, molenga, não sabendo nem sentar-se na cadeira, Ali-



ce o obriga a permanecer na sala (que na verdade é o quarto de dormir) acompanhando as lições. Mas há momentos em que Alice, talvez sensibilizada pela fragilidade do boneco, o segura no colo e o faz adormecer encostado a seu peito infantil. Nessas ocasiões, é possível que Fofinho perceba que o peito infantil de Alice começa a desabrochar como um botão delicado e misterioso. E assim adormeça na paz dos bonecos recheados de paina.

Outro dia a professora Alice recebeu da boneca Sandra um ramallete de flores. Ao menos é o que está escrito no diário de classe, um pequeno caderno que Alice mantém em segredo sob o colchão de sua cama. O pai de Alice cometeu uma falha imperdoável, e teve a curiosidade de bisbilhotar as páginas secretas. Nelas, entre recados aos pais das bonecas e recomendações a seus alunos, Alice revela que gosta muito de flores — principalmente rododendros lilases —, mas pede que ninguém mais traga flores para ela. Acha que a maior parte dos alunos não tem dinheiro para dar presentes. E sugere que quem tiver dinheiro que compre balas e sorvetes para os irmãozinhos menores.

O pai de Alice coçou a cabeça. Está com vontade de procurar uma psicóloga, para que lhe explique se isso significa alguma carência afetiva. E também está preocupado com rododendros lilases. O pai de Alice descobriu que não existem rododendros lilases. Onde é que a filha foi descobrir uma coisa dessas? E o pior é que ninguém sabe o que Alice inventará na sua cabeça se um dia, quando crescer, resolver mesmo ser professora, se Deus quiser.

ANEXO C

LEITURAS INICIAIS

A música Ana Maria relata a história de um homem que não relata-se o nome, mas beijou Ana Maria e por causa disso ele quase entrou numa fria, porque Ana Maria tinha dono, esse dono possivelmente era um namorado ou marido. E todo este acontecimento acabou confundindo o coração dele. Ele termina a música dando Adeus a Ana Maria e deixando dar outro beijo nela, que fica claro que era um desejo impossível.

Ana Maria é uma música que retrata um amor proibido, onde está em uma dança e acontece um beijo.

O compositor pode ter se inspirado em um fato real ou uma ficção, mais é uma música bela e que faz muito sucesso entre os portugueses, e cantada por Santana, ou seja, Santana é um cantor muito conhecido nacional e internacional.

Ana Maria é uma música muito clara onde mostra que toda mulher bonita tem dono.

* ♡ Ana Maria

* Foi por causa de um simples beijo que o rapaz que estava afim de Ana Maria ia comprando um beijo. Talvez Ana tivesse comprometido com alguém e ele não procurou saber antes de beijá-la. Daí então ele ficou só apaixonado, só na vontade de dar outro beijo em Ana.

Eu quase entrava numa fria, Ana Maria tinha dono e eu não sabia, mas quem diria...?

Essa música fala de um homem que beijou uma moça comprometida, e por causa disso ele quase entrava numa fria, pode chegar a essa conclusão por meio das frases no texto que relatam bem o acontecimento. Ex: Ana Maria tinha dono e eu não sabia;

O cantor fala que dá um beijo em Ana Maria, que por causa desse beijo ele quase entra numa fria, ou seja, quase arruma uma briga porque ela era comprometida, como falam ela tinha dono, a confusão foi gerada no coração dele, de ter um sentimento por uma pessoa que já tinha dono. Daí então ele foi rindo de ilusões, tentando confundir o coração, mas mesmo assim o sentimento não diminuiu por ela.

* Ana Maria (Santana, o Cantador)

Conta a história de um rapaz que se encantou por uma garota comprometida, mas o rapaz não sabia que a garota era comprometida e tratou logo de beijá-la mas logo se meteu em confusão e ficou na ilusão.

Mas não se arrependeu e daria outro beijo novamente.

Um moço beijou Ana Maria sem saber que ela era comprometida, ele ficou surpreso pois ele não sabia disso, mas ele estava apaixonado e queria ela para ele mais como ele não podia tê-la ele vivia de ilusão desejando-a.

Apesar dela ser comprometida ele o desejava e queria mais um beijo. Ele idolatrava ela, pois ele disse: "No céu é Santa Maria e aqui na terra o seu amor".

Isso deu uma confusão e acabou que eles não puderam ficar juntos.

NA MÚSICA "ANA MARIA" CONTA-SE UMA HISTÓRIA, O HOMEM BEIJA A MULHER SEM SABER QUE ELA TEM DONO, ISSO GEROU UMA CERTA CONFUSÃO, POR QUE O HOMEM ACABOU SE APAIXONANDO POR ANA MARIA, TANTO QUE ELE QUERIA MATAR O DESEJO E BEIJA-LA NOVAMENTE, E SER PRA SEM DELE.

Música: "Ana Maria"



A música "Ana Maria" é bem interessante, conta uma história de paixão proibida, pois ele a tinha beijado mais ela tinha dono e ele não sabia, aí começou a confusão no coração dele porque ele gostava dela e então ele ficou na vida de ilusão pois queria ter ela nos braços dele ela era seu grande amor.

