

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS**

ELAINE DA SILVA REIS



***A CONSTITUIÇÃO DE ESTEREÓTIPOS DO SUJEITO MULHER NAS LETRAS DE
MÚSICA DE FORRÓ PÉ-DE-SERRA E ELETRÔNICO***

**CAMPINA GRANDE-PB
2011**

ELAINE DA SILVA REIS

A CONSTITUIÇÃO DE ESTEREÓTIPOS DO SUJEITO MULHER NAS LETRAS DE MÚSICA DE FORRÓ PÉ-DE-SERRA E ELETRÔNICO

Trabalho monográfico apresentado à Banca examinadora da Unidade Acadêmica de Letras da Universidade Federal de Campina Grande, como exigência da disciplina Redação Científica para obtenção do grau de graduado em Letras, sob orientação da Prof^a Dr^a. Maria Angélica de Oliveira.

CAMPINA GRANDE – PB

2011

ELAINE DA SILVA REIS

A CONSTITUIÇÃO DE ESTEREÓTIPOS DO SUJEITO MULHER NAS LETRAS DE MÚSICA DE FORRÓ PÉ-DE-SERRA E ELETRÔNICO

Trabalho monográfico apresentado à Banca examinadora da Unidade Acadêmica de Letras da Universidade Federal de Campina Grande, como exigência da disciplina Redação Científica para obtenção do grau de graduado em Letras, sob orientação da Prof^ª Dr^ª. Maria Angélica de Oliveira.

COMISSÃO EXAMINADORA

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

Prof^ª Ms. Márcia Candeia – UFCG
(Arguidora)

Trabalho aprovado em: ____/____/ 2011.

AGRADECIMENTOS

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

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

Aos meus irmãos Lidiane, Delânia e Luís Paulo pela compreensão nos momentos de stress que demonstrei no decorrer do curso.

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

A minha orientadora, Prof^a Dr^a Maria Angélica de Oliveira, por ter acreditado no desenvolvimento deste trabalho, pela paciência no decorrer das orientações e, principalmente, pela compreensão no tocante as datas de entrega e apresentação deste trabalho.

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

Aos professores da Unidade Acadêmica de Letras responsáveis pela minha formação, em especial as professoras Williany Miranda e Denise Lino.

A todos os amigos do curso de Letras, em especial Pollyana, Arinélio, Mariana e Viviane 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.

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

RESUMO

Este trabalho, pautado na Análise de Discurso de linha francesa (AD), nos conceitos foucaultianos e nos Estudos Culturais, estabelece-se como uma proposta de leitura discursiva de letras de músicas de forró pé-de-serra e eletrônico que busca evidenciar, a partir de marcas linguísticas, “as vontades de verdade” responsáveis pela constituição de estereótipos femininos que constituem a identidade do sujeito mulher. Como *corpus* para análise, tomou-se dez letras de música de dois cantores representantes do forró pé-de-serra e dez letras de duas bandas representantes do forró eletrônico. A análise dos dados permitiu que se chegasse 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 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 ser utilizados e descartados. Além disso, esse estudo possibilitou a identificação de estereótipos negativos que contribuem com a efetivação de práticas violentas físicas ou simbólicas contra o sujeito mulher como a total dependência da figura masculina e, particularmente no forró eletrônico, o abuso sexual e a pedofilia.

Palavras-chave: Forró. Estereótipo. Sujeito mulher.

RESUMEN

Este trabajo, basado en el Análisis del discurso de la línea francesa (AD), en los conceptos foucaultianos y Estudios Culturales, establecido como una propuesta para una lectura discursiva de letras de forró pé de Serra y electrónico por la marca de el lenguaje, "la voluntad de verdad", responsable de la formación de estereotipos femeninos que marcan la identidad de la mujer en particular. Como un corpus de análisis, se tomó diez canciones de dos cantantes representantes de forró pé de serra y diez canciones de las dos bandas dos representantes de forró electrónico. El análisis de datos nos ha permitido llegar a la conclusión de que en los dos tipos de forró analizados el sujeto mujer se constituye como un objeto de placer sexual, sin embargo, en el forró pé de serra las mujeres son vistas como criaturas "elegida" para el matrimonio, la vida familiar, para servir como "trofeos" para ser conquistada por los hombres, mientras que en el forró electrónico, las mujeres son vistas como objetos sexuales para ser fácilmente utilizados y desechados. Además, este estudio permitió la identificación de los estereotipos negativos que contribuyen a la realización de prácticas de violencia física o simbólica contra la mujer como la dependencia total de la figura masculina, sobre todo en el forró electrónico, el abuso sexual y la pedofilia.

Palabras clave: Forró. Estereotipo. Sujeto mujer.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 APRECIÇÃO TEÓRICA	10
2.1 FORRÓ: CULTURA E IDENTIDADE NORDESTINA	10
2.2 AD: LINGUAGEM, TEXTO E LEITURA	14
2.3 RELAÇÕES DE COMUNICAÇÃO, VONTADES DE VERDADE E PODER.....	17
2.4 IDENTIDADE E ESTEREÓTIPO	21
3 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS	25
4 “DESLEITURA” DAS LETRAS DE MÚSICA DE FORRÓ	28
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS	49
ANEXOS	52

1 INTRODUÇÃO

A música, enquanto bem cultural, é um sistema simbólico de comunicação inter-humana que funciona como uma ferramenta eficaz na disseminação das “vontades de verdade” que constituem diversas identidades. Esse sistema simbólico de comunicação se materializa nos textos, podendo difundir estereótipos positivos ou negativos dessas identidades no imaginário social.

Através das letras de músicas de 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, “vontades de verdade” são difundidas sob discursos que constituem determinadas identidades como a dos sujeitos: pobre, nordestino, homem e mulher. Diante disso, percebe-se que tomar as letras de música tanto do forró eletrônico quanto do forró pé-de-serra como objeto de estudo na Academia é uma forma de questionar e desvelar as “vontades de verdade” presentes nessas fontes propagadoras de discursos. Sendo assim, esses textos, enquanto materialidade discursiva, precisam ser lidos como um produto sócio-histórico-ideológico que se concretiza com a história e com a memória.

Partindo dessas considerações, essa pesquisa, de natureza qualitativa e do tipo documental, propõe-se a questionar: que estereótipos constituem o sujeito mulher nas letras de músicas de forró pé-de-serra e de forró eletrônico. Para tanto, elenca como objetivos:

Geral:

- Investigar as “vontades de verdade” que constituem os estereótipos do sujeito mulher nas letras de música dos referidos estilos de forró.

Específicos:

- 1) Identificar os “estereótipos” femininos presentes nessas letras de música de forró pé-de-serra e eletrônico;
- 2) Reconhecer e analisar as marcas linguísticas denunciadoras da imagem estereotipada da mulher;
- 3) Comparar a constituição dos estereótipos do sujeito mulher nesses dois estilos de forró.

Este estudo partiu da hipótese provisória de que as letras de músicas do forró eletrônico configuram discursos pejorativos que resultam na constituição de uma imagem

erotizada da mulher, enquanto que as letras de músicas do forró tradicional, pé-de-serra, constituem uma imagem idealizada da mulher.

Sendo assim, o desenvolvimento dessa pesquisa se justifica como uma ação que, pautada na Análise de Discurso de linha francesa (AD), nos conceitos foucaultianos e nos estudos culturais, vem 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 na sociedade, além de ressaltar 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 com a “arte de desler”, sobre a qual se refere Quintana, os preconceitos que perpetuam à intolerância frente ao sujeito mulher.

Diante disso, acredita-se que essa prática de leituras discursivas pode funcionar, para o professor de Língua Portuguesa, como um meio de oportunizar seu aluno a compreender, de forma sistematizada, os processos de significação e os gestos de interpretação que, através de seus mecanismos linguístico-discursivos, constituem o texto como processo sócio-histórico e ideológico.

Tendo em vista a questão de pesquisa e os objetivos propostos, o presente trabalho conta com, além desta INTRODUÇÃO, mais outras quatro partes: a APRECIACÃO TEÓRICA na qual estão sintetizados quatro subtópicos que apresentam, respectivamente, questões relacionadas ao forró enquanto cultura e identidade nordestina; contribuições da Análise do Discurso de Linha Francesa (AD) frente à concepção de linguagem, texto e cultura; apresentação dos conceitos de “relações de comunicação”, “vontades de verdade” e “poder” na perspectiva foucaultiana e explanação dos conceitos de “identidade”, a partir dos Estudos culturais, e de “estereótipo”, discutidos pela AD; a das CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS que traz a descrição do tipo de pesquisa e coleta de dados empreendidos e contem a organização tipológica e temporal das letras de música de forró analisadas; a denominada “DESLEITURA” DE LETRAS DE MÚSICA DE FORRÓ na qual busca-se analisar a partir das marcas linguísticas as “vontades de verdade” e “estereótipos” que constituem o sujeito mulher nas letras de música de forró pé – de - serra e eletrônico, e a das CONSIDERAÇÕES FINAIS em que procura-se responder a questão de pesquisa norteadora do presente estudo.

2 APRECIÇÃO TEÓRICA

2.1 FORRÓ: CULTURA E IDENTIDADE NORDESTINA

O forró é um gênero musical bastante significativo para a região Nordeste. Marcadas, inicialmente, por temáticas predominantemente sertanejas como o Nordeste árido da seca, a natureza, o folclore, a religiosidade tradicional católica popular e as festas, as letras de forró se expandiram 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), forró é uma palavra originada do termo africano *forróbodo*, que significa festa, bagunça, utilizada para designar tanto a dança quanto o gênero musical que abrange ritmos como baião, xote, xaxado e outros. Apesar de ser a mais aceita pelos estudiosos do forró, essa definição não é a única. Em Silva (2003), vê-se a seguinte explicação etimológica: *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.

Desde a década de 1940, século passado, até os dias atuais, o repertório do forró é reconhecido nacionalmente como um referencial simbólico, sonoro, imagético, discursivo 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 a 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 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-se, particularmente, ao conceito de cultura, Laraia (2004) 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” (Laraia, 2004, p.71).

Essa concepção amplia o entendimento que se tinha sobre cultura, fazendo com que a mesma não seja vista apenas como um sistema adaptativo ou cognitivo, mas, sobretudo, como um sistema simbólico que a humanidade constrói ao longo dos tempos, traz 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 instituiu-se 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, se estabelecendo 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 uma ótima aceitação no país, nessa época, pois estava sendo marcado pela política populista da Era Vargas que fazia referência ao nacional, ao regional, buscando apregoar através dos meios de comunicação de massa e, especial, por meio da música nacional, toda sua ideologia. Conforme se ratifica a seguir,

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. (RAMALHO, 2000, p.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. Logo, configurou-se como uma manifestação genuína que expressava simbolicamente, aspectos culturais do cotidiano dessa região. Remontando-se às origens das músicas de forró, o pesquisador Renato Phaelante da Câmera (1995) destaca a década de 40 como o período da proliferação desse ritmo nordestino pelo Brasil.

Seguindo uma espécie de linha do tempo, Câmera (1995) aponta a década de 60 como o momento em que essa modalidade foi relegada pelos meios de comunicação devido à ascensão de outras modalidades musicais provenientes de outras partes do país. Porém, a década de 70 caracterizou-se como um período no qual esse ritmo não só reassumiu seu lugar de destaque no contexto dos imigrantes nordestinos como 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 essa modalidade musical viesse a ser apresentada sob outras variantes.

Conforme apresentam Quadros Júnior e Volp (2005, v.11, p.2), surge, nos anos 1990, a vertente estilística denominada forró universitário, ainda próxima da versão tradicional (identificada a partir de então 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.

Essas 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. O forró eletrônico teve uma aceitação significativa 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, para não mencionar as demais regiões.

Diante da repercussão do forró eletrônico, os que proclamam o forró-pé-de serra enquanto expressão legitimada de autenticidade e cultura nordestina se preocupam em tentar restabelecê-lo valorativamente enquanto tradição e autenticidade, argumentando que na vertente do forró eletrônico as músicas se limitam 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). 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 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.

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). No primeiro conceito, o autor aponta para o conceito individualista de identidade, o sujeito do Iluminismo, ser que permanecia imutável em todo decorrer de sua existência. No seguinte, mostrou que passou-se a se 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, Hall 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-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 o mesmo 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, inteiriça, 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 as mesmas 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”.

Sendo assim, 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-histórico-ideológicos dos diferentes sujeitos sociais. Logo, as letras “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). Diante disso, as letras passarão a ser analisadas, no decorrer deste trabalho, como representações do imaginário coletivo que se configuram como práticas discursivas filiadas à memória do dizer que contribuem com a constituição do sujeito mulher a partir de diferentes formações discursivas.

2.2 AD: LINGUAGEM, TEXTO E LEITURA

A Análise do Discurso de linha francesa (AD) surgiu na França, 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 diferentes, 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.

A compreensão dessa interrelação 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, nem tan pouco é um depósito de verdades exteriores a ela própria.

Sendo assim, a AD se propõe, por meio da articulação entre o linguístico, a intericonicidade 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 Robin (1977, p.26), “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”.

Nessa perspectiva discursiva, 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 parição 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. 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 sentido. Nesse sentido, 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, 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-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”. Com isso, vê-se que não há leitura nem leitores ideais, capazes de esgotar os sentidos do texto, mas leituras possíveis dentro de uma determinada época e conjuntura sócio-histórico-ideológica. Essa condição de incompletude tanto do texto quanto do sujeito leitor contribui para com a possibilidade de existir sempre novas leituras e novos dizeres.

2.3 RELAÇÕES DE COMUNICAÇÃO, VONTADES DE VERDADE E PODER

O discurso, segundo Possenti (2002, p.18), 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 denunciam sua ideologia. Sendo assim, compreende-se que o discurso está vinculado às formações discursivas nas quais estão situadas as “relações de comunicação” responsáveis pela transmissão de “uma informação através da língua, de um sistema simbólico” (FOUCAULT, 1995, p.240).

Essas relações de comunicação estabelecidas na e pela linguagem, além de valores e crenças, reafirmam preconceitos e sedimentam intolerâncias. 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”. Frente a essa

afirmação, é importante destacar que a 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.

Essa violência é disseminada por dados “jogos de verdade” que, segundo Foucault (2004, p.282), são um “conjunto de regras de produção de “verdade” que, por sua vez, diz respeito a “temas fabricados em um momento particular da história”, conforme se pode ver, por exemplo, na literatura, na mídia ou nas letras de música. Para o autor, jogo não tem o sentido de imitar ou de repetir, significa um conjunto de procedimentos que conduzem a certo resultado.

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 relacionadas 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”.

Nessa perspectiva, os conceitos do filósofo Michel Foucault foram incorporados a AD como uma forma de “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” são difundidas pelas “relações de comunicação” pressupostas nas relações humanas. Como toda relação humana, para Foucault, pressupõe “relações de poder”, 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, desse modo, 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.

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. Nessa

perspectiva, o poder passa a ser concebido a partir de micro relações, fazendo oposição à concepção de “aparelhos ideológicos do estado”, defendida por Althusser (1970) na qual se pensava o poder a partir de uma centralização. Gregolin (2004, p.133) afirma que o “poder”, na perspectiva foucaultiana, 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’”.

Neste contexto, 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”.

Para tanto, os “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. Tome-se como exemplo a questão do adultério, discutida por Bueno e Costanze (2008), que no artigo 240 do Código Penal, de 1940, era considerado um crime que poderia acarretar detenção de quinze dias a dezesseis meses e fora retomada no art. 231 do Código Civil tanto na Lei 6.515/77 quanto na Lei 9.276/96, determinando para os cônjuges o dever da fidelidade no casamento, caso contrário, o agente que infringir esse Código estará sujeito a ser multado, perder o direito a determinados bens materiais ou não ter direito a guarda de seus filhos.

O segundo aspecto da moral, o das formas de subjetivação, 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. 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.

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 pra 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. 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”.

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).

Esse 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. Para tanto, 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, “os jogos de verdade”, sempre presentes nas relações de poder, auxiliam a modelar a conduta dos indivíduos.

2.4 IDENTIDADE E ESTEREÓTIPO

Conforme fora discutido, anteriormente, 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.

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”. Desse modo, entende-se que a identidade é produzida a partir das relações sócio culturais.

Ao estabelecer-se um diálogo entre a AD e os Estudos Culturais, é possível ratificar a idéia de que a identidade é um construto discursivo situado num determinado contexto histórico. 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, distingui-se do sujeito do iluminismo e do sujeito sociológico, próprios dos períodos que antecederam a 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. Ainda na perspectiva de Hall (2006, p. 7): “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”.