A música "Ana Maria" do cantor Santana, provavelmente fala de um amor não correspondido, onde um certo homem beija uma moça que por ventura tem um "dono" e ele não sabia. O rapaz quase entrava numa confusão e que mesmo quando tendo apanhado, ele não desistiu do amor por essa tal moça e o que ele mais deseja era que fosse feliz e que ele fosse correspondido por ela.

2 A música retrata a história de paixão de Ana Maria, onde um beijo em outra pessoa sendo prometido pelo pai a um rapaz, mas sem querer ele a beijou e ela se apaixonou por ele. Ele no entanto não sabia que ela era prometida.

Mulheres perdidas (2001)

(Forró eletrônico)

A música descreve a figura da mulher que é tida como objeto sexual ou seja, objeto de um desejo puramente sexual;

O homem caracteriza-se pelo fato de escolher ou seja procurar as mulheres que não perdidas pois não são as que eles gostam ou preferem mais. A música relaciona-se ao mundo atual, num contexto social:

mulheres perdidas (2001) (forró eletrônico)

AS

A música descreve a figura da mulher com o objetivo de desenhá-la um desejo sexual.

O homem pelo fato de escolher ou procurar as mulheres que são mais interessantes, as mulheres perdidas, que são mais sofisticadas ou provocante, elas são as mais procuradas, e fácil de se relacionar com o mundo.

Entendi que a música fala que o homem escolhe as mulheres perdidas que são mais sofisticadas

(Tamborete de forró)

Ele só saber aquela mulher baixinha ele se apaixonou e logo quis a noiva, ela para casa e fazer o monte de tamboretinho. Ele achava que ela era a mulher ideal para ele formar uma família.

A moça era baixinha e deveria ser muito bonita e no momento que ela dançou para o sanfoneiro ele se apaixonou, e enquanto mais ela dançava ele se apaixonava mais, eu acho que deveria ser uma dança que chamava muito sua atenção porque ele até desejou um outro sanfoneiro para tomar o lugar dele. Acho que ela estava o seduzindo pois ele até queria levar ela para casa.

Conta a história de um mulher baixinha que dança muito bem e ganhou o apelido do tamborete de forró por um homem ao vê-la se apaixonou e ficou com ciúmes por causa que dizem que é nos menores perfumes que estão as melhores fragrâncias.

X¹ Tamborete de forró.



Essa música relata a característica de uma mulher, pequena e que chamou a atenção de um homem, que logo ao vê-la se apaixonou. Esse homem sentia ciúmes ao vê-la dançando com qualquer pessoa

que não fosse ele. Tinha a esperança de conquistar aquela mulher, levá-la para casa e construir uma família.

Tamborete de forró.

Ela era pequenininha igual a um tamborete de forró. O nome Timbletuti foi o rapaz que deu a ela, quando ela olhou para ele o coração foi logo dando um nó e ela dançando balançando os cachos, o seu perfume o reduzia. Tudo foi fazendo com que ela desse uma para ele.

música que relata uma festa onde um homem fica encantado com uma moça baixinha e que dançava muito, a ponto de apaixonar-lo com um olhar a música mostra bem isso. Ex: Ela era miudinha baixinha seu nome tamborete de forró, mas quando ela me deu uma olhada senti logo uma flechada no coração foi logo dando um nó. [...]

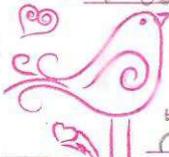
Fala de uma moça baixinha de cabelos cacheados que muito dançava, e que disputou o desejo do homem de levá-la para sua casa.

Tamborete de Forno (Sambana, o Contador)

Fala que tinha uma garota
pequiminha e quando o homem
veu o seu coração foi logo
dando um nó e o seu desejo
era casar com ela e fazer um
motete de zilinhos.

Música: "Tamborete de Forno"

A música "Tamborete de Forno" relata
sobre uma menina baixinha, que
foi colocada o apelido tamborete de
ferro. O garoto, que colocou o apelido
gostava dela; quando ela dançava de
santa e simas por todos a
dava, falava em ter filhos e
que quando ela voltava pra ele
o coração dele dava um
nó.



A música Tamborete de Forno, relata uma história
muito engraçada, onde um tocador "debocha" de uma
certa moça baixinha, onde o mesmo a chama de Tam-
borete de Forno. Quando ela começa a dançar no salão,
ele fica apaixonado por ela e ela começa a lhe chamar
atenção.

⊕ Tamborete de ferrão (ferrão pé de terra)

A música tem sua característica de uma forma suave, ela era pequenina igual a um tamborete de ferrão, fazer amor, a gente faz um monte de menino, o olhar dela, o nome que ele deu a ela logo que viu, forma como ela

dancava, por ser pequena, se aproximando para os outros homens, reduziu o ponto de chegar alguém para ficar no lugar dele, para ele ir dançar com ele.