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

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, 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 desse 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 idéia 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 o seguinte:

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 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”. Possenti (2010, p.40) o descreve a partir de suas similitudes com a caracterização da identidade como: “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 da colocação de Mussalim (2011) 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 construtos 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.

Desse modo, o estereótipo constitui-se como uma forma aligeirada/apressada de categorizar as identidades que constituem determinados sujeitos. Esses estereótipos acabam contribuindo para que, em grande parte dos textos, sejam disseminados hábitos de julgamento que contribuem para com a vulgarização e agressão a determinadas identidades e posições sociais, gerando preconceito e intolerância.

3 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

Este estudo, em consonância com os princípios e procedimentos que devem nortear os estudos em AD, segundo Orlandi (2007), parte de um posicionamento teórico-metodológico que concebe a pesquisa como um movimento dialético entre a teoria e a prática no qual se faz necessário investigar a prática a partir da constituição de um corpus delimitado não por critérios empíricos mas teóricos. Essa postura assumida frente à natureza dos dados e procedimentos de análise permite que esta pesquisa seja situada no paradigma qualitativo da ciência, tendo em vista que leva em consideração as três dimensões contempladas no modelo emergente da ciência contemporânea que, ao contrário do paradigma tradicional centrado na simplicidade, na estabilidade e na objetividade, conforme discute Vasconcelos (2002, p. 101), leva em consideração o sujeito, a complexidade, a instabilidade e a intersubjetividade que permeiam o fenômeno a ser investigado.

Sendo assim, esta pesquisa não se preocupa com o processamento quantitativo dos dados coletados, mas com a investigação de práticas discursivas que se materializam nas letras de músicas de forró, tornando esses “jogos de verdade” em espaços propícios para a constituição da identidade de diferentes sujeitos. Dessa forma, este estudo, situa-se, de acordo com Soares (2004), na perspectiva metodológica “não-convencional”, pois, não se limita a constatar, mas se propõe a analisar a constituição dos estereótipos do sujeito mulher nas letras de música de forró pé-de-serra e forró eletrônico.

No tocante à grande divisão dos tipos de pesquisa apresentada por Santaella (2001, p.139), este estudo se insere no tipo de pesquisa aplicada, já que visa “um conhecimento referenciado à realidade empírica”, pois através da mesma busca-se questionar as “vontades de verdade” presentes nas letras de músicas de forró a fim de desconstruir os estereótipos que constituem o sujeito mulher nesse tipo de materialidade discursiva.

Segundo os objetivos, esse estudo é do tipo descritivo-interpretativo, pois busca “a interpretação no lugar da mensuração, a descoberta em lugar da constatação, a valorização e a indução em lugar da dedução, assume que fator e valores estão intimamente relacionados, tornando-se inaceitável uma postura neutra do pesquisador” (ANDRÉ, 1995, p. 17), visto que à luz da Análise de Discurso de linha francesa (AD), com base nos conceitos foucaultianos e nos Estudos Culturais, esta pesquisa tem por objetivo descrever os dados coletados e explicar os seus significados, partindo da premissa 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).

Desse modo, 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. Isso faz com que esta pesquisa seja 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).

Nessa perspectiva, o *corpus* desta pesquisa é composto por letras de música de forró pé-de-serra e forró eletrônico passíveis de análise condizentes com a questão de pesquisa e objetivos propostos, que trazem na materialidade discursiva marcas linguísticas que permitem investigar a constituição do sujeito mulher. Além disso, por questão de aproximação temporal metodológica, foi preciso selecionar cantores e bandas que tivessem gravado ou regravado as músicas que representassem, respectivamente, esses dois tipos de forró em um período mais aproximado. Esse critério fez com que se formassem os dados desta pesquisa a partir das músicas gravadas pelos cantores Dominginhos e Santana, o cantador (representantes do forró pé-de-serra) e pelas Bandas Aviões do Forró e Calcinha Preta (representantes do forró eletrônico) no período que forma a primeira década de 2000. No forró-pé-de-serra, encontram-se letras de músicas que foram gravadas ou regravadas pelos referidos cantores entre 2001 e 2005 e no forró eletrônico, entre 2001 e 2009.

A partir desses critérios, foram selecionadas cinco letras de música de cada cantor e banda que possibilitaram investigar as “vontades de verdade” que constituem estereótipos do sujeito mulher, identificar os estereótipos femininos que constituem o sujeito mulher e reconhecer e analisar as marcas linguísticas denunciadoras da imagem estereotipada da mulher. Para tanto, a técnica utilizada para a categorização dos dados foi a própria leitura discursiva das letras de música de forró pé-de-serra e eletrônico.

Com base nas informações destacadas anteriormente, serão apresentados dois quadros a partir dos quais se demonstra a organização dos dados de acordo com os dois tipos de forró (pé-de-serra e eletrônico) analisados ao longo da pesquisa. Em cada quadro será possível identificar o título, o cantor (1º quadro) ou banda (2º quadro) e o ano em que as músicas foram gravadas ou regravadas por seus respectivos cantores (discografia), conforme se ver, a seguir:

	Título	Cantor	Ano de (re) gravação
1	Cintura Fina	Dominguinhos	2001
2	Xote das Meninas	Dominguinhos	2001
3	Sou do Mundo	Dominguinhos	2002
4	Moça de Feira	Dominguinhos	2002
5	Sete Meninas	Dominguinhos	2005
6	Ana Maria	Santana, o Cantador	2001
7	Tamborete de Forró	Santana, o Cantador	2001
8	Chamego Proibido	Santana, o Cantador	2001
9	Daquele Jeito	Santana, o Cantador	2004
10	Estrela Menina	Santana, o Cantador	2005

Quadro 1: Forró pé-de-serra

	Título	Cantor	Ano de (re) gravação
1	Mulher Quanto Mais Safada	Aviões do Forró	2004
2	Melô Da Gatinha	Aviões do Forró	2006
3	Vai Vai Que Tá Gostoso	Aviões do Forró	2006
4	Você Não Vale Nada	Aviões do Forró	2009
5	Mulher Não Trai, Mulher Se Vingá	Aviões do Forró	2009
6	Sou Brinquedinho Caro	Calcinha Preta	2000
7	O Gemidinho	Calcinha Preta	2001
8	Mulheres Perdidas	Calcinha Preta	2001
9	A coisa mais linda	Calcinha Preta	2003
10	Mulher Tarada	Calcinha Preta	2009

Quadro 2: Forró eletrônico

Conforme se pode observar, os títulos das músicas estão organizados nos quadros acima de acordo com o tipo de forró ao qual pertence. A ordem segue uma sequência cronológica do ano em que as músicas foram (re) gravadas por cada cantor representante. Com base nos referenciais teóricos expostos anteriormente, esses dados passarão a ser analisados a partir de marcas linguísticas que, em intrínseca relação com elementos ideológicos e culturais que permeiam o contexto sócio-histórico do forró, denunciam as “vontades de verdade” que constituem estereótipos do sujeito mulher nas letras de música dos tipos de forró: pé-de-serra e eletrônico.

4 “DESLEITURA” DAS LETRAS DE MÚSICA DE FORRÓ

Ancorada nos pressupostos teóricos da AD, especificamente e retomando os conceitos de Foucault e dos Estudos Culturais, a análise desenvolvida neste capítulo busca estabelecer uma relação entre a estrutura linguística (materialização do discurso) e a rede de sentidos historicamente construídos em torno do forró enquanto símbolo da cultura nordestina a partir de suas condições de produção. Como já fora mencionado nos capítulos anteriores, as letras de música de forró são jogos de verdade que disseminam imagens dos sujeitos na sociedade, discursivizando dados padrões de comportamento que marcam determinadas identidades.

Partindo da ideia de que toda identidade é construída a partir da diferença, da alteridade, essa análise se propõe a investigar a constituição do sujeito mulher, estabelecendo como objeto também a imagem do sujeito homem, tendo em vista que os sujeitos constroem sua(s) identidade(s) na relação como os outros sujeitos e outros discursos. Além disso, levará em consideração a produção de sentido ligada a memória social do forró enquanto “cultura” nordestina.

Retomando, as “vontades de verdade”, disseminadas nos “jogos de verdade”, funcionam como suporte para os efeitos das relações de poder que circulam na sociedade através das práticas discursivas. Sobre isso, faz-se necessário destacar que os “jogos de verdade”, transitam de acordo com as relações de poder, de acordo com 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 deveriam mostrar obediência ao homem, sendo por ele completamente “dominada”. No discurso bíblico, por exemplo, vêm-se prescritas várias regras de comportamento que demarcam as posturas a serem seguidas pelas mulheres como “permanecerem em silêncio” em determinados ambientes públicos, cuidarem dos afazeres domésticos e serem submissas ao marido.

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. 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”.

Para tanto, as instâncias de autoridade que defendiam esse código como a própria família e/ou a igreja deveriam impor sua obediência. Essas instâncias estavam responsáveis por ratificarem a submissão da mulher ao sujeito 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 árduo para sustentar a família, sabendo que lhe estava reservado o direito de mandar em sua mulher e filhos, além de se “divertir” fora de casa, inclusive, com outras mulheres. 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 anos, as regras a serem seguidas pelas mulheres em outras formações sociais ou determinam outros comportamentos a serem incorporados pelo sujeito feminino na atual formação social.

Nas letras de música em análise, além de se perceber a incidência dos embates das diferentes formações sociais e discursivas, é possível identificar diferentes “vontades de verdade” que constituem o sujeito mulher e, conseqüentemente, o sujeito homem, conforme se pode ver a seguir.

Historicamente, as mulheres precisavam relegar extrema importância ao casamento, à

constituição e à manutenção da família. A vontade de verdade é a de que para ser feliz, a mulher precisava se casar, caso contrário, seria ridicularizada, apelidada de “solteirona”, “vitalina”, “encalhada”. Essa “verdade” pode ser recuperada nos seguintes versos das músicas de forró pé-de-serra:

Moça de Feira (Dominginhos - 2002)

Se a Catarina
Num consegue seu intento
De arranjar um casamento
Vai ficar no barracão
(Música 4- Quadro I)¹

Esse enunciado marca a “vontade de verdade” da necessidade da figura masculina na vida do sujeito-mulher. A principal preocupação da mulher era casar. O verbo “conseguir” 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”, 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. Para o homem, porém, o casamento era considerado como uma espécie de prisão, pois, embora desfrutando de algumas regalias, como já fora mencionado, deveria trabalhar duro para sustentar a esposa e a família. Por isso, era comum que o homem fugisse desse tipo de responsabilidade. Veja-se, na estrofe abaixo, essa relação entre a procura da mulher e a fuga do homem perante o casamento:

Eu Sou do Mundo (Santana, O Cantador - 2002)

Estou sentindo que ela quer 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 e viajar
(Música 3- Quadro I)

Conforme se vê em destaque, a expressão “me amarrar” sempre foi usada, principalmente, no nordeste como sinônimo de casamento, para se referir ao sujeito homem. Ainda hoje se ouve comentários entre os homens que certo “Zé” se amarrou com uma dada “Maria”. Isso significava dizer que a partir de então esse “Zé” estará preso, passará a ter certos compromissos que antes não lhe eram cobrados. Aqui, reforça-se estereótipos do sujeito-mulher como um ser totalmente dependente do sujeito-homem e este, por sua vez, associa-se características como aventureiro “sou do mundo” e conquistador “quero mais”.

¹ As músicas citadas ao longo desse trabalho foram retiradas de diversos sites da Internet

Como se pode observar, os sentidos são produzidos em decorrência da ideologia dos sujeitos, da forma como compreendem a realidade social na qual estão inseridos. Em decorrência disso, também se pode ver a “vontade de verdade” de que as mulheres são propriedades dos homens:

Ana Maria (Santana, O Cantador - 2001)

Eu beijei Ana Maria, por causa disso
Eu quase entrava numa fria, Ana Maria
Tinha dono e eu não sabia, mas quem diria

(...)

Ana Maria, como eu queria
Dar outro beijo, matar o meu desejo
Ai, como eu queria
Ana Maria, quanta alegria!
O seu querer
Beijar a sua boca e ser de você
(Música 6- Quadro I)

“Entrar numa fria” é um dito popular que significa se dar mal, ter problemas. Nessa formação discursiva, beijar uma mulher que já “tem dono”, ou seja, que já é comprometida com outra pessoa, é uma ação interdita pelo “Código Moral” estabelecido tanto pela esfera religiosa quanto pela esfera jurídica. “Quase entrava numa fria” o sujeito não chegou a ter problemas, pois mesmo sentindo o desejo de beijar Ana Maria novamente, conforme se vê na expressão “como eu queria”, 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. Logo, o sujeito não chegou a manter um “relacionamento proibido” pelas leis sagradas, que são códigos morais que devem ser obedecidos, são leis que determinam o comportamento daqueles que professam o Cristianismo: “não cobiçarás a mulher do próximo” é um dos Dez Mandamentos que devem ser seguidos, pois se esses indivíduos não se comportarem como mandam essas leis, como sujeitos cristãos, não terão o Paraíso e serão, portanto, punidos.

Porém, mesmo diante do poder disciplinar do discurso religioso, os indivíduos não aceitam passivamente as regras que lhes são impostas, nas palavras de Gregoin (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”. Isso pode ser exemplificado com os versos da letra de outra música de forró pé-de-serra, na qual o sujeito homem, ao contrário, do enunciado anterior, mesmo sabendo que a mulher é comprometida, “usava aliança”, não deixou de estabelecer um “chamego proibido” com ela:

Chamego Proibido (Santana, O cantador, 2002)

Quando o forro terminou
 Eu notei, voce notou
Que a paixao nos envolveu
 Tive vontade de sair
 Gritando por ai
 Que o amor em mim nasceu
Nos dois no meio da dança
Esquecemos a aliança
 Pensei logo em lhe beijar
Vi no dedo o compromisso
 Mas meu bem
 Nem do por isso
 Eu vou deixar de lhe amar

Eu quero ser o seu amor
 O seu amor escondido
 Eu quero ter o seu amor
 O seu amor proibido
 (Música 8 - Quadro I)

Na formação social atual, 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, de modo que todas as coisas são, agora “permitidas” em nome do amor, da felicidade. Sendo assim não importa mais estar com o (a) companheiro (a) se não há realização pessoal. Nesse enunciado, o descumprimento do Código Moral “Não adulterarás” é justificado em nome da “paixão” desencadeada no decorrer de uma dança de “forró”. O forró, nessa materialidade linguística, traz toda uma carga simbólica que aponta esse gênero musical como um ritmo envolvente, sedutor capaz de levar os sujeitos a transgredirem interditos. Mesmo vendo “no dedo o compromisso”, o sujeito se dispôs a se arriscar nesse relacionamento “escondido”, “proibido”. Após ter dançado forró, o sujeito assume um “chamego”, um namoro, um relacionamento indevido perante a sociedade. O vocábulo “chamego” é amplamente utilizado no nordeste para designar “caso amoroso”.

Em consonância com essas “vontades de verdade”, resgata-se também dizeres outros que, historicamente, apontam a mulher sempre como símbolo do perigo, da impureza, da perdição e do enfraquecimento do homem. Esses estereótipos femininos foram difundidos durante muito tempo pela Igreja 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. Vejam-se os versos abaixo:

Moça de Feira (Dominginhos - 2002)

Sá Lariquinha
 Bota a filha no barcão
 E a Catarina
 Com seus óio gatiado
 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
 (Música 4- Quadro I)

Os olhos de Catarina 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 a comê-lo também. 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”.

Com isso, pode-se perceber que o sujeito mulher, nesse enunciado, estava exercendo o poder de “hipnotizar os cabra”, de modo que estavam sujeitos a saírem no prejuízo, já que “nem o troco queriam contar”. É importante observar ainda que na música, em vez do vocábulo homens, encontra-se “os cabra”. Trata-se de uma palavra com uma carga semântica muito forte para os homens nordestinos, por fazer referência à virilidade masculina. Historicamente, o homem nordestino é representado na sociedade como “cabra macho”, valente.