→ Tamborete de Ferrão:

É a história de um moço que estava a olhar uma menina dançando ferrão, ele descreve como ela era fisicamente: baixinha e parecia um tamborete de ferrão e é assim que ele a chama durante a música. Foi que ele acabou se apaixonando por aquela menina e desejando ir dançar com ela, ter uma relação mais íntima com ela e futuramente ter filhos. E o que primeiro era só uma brincadeira tornou-se amor.

ANEXO D

OUTRAS LEITURAS

→ música: Chamego Proibido (Santana)

nesta música mostra em primeiro lugar a sedução da mulher através do olhar, encadeando um desejo proibido.

Unde um homem conheceu uma mulher a qual se apaixonou e pensou logo em brujá-la, porém respeitou pois viu o amor de compromisso dela e resguardou seu amor, nos dias atuais o homem não respeita muito isso, seduz mesmo a mulher, ela cede e trai o marido sem respeito nenhum.

Você não vale nada (2012)

Bom, a música desvaloriza totalmente a mulher. Fala muito que a mulher não tem importância para ele.

Se desrespeita quem canta a música é um homem, o que ajuda na desvalorização da mulher.

Moça de Feira (2002)

Aqui a mãe usa filha para empurrar os homens que não são seus clientes, pois a música fala da sensualidade que a mulher tem, poder de seduzir o homem.

Históricamente na música de forró pé de seiva a mulher é vista como um objeto que deve-se casar, tomar conta da casa e da família. Pela sociedade é considerada submissa ao marido que pode tudo e que sempre está certo.

Já na música de forró eletrônico a mulher é vista como safada, vulgar e que não serve como objeto de desejo. É considerada pela sociedade feio de desejo sexual dos homens que devem fazer tudo o que eles querem para

satisfazê-los, pois do contrário não são aceitas em mundo criado pela sociedade ditos na música.

Música: O Gemidinho (Calcinha Preta).

Na música mencionada acima, a mulher está sendo vista como um objeto de desejo sexual, onde ela deverá se apresentar na hora do sexo de uma maneira totalmente liberal. A mulher não é vista de forma respeitosa, nos dá a impressão que o homem só se interessa por ela, apenas visando o sexo de uma maneira muito prazeroso para si.

Música: moça da feira

Esta música fala de uma menina muito bonita, com os olhos de clara que enfeitava os frequentes de uma badega, cujo amor era sua mãe.

A música fala que os homens que ali iam comprar, se enfeitavam com a moça e nem reparavam no que estavam comprando.

Na verdade esta moça seria como um objeto de desejo dos homens que ali frequentavam, mas que na verdade nenhum deles podiam tê-la.



Na música eu sou do mundo e de lá vem claro que o super-herói mulher é em casa e o dos homens é no mundo

que só o homem tem direito de se divertir e de ficar em casa esperando por ele.

SMILINGÜDO

© LUZ E VIDA

Na música eu sou do mundo a mulher era culpada por seduzir o homem que não ligava pra tentação pois ele só queria curtidão

"Sou Brinquedinho Caro" Esta música está retratando a mulher que não se deixa levar pelos sentimentos e que valoriza em primeiro lugar o dinheiro. Hoje no século XXI a mulher é vista como interesseira, que só gosta de dinheiro e sempre quer levar vantagens em cima dos homens. Ex: as músicas na atualidade fala muita que as mulheres são, Maria gostei, na, rajada, perdida, não presta etc. E com isso acaba generalizando as mulheres.

No mundo eletrônico a mulher é vista como um objeto do homem, porque ele pode fazer o que quiser e não é obrigado a casar. Porque os homens de hoje não têm o respeito pela mulher como antigamente, hoje em dia os pais são muito liberais, deixando os filhos fazer o que quiser.

É bom louvar ao Senhor com alegria!

credeal



Ferró eletrônico

Seu Brinquedinho Caro (2000)

Na primeira estrofe da música, a letra mostra a realidade de uma mulher interessada, passando a imagem de que a mulher é sempre a parte ruim, errada e safada.

"Quase que você foi meu grande amor
Eu disse quase que meu coração se ferrou
Que pena que você não tenha grama
Quem sabe um dia você me espera (bis)"

Na segunda estrofe, como mostra ai a lima que a mulher não quer um homem que não tenha dinheiro, que ela até começa a gostar dele, porém ela só quer saber de dinheiro.

Infelizmente as letras sempre levam a imagem da mulher vulgar, ruim, interessada e vingativa, deixando sempre um discurso negativo das mulheres na sociedade, e sempre deixando aparecer a sexualidade e a vulgaridade nas músicas.

E a sociedade está sendo influenciada pelas letras das músicas.





Ferrão Pé de Serra

Ana Maria (2001)

A música mostra uma imagem de mulher que mesmo comprometida se envolve com um homem numa festa, mais que por conta desse beijo ele quase entra em uma confusão.

"Tinha dono e eu não sabia, mas quem diria!"

No ferrão pé de serra, as letras também passam a imagem de que a mulher é sempre culpada, com imagem sedutora, mais que a sexualidade é mais escondida.