Na AD, esse diálogo entre diferentes discursos, a partir da retomada de formulações anteriores é definido como interdiscurso. Por meio dele, como se vê nos versos das 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. As formulações religiosas e culturais que definem “vontades de verdade” e “estereótipos” em torno dos sujeitos homem e mulher estão na base do repetível, gerando a partir delas enunciações outras que as retomam, opondo-se ou reafirmando dizeres, conforme se pode identificar nas letras de música de forró pé-de-serra. Em suma, determinados dizeres,

articulados com outros, dialogam em outros espaços da vida social, deslocando sentidos cristalizados na memória discursiva dos sujeitos.

O momento sócio-histórico atual, pelas condições de produções de discursos possíveis na modernidade, autoriza novas práticas sociais e discursivas que constituem diferentemente as identidades e definem novos estereótipos. Essa identidade de sujeito-mulher que é capaz de determinar seu destino, de mulher ativa, diligente evidencia que as identidades são produtos de interesses de uma época, de uma cultura, de uma formação social. Na atual formação social, por exemplo, permite-se que não apenas os homens como também as mulheres priorizem outros aspectos da vida social e experimentem, inclusive, o sexo casual. Isso fez com que as mulheres deixassem, por exemplo, de serem apresentadas, exclusivamente, em cenários domésticos. Em muitas letras de música de forró pé-de-serra, as mulheres são apresentadas em um contexto de festas nordestinas, dançando forró:

Cintura Fina (Dominginhos – 2001)
Comp. Luiz G e Zé Dantas (1950)

Minha morena venha pra cá
 Pra dançar xote e se deite em meu cangote e pode cochilar
Tu és "muié" pra homem nenhum
Botá defeito e por isso satisfeito
Com você eu vou dançar
Vem cá cintura fina
 Cintura de pilão
 Cintura de menina
 Vem meu coração
 Quando eu abarco essa cintura de pilão
 Fico frio, arrepiado
 Quase morro de paixão
 E fecho os "óio" quando sinto o teu calor
Pois teu corpo só foi feito
Pros cochilos do amor
 (Música 1 – Quadro I)

Sete meninas (Dominginhos - 2005)

E a beleza de Maria
 Ela só tem pra dar
 O corpinho que ela tem
 Seu andar requebradinho
 Mexe com a gente
E ela nem nem, e ela nem nem
 Mas ela vem dançar um pouco
 E eu vou lhe arrumar
 Na umbigada já ganhei seis
 Agora vou inteirar
 São sete meninas, são sete fulô
 São sete umbigadas certeiras que eu dou
 Biga biga bigô

Morena quando tu chega com teu bole bole
 No salão eu fico bobo, de juízo mole
Muito louco, enciumado só de tanto ouvir dizer
 Gente chega que a nega vai mexer pra gente ver
 E quando pára o tocador, tu fica sozinha
 No salão se rebolando, com essas tamanquilha
 Eu rouco de gritar só pedindo pra você
 Mexe nega no capricho bota os cabra pra roer
 (Música 5 – Quadro 1)

Tamborete de Forró (Santana, O Cantador - 2001)

E ela dançando balançando os cachos
 Que deu Sento e vinte baixo, quase vira um pé de bode
 Do lado dela o sujeito sem jeito
 E eu aqui com dor no peito, mas como é pode
 Tava tocando um baião cheio de dedos
 Quando dei fé tava tocando um chopim
 Menina você vai me dando asa que eu levo você pra casa
E a gente faz um monte de tamboretinho.
 (...)
 E ela dançando ali me deu ciúme
 Porque dizem que perfume que é pequeno cheira mais
 E ela brilhando no forró inteiro
 Apagaram o candeeiro e derramaram o gás
 Ai que vontade que chegasse um sanfoneiro
 Para tomar este fole aqui de mim
 (Música 7 – Quadro I)

Chamego Proibido (Santana, O cantador, 2002)

Naquela noite tão linda
 Nos 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
 (Música 8 – Quadro I)

Em todas essas letras apresentadas é possível observar que o saber dançar “forró” é um conhecimento, uma atividade que dá visibilidade a mulher. Além disso, pode-se perceber que o padrão de beleza feminino, nessa formação discursiva está relacionado a características físicas como ser morena, ter cabelos cacheados, ter a “cintura fina”. Esses atributos faziam com que o sujeito mulher se tornasse 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”.

Faz-se necessário destacar, ainda, que nas letras de música do forró pé – de - serra é possível perceber todo um cuidado 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 tamboretinho”. Dentre as letras analisadas, os versos que marcam uma ousadia maior frente ao tema da sexualidade nesse tipo de forró serão apresentados a seguir:

Daquele Jeito (Santana, o Cantador - 2004)

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.(2x)
 (...)
 Mas hoje eu sei que a Maria, tá daquele jeito
 E quando ela olha pra gente, olha daquele jeito.
 Quando ela ri pra gente, ri daquele jeito
Quando pega em minha mão, pega daquele jeito.
 E quando eu vou pra casa dela, tá daquele jeito
 E quando encosto na janela, tá daquele jeito
 E quando eu volto de lá, volto daquele jeito
 Por que a saudade dela tá daquele jeito.
 (Música 9 – Quadro I)

A primeira estrofe da letra musical, acima, aponta para o início 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”. Mas, após se “apaixonar”, o sujeito passou a perceber ações realizadas por “Maria” que “demonstravam seu amor”. As ações praticadas por “Maria” são descritas de modo a possibilitar a interpretação de que o sujeito mulher expressava seu “amor” através da sinalização de desejos sexuais, já que “Maria” praticava todas as ações (estar, 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, ta daquele jeito” e “quando eu volto de lá, volto daquele jeito” fazem com que se eleja um sentido mais erótico para a expressão “daquele jeito”, pois o fato de “Maria” fazer com que o sujeito 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.

Passando a análise de letras de música do forró eletrônico, vê-se que outras formas de constituição do sujeito-mulher passam a ser apresentadas. Se no forró pé de serra a sexualidade, por exemplo, é tratada de um modo mais “comedido”, no forró eletrônico os “interditos” são menos respeitados. Recuperando as relações de poder entre homens e mulheres, a letra de música do forró eletrônico, citada abaixo, permite entrever um contexto em que as mulheres deixam de ser representadas como seres dóceis, subservientes para o lugar de mulheres ativas e, sobretudo, vingativas.

Mulher Não Trai, Mulher Se Vingá (Aviões do Forró - 2009)

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 aí a sua vida
 E eu perdendo amigos e amigas...
 Escuta meu bem
 Eu não fico atrás
Entre um homem e uma mulher
Os direitos são iguais... (2x)
 Eu bato de frente
É dente por dente, é olho por olho...
 (Música 5 – Quadro 2)

Esse enunciado apresenta a “vontade de verdade” de que o sujeito mulher trai o sujeito homem como uma forma de se vingar dos “males”, das traições por ele cometidas por tanto tempo. Essa vontade de verdade ratifica uma relação dicotômica entre homens e mulheres, apresentando visões positivistas dessa relação. Com ela, outras identificações de sujeitos são afirmadas. Os homens são vistos como “vilões”, adversários perigosos contra os quais as mulheres precisam se defender ou se vingar. Enquanto o sujeito mulher, ao contrário de ser representado como ser frágil, submisso, “ingênuo”, “do lar”, é representado como um sujeito confrontador, que “se” permite “curtir” e sair com outras pessoas, não apenas com o marido.

Para reforçar a identificação do sujeito mulher com essa vontade de verdade o enunciado, a seguir, é marcado pelo verbo ser na primeira pessoa do singular, produzindo o

efeito de sentido de que a própria mulher assume as “novas” formas de representação desse sujeito na atual formação social.

Sou Brinquedinho Caro (Calcinha Preta - 2000)

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
 (Música 6 – Quadro 2)

Na última estrofe é possível observar, novamente, a retomada da relação de poder entre homens e mulheres, no sentido de enfatizar a luta das mulheres para sair dos lugares de submissão e inferioridade. Porém, na formação discursiva do forró eletrônico a relação entre homens e mulheres ainda é apresentada de forma dicotômica. Os versos: “Você falou demais eu não aceito”, “Homem não fala mais e acontece” possibilitam a compreensão de que, devido o fato de o sujeito homem já haver “ditado as regras” a serem seguidas pelo sujeito mulher durante muito tempo na sociedade, agora é a “vez” das mulheres “ditarem as regras” a serem seguidas pelos homens.

Além disso, esse enunciado marca “novas” formas de identificação do sujeito-mulher como a de que a mulher é um objeto “um brinquedinho caro”. Conforme fora citado, anteriormente, através do verbo ser em primeira pessoa e de expressões como: “Sou um brinquedinho caro me manter você não pode” e “Que pena que você não tenha grana quem sabe um dia você me ganha”, tem-se a impressão de que o sujeito-mulher assume a “vontade de verdade” de que as mulheres da atualidade preferem os homem que tenham dinheiro para “banicar” suas despesas. A letra dessa música permite a leitura de que, caso o homem não tenha condições financeiras para manter o luxo feminino, não poderá usufruir desse “objeto” caro. Sendo, assim, o sujeito-mulher é estereotipada como um ser interesseiro e consumista. Essas representações que giram em torno do sujeito mulher fazem com que outro conceito seja levado em consideração, conforme se pode ver a seguir:

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 novas identificações dos sujeitos podem ser enxergadas como estratégias de resistência às “técnicas de si”, técnicas de “governamentalidade” presente no discurso da possível fragilidade e impotência do sujeito-mulher e no discurso da supremacia do sujeito homem. Porém, esse discurso de resistência está fundamentado em um novo modelo comportamental feminino que propaga outras “vontades de verdades” que cristalizam novos estereótipos do sujeito homem e mulher.

Segundo Ruiz (2004, p. 28), a que se diferenciar verdade de “vontade de verdade”. Nas palavras do autor:

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 inocular entre os sentidos. No entanto é a vontade que constitui a verdade.

Com base na teoria lida, pode-se entender que, assim como o poder, 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.

Conforme se pode observar, é possível identificar nas músicas do forró eletrônico o sujeito-mulher sendo estereotipada como um objeto de prazer, associado à sexualidade. As “vontades de verdade” predominantes são as de que toda mulher tem que ser erótica e “safada” e que o homem só gosta de mulher ruim e vulgar. Essas afirmações podem ser exemplificadas através dos fragmentos de algumas dessas músicas apresentadas a seguir:

Você Não Vale Nada (Aviões do Forró - 2009)

Você não vale nada,
Mas eu gosto de você!
 Tudo que eu queria
 Era saber porquê?!?
 Você brincou comigo,
 Bagunçou a minha vida.
 E esse meu sofrimento
 Não tem explicação.
 Já fiz de quase 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 meu coração.
 Aí não mais te quero
Amor não dê ouvidos
Por favor me perdoa
Tô morrendo de paixão
 (Música 4 – Quadro 2)

Nesse enunciado vê-se uma inversão nos 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, essa formação discursiva, refletindo a atual formação social, mostra que é o sujeito homem quem não consegue se “libertar” dessa mulher que, embora “não valendo nada”, sendo ruim, tendo “sangue de barata”, expressão popular que significa ser insensível, e “a boca de vampiro” que prejudica, que mata, seduz o homem de tal forma que, mesmo sendo “vítima” da maldade feminina acaba assumindo o lugar de um pecador que precisa ser perdoado, por estar apaixonado, conforme se pode ver nos versos destacados: “Por favor, me perdoa to morrendo de paixão. Esse mesmo viés discursivo, que constitui o sujeito mulher como um objeto de desejo sexual, perpassa também as letras das músicas apresentadas a seguir:

Mulher Quanto Mais Safada (Aviões do Forró – 2004)

Mulher quanto mais safada é que o homem gosta.
 Mulher quanto mais safada é que o homem gosta.
 Ela faz e acontece bicho complicado
 Quando ela quer amar deixa agente apaixonado
Com essas mulheres é só sofrer
Sem essas mulheres não sei viver
 (Música 1 - Quadro 2)

O Gemidinho (Calcinha Preta - 2001)

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 (3x)
 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(3x)
 Gemidinho, gemidinho
 (Música 7 – Quadro 2)

Mulher Tarada (Calcinha Preta – 2009)

Só gosto de mulher quente
 de preferência safada que usa
calcinha preta na bunda toda enfiada
Sou a mulher, a que você procurava
 eu gosto de dar carinho, gosto de ser conquistada,
 gosto de beijar na boca, gosto de ser paquerada
 (Música 10 – Quadro 2)

Nessas músicas traz-se, geralmente, através de expressões como: “eu só gosto de mulher (...)”, “a voz” do sujeito homem para indicar o perfil e o tipo de comportamento que espera da mulher, a saber: “safada”, “agressiva” “ousada” e “sensual”. Vê-se nos enunciados as seguintes “vontades de verdade” e “estereótipos”: “mulher quanto mais safada é que o homem gosta”, “eu só gosto de mulher que suba em cima de mim e me machuque todinho”, “tem que ser safadinha, sensual e totalmente liberal”, “só gosto de mulher quente de preferência safada que usa calcinha preta na bunda toda enfiada”. Os versos da última música citada são apresentados como uma espécie de diálogo entre um homem e uma mulher no qual ao sujeito mulher também é dado o “direito à palavra”, de modo que “sua voz” é marcada por uma auto-identificação, assinalada também pelo uso do verbo “ser” em primeira pessoa: “sou a mulher, a que você procurava”, com o padrão de mulher desejado por esse homem.

De acordo com Trotta(2010), atualmente, um grande público composto, principalmente, por jovens se identifica com os estereótipos que caracterizam o sujeito

homem e, sobretudo, o sujeito mulher nesse tipo de forró. 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)

Ao identificar-se com essas práticas, o sujeito fica “preso a uma verdade produzida pelo poder e às práticas que o transformam em objeto” (Silva, 2003, 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). Através das letras de músicas aqui analisadas, pode-se interpretar que a utilização de expressões (como as citadas anteriormente) busca produzir o efeito de sentido de que as mulheres se identificam com os estereótipos apresentados, construindo com base nesses modelos sua subjetividade. Veja-se outro exemplo:

Mulheres Perdidas (Calcinha Preta - 2001)

As mulheres perdidas são as mais procuradas
 Eu vou procurar e vou encontrar
 Se tem tantas mulheres perdidas assim
 Na calcinha preta tem uma pra mim
 Dá uma gemidinha... Ai!. Eu sou safadinha
Se você quiser eu tiro a calcinha
 Ai, Ai, Ai, Ai, eu vou te dar
 Uma calcinha preta pra você me amar
 (Música 8 – Quadro II)

Em mais uma letra de música do forró eletrônico identifica-se a “vontade de verdade” que aponta para o “novo” perfil de mulher desejada pelos homens: as mulheres perdidas. De acordo com inúmeros dicionários da língua portuguesa, o adjetivo perdida relaciona-se a prostituição, desvio de caminho, sinonimamente, significa vulgar, libertina. Esse sujeito mulher desejado sexualmente pelo sujeito homem precisa estar sempre disponível, ser fácil, estar pronta para “tirar a calcinha” no momento em que ele quiser. Nessa formação discursiva o relacionamento entre um homem e uma mulher é caracterizado, majoritariamente, pela vulgarização e exposição do ato sexual. “Vontades de verdade” como essa podem contribuir para com o aumento das DST (Doenças Sexualmente Transmissíveis) e de gravidez indesejada. Nessa perspectiva, outros exemplos ainda merecem ser destacados e comentados:

A coisa mais linda (Calcinha Preta - 2003)

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
 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
 (Música 9 – Quadro II)

Nessa música destaca-se que a beleza feminina está associada ao prazer sexual que pode oferecer. Para ser bela, a mulher precisa apenas estar deitada na cama de calcinha pronta para ser usada sexualmente. Nem pelo nome esse sujeito merece ser chamado, mas pelo objeto que a identifica como mulher, podendo ser chamada de Calcinha. Veja-se que a letra C da palavra calcinha está maiúscula, fazendo referência a um nome próprio. Observe-se também que toda a sequência do ato sexual é descrita através de verbos conjugados no pretérito imperfeito, demarcando uma ação inconclusa e duradoura. A narrativa é feita na “voz” do sujeito homem que expõe uma relação sexual praticada com uma mulher que “insaciável” implorava que ele não parasse de praticar o ato sexual. Essa sequência de ações nas quais o sujeito beijava, “ ia pra cima”, continuava, dava carinho fez com que o sujeito-mulher, ao término do ato, finalmente, expressasse sua satisfação, “agisse”: o abraçasse e dissesse que lhe “amava”. Isso leva a inferência de que o “amor”, nessa formação discursiva, é um sentimento decorrente do prazer sexual proporcionado pelo o outro com quem se relaciona.

Vai Vai Que Tá Gostoso (Aviões do forró - 2006)

Vai, vai, vai que tá gostoso é, é bem gostosinho, ela se deita e pede pra alisar o seu bichinho. (2x)
 Eu gosto de sair, com a minha namorada, de preferência cedo e só voltar de madrugada, mas quando chego em casa, e vejo ela cansada, deitada no sofá pra tirar uma cochilada, enquanto ela descansa eu cuido do bichinho, do jeito que ela pede me fazendo carinho, tó tão acostumado que não durmo sem ela, deitada perto de mim pra mexer no bichinho dela.
 (Música 3 – Quadro II)

Nessa materialidade discursiva, ver-se a repetição da palavra “bichinho” que atrelada a pronomes possessivos como “seu” e “dela” marcam de forma ambígua o sentido literal de bichinho como um animal ou no sentido conotativo, eleito nessa formação discursiva, que se refere ao bichinho como sendo a genitália feminina, demarcando que, apesar de tudo, há uma interdição do dizer que é respeitada. Conforme se pode ver nesse exemplo, a ambiguidade lexical funciona como uma estratégia discursiva pertencente a todo e qualquer discurso interessado em assumir um papel constitutivo do poder em sociedade. De acordo com Ferreira (2000, p.65), um enunciado não pode ser considerado completo, pois está sempre passível a sofrer uma nova proposição. Essa possibilidade de complementação pode evidenciar ou esconder determinados sentidos. Embora travestido de um discurso moderno frente à identidade feminina, essas práticas discursivas reafirmam a supremacia do homem enquanto conquistador e possuidor do sujeito mulher que, através das letras de música aqui citadas, pode se assumir como objeto sexual do sujeito homem.

A formação social atual 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. Mais do que em outros tempos, hoje se ouve falar constantemente sobre envolvimento amorosos ou sexuais entre pessoas com idades bastante afastadas. Os relacionamentos entre mulheres mais velhas e homens mais novos, atualmente, já são aceitáveis socialmente, porém, não tão bem vistos quanto os relacionamentos entre homens mais velhos e mulheres mais jovens. 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 não é mais “a panela velha quem faz comida boa”, conforme se propagava na música “Panela Velha”, cantada por Sérgio Reis, quanto mais jovem, como se costuma expressar nessas letras, “mais faz gostoso”. A “menina que enjoa da boneca” e “só pensa em namorar”, adolescente apresentada no forró pé-de-serra é representada, sob outro viés ideológico no forró eletrônico, conforme se pode comparar:

Xote das Meninas (Dominginhos - 2001)

Composição: Luiz Gonzaga / Zé Dantas (1953)

Mandacaru

Quando fulora na seca

É o siná que a chuva chega

No sertão

Toda menina que enjoa

Da boneca

É siná que o amor
Já chegou no coração...
Meia comprida
Não quer mais sapato baixo
Vestido bem cintado
Não quer mais vestir de 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...
 (Música 1 - Quadro I)

Melô Da Gatinha (Aviões do forró - 2006)

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
 (Música 2 – Quadro II)

Na primeira música, xote das meninas, o período de transição entre a infância e a juventude, adolescência, do sujeito-mulher é marcado pela presença do “amor” que chega ao coração. Esse sentimento faz com que a menina deixe a boneca para se tornar “mulher”, como consequência disso, a primeira atitude da adolescente é trocar suas vestimentas, passando a vestir-se conforme o padrão estético “adequado” ditado para as moças e não mais meninas. Inclusive, começa a estar “de manhã cedo pintada”. 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), ratifica-se que tanto a natureza humana quanto a própria ciência, representada na figura do “doto” (médico), lhe permitem namorar, se apaixonar.

No forró eletrônico, segunda música, 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, adolescência feminina, já que é o próprio sujeito-mulher 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 representada como um objeto sexual exposto, fácil que provoca os homens caírem na “perdição”. Vontades de verdade como essa servem, muitas vezes, para justificar a violência cometida contra a mulher, além de inúmeros abusos sexuais contra crianças e adolescentes (Pedofilia), pois, afinal de contas, “mulher quanto mais nova melhor”.

A vontade de verdade de que a “culpa” de sofrer esse tipo de violência é da própria mulher, das adolescentes que se insinua para os homens a ponto de “provocá-los”, “seduzi-los” de modo a fazê-los se “perder”, se desviar da moral é prontamente aceita pelos que cometem esse tipo de violência. Como se pode observar, nas letras de música do forró eletrônico, os discursos revelam uma inversão de valores éticos e morais, além de materializarem discursos interditados na sociedade, que vão de encontro às instituições disciplinadoras que determinam alguns “Códigos Morais” e autorizam ou condenam a circulação de certos dizeres como os que, respectivamente, consagram ou degridam o matrimônio no seio da sociedade e dados discursos a exemplo do sexo casual, sem compromisso, principalmente, se for praticado pelo sujeito mulher. Isso nos faz lembrar o que Foucault (2004) argumentava sobre o fato de que, mesmo com os avanços no discurso da liberdade feminina, o sexo ainda 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 circunstancia, 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).

Os discursos veiculados nas letras de música de forró tanto pé – de –serra quanto eletrônico funcionam como verdadeiros dispositivos por meio dos quais se instalam representações sociais que objetivam posições dos sujeitos, principalmente, do sujeito-mulher, contribuindo para com a produção e reprodução de subjetividades que constituem as identidades.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento desta pesquisa, de modo geral, possibilitou a constatação de que o texto, enquanto materialidade discursiva, é perpassado por diversas formações ideológicas e discursivas que permitem a produção de diferentes leituras que se relacionam dialógica e interdiscursivamente com outros textos filiados à memória que perpassa o imaginário social, fazendo 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 do 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 “desleitura” das 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 negativos que marcam preconceitos contra determinados sujeitos fossem evidenciados.

Através desta pesquisa viu-se que em relação ao sujeito-mulher ainda pairam determinadas “vontades de verdade”: a felicidade feminina está atrelada a concretização do casamento, a mulher é um ser inferior ao homem, a mulher é sinônimo de procriação, a origem de todos os males está na mulher, 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, a mulher trai o marido sobre a justificativa da vingança e a própria mulher é responsável pela violência masculina praticada contra ela.

Este estudo também favoreceu a percepção de que as marcas linguísticas denunciavam, 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 “desleitura” das músicas de forró, chegou-se a 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 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 ser utilizados e descartados. Ambos os tipos de forró citados apresentam “vontades de verdade” que ratificam uma relação dicotômica entre homens e mulheres, apresentando visões positivistas dessa relação. 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) elas precisam se vingar, trair, demonstrar que são superiores.

Conforme fora discutido, as letras de música de forró, principalmente o eletrônico, têm uma aceitação bastante positiva perante a maioria do público consumidor, sobretudo, o jovem, que se identifica cada vez mais com as vontades de verdade disseminadas por esses “jogos de verdade” que contribuem para com a efetivação de práticas violentas físicas ou simbólicas contra o sujeito mulher como a total dependência da figura masculina e, particularmente no forró eletrônico, o abuso sexual e a pedofilia.

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 pergunta de pesquisa: Que estereótipos constituem o sujeito mulher nas letras de músicas de forró pé-de-serra e de forró eletrônico? 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.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, M. *Etnografia da prática escolar*. Campinas: Papyrus, 1995.

BAUMAN, Z. *Identidade. Entrevista a Benedito Vecchi*. Trad. bras. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

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.

COSTANZE; BUENO. *Advogados: crimes de Adultério*. Guarulhos, SP. Abr. 2008. Disponível em : <<http://www.buenoecostanze.adv.br>>. Acesso em: 11 jul. 2011.

COURTINE, J. *Metamorfoses do discurso político: derivas da fala pública*. São Paulo: Claraluz, 2006.

CORACINI, Maria José. Subjetividade e identidade do(a) professor(a) de português. In.: CORACINI, Maria José (org.). *Identidade e discurso*. Campinas: UNICAMP, 2003.

DEMO, P. *Leitores para sempre*. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2007.

FERNANDES, C. A. *Análise do discurso: reflexões introdutórias*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.

FERREIRA, M. C. L. Da ambiguidade ao equívoco: A resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso. Porto Alegre: Universidade/UFGRS, 2000.

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 curso 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.

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

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.

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

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

PÊCHEUX, Michel. *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, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

SANTAELLA, L. *Comunicação e Pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores afrontamento, 2001.

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

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

SOARES, M; FAZENDA, I. Metodologias não convencionais em teses acadêmicas. In: FAZENDA, I. (Org.). *Novos enfoques em pesquisa educacional*. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2004. p. 119-136.

SILVA, T. T. (org.). *Identidade e Diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. 2 ed, 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: Papyrus, 2002.

ANEXOS

ANEXO A – LETRAS COMPLETAS DAS MÚSICAS DO FORRÓ PÉ DE SERRA

1- Cintura Fina (2001)

Dominginhos

Comp. Luiz G e Zé Dantas (1950)

Minha morena venha pra cá
Pra dançar xote e se deite em meu cangote e pode cochilar
Tu és "muié" pra homem nenhum
Botá defeito e por isso satisfeito
Com você eu vou dançar

(Refrão)

Vem cá cintura fina
Cintura de pilão
Cintura de menina
Vem meu coração

Vem cá cintura fina
Cintura de pilão
Cintura de menina
Vem meu coração

Quando eu abarco essa cintura de pilão
Fico frio, arrepiado
Quase morro de paixão
E fecho os "óio" quando sinto o teu calor
Pois teu corpo só foi feito
Pros cochilos do amor

(Refrão)

Quando eu abarco essa cintura de pilão
Fico frio, arrepiado
Quase morro de paixão
E fecho os "óio" quando sinto o teu calor
Pois teu corpo só foi feito
Pros cochilos do amor

(Refrão)

2- Xote das Meninas (2001)

Dominginhos

Composição: Luiz Gonzaga / Zé Dantas (1953)

Mandacaru
Quando fulora na seca
É o siná que a chuva chega
No sertão
Toda menina que enjôa
Da boneca

É siná que o amor
Já chegou no coração...

Meia comprida
Não quer mais sapato baixo
Vestido bem cintado
Não quer mais vestir de mão...

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 de mão...

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 doutor
A filha adoentada
Não come, num estuda
Num dorme, num quer nada...

Porque ela só quer, hum!
Porque ela só quer
Só pensa em namorar...

Mas o doutô 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...

Porque ela só quer, oh!
Mas porque ela só quer, ai!
Mas porque ela só quer
Oi, oi, oi!
Ela só quer
Só pensa em namorar
Mas porque ela só quer
Só pensa em namorar
Ela só quer
Só pensa em namorar...

3- **Eu Sou do Mundo** (2002)

[Dominguinhos](#)

Que solidão, que tentação
Comigo não eu quero mais e viajar
Que aflição, Que perdição
Comigo não eu quero mais e viajar

Essa morena ta pegando no meu pé
Essa morena ta querendo e me fisgar
Eu não sou peixe eu não sou de se pescar
Eu sou do mundo e quero mais e viajar
Estou sentindo que ela que e 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 e viajar

4- **Moça de Feira** (2002)

[Dominguinhos](#)

Se não chover
Amanhã vou passear
Comprar farinha
Lá na feira do Pilar

Lá no Pilar
Numa certa bodeguinha

Sá Lariquinha
Bota a filha no barcão
E a Catarina
Com seus óio gatiado
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

5- Sete meninas (2005)

Dominguinhos

Sábado de noite eu vou
Vou pra casa do Zé
Sábado de noite eu vou
Dançar um pouco e arrastar o pé
Dudu dança

E a beleza de Maria
Ela só tem pra dar
O corpinho que ela tem
Seu andar requebradinho
Mexe com a gente
E ela nem nem, e ela nem nem

Mas ela vem dançar um poco
E eu vou lhe arrumar
Na umbigada já ganhei seis
Agora vou inteirar

São sete meninas, são sete fulô
São sete umbigadas certas que eu dou
Biga biga bigô

Morena quando tu chega com teu bole bole
No salão eu fico bobo, de juízo mole
Muito louco, enciumado só de tanto ouvir dizer
Gente chega que a nega vai mexer pra gente ver
E quando pára o tocador, tu fica sozinha
No salão se rebolando, com essas tamanquilha
Eu rouco de gritar só pedindo pra você
Mexe nega no capricho bota os cabra pra roer

Mas Morena quando tu chega com teu bole bole
No salão eu fico bobo, atiço o seu mole
Muito louco, enciumado só de tanto ouvir dizer
Gente chega que a nega vai mexer pra gente ver
E quando pára o tocador, tu fica sozinha
No salão se rebolando, com essas tamanquilha
Eu rouco de gritar só pedindo pra você
Mexe nega no capricho bota os cabra pra roer

Morena quando tu chega com teu bole bole
No salão eu fico bobo, atiço o seu mole
Muito louco, enciumado só de tanto ouvir dizer
Gente chega que a nega vai mexer pra gente ver

6- Ana Maria (2001)

Santana, O Cantador

Composição: Janduhy Finizola

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
Fiquei na vida de ilusão
Agora adeus Ana Maria, Deus te guarde para o amor
No céu Santa Maria e 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!
O seu querer
Beijar a sua boca e ser de você

7- Tamborete de Forró (2001)

Santana, O Cantador

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 (2x)

E ela dançando balançando os cachos
Que deu Sento e vinte baixo, quase vira um pé de bode
Do lado dela o sujeito sem jeito
E eu aqui com dor no peito, mas como é pode
Tava tocando um baião cheio de dedos
Quando dei fé tava tocando um chopim

Menina você vai me dando asa que eu levo você pra casa
E a gente faz um monte de tamboretinho.

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 (2x)

E ela dançando ali me deu ciúme
Porque dizem que perfume que é pequeno cheira mais
E ela brilhando no forró inteiro
Apagaram o candieiro e derramaram o gás
Ai que vontade que chegasse um sanfoneiro
Para tomar este fole aqui de mim

Menina você vai me dando asa que eu levo você pra casa
E a gente faz um monte de tamboretinho

8- Chamego Proibido (2001)

Santana, O Cantador

Composição: Jorge de Altinho/Lindolfo Barbosa

Naquela noite tao linda
Nos trocamos de olhar
E nasceu logo a ilusao
Lhe convidei pra dançar
Ficamos a conversar
Se apertando no salao
Eu ja simpatizava
Com voce quando dançava
Pensei logo em lhe beijar
Vi no dedo o compromisso
Mas meu bem nem por isso
Eu vou deixar de lhe amar

Eu quero ser o seu amor
O seu amor escondido
Eu quero ter o seu amor
O seu amor proibido

Quando o forro terminou
Eu notei, voce notou
Que a paixao nos envolveu
Tive vontade de sair
Gritando por ai
Que o amor em mim nasceu
Nos dois no meio da dança
Esquecemos a aliança

Pensei logo em lhe beijar
Vi no dedo o compromisso
Mas meu bem
Nem do por isso
Eu vou deixar de lhe amar

9- Daquele Jeito (2004)

Santana, O Cantador

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.(2x)

Mas hoje eu sei que a Maria, tá daquele jeito
e quando ela olha pra gente, olha daquele jeito.
Quando ela ri pra gente, ri daquele jeito
quando pega em minha mão, pega daquele jeito.
E quando eu vou pra casa dela, tá daquele jeito
e quando encosto na janela, tá daquele jeito
e quando eu volto de lá, volto daquele jeito
por que a saudade dela tá daquele jeito.

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.(2x)

Mas hoje eu sei que a Maria, tá daquele jeito
e quando ela olha pra gente, olha daquele jeito.
Quando ela ri pra gente, ri daquele jeito
quando pega em minha mão, pega daquele jeito.
E quando eu vou pra casa dela, tá daquele jeito
e quando encosto na janela, tá daquele jeito
e quando eu volto de lá, volto daquele jeito
por que a saudade dela tá daquele jeito.

10- Estrela Menina (2005)

Santana, O Cantador

Nem toda estrela
Tem o brilho dos teus olhos
Nem toda flor cheira igual a você
Nem todo beijo
Tem o calor do teu beijo
Que me alucina
Que me ensina a te querer
Nem toda mão
Acaricia como a tua
Nem toda ausência
Fez de mim um sonhador

ANEXO B – LETRAS COMPLETAS DAS MÚSICAS DO FORRÓ ELETRÔNICO

1- Mulher Quanto Mais Safada (2004)

Aviões do Forró

Mulher quanto mais safada é que o homem gosta.
Mulher quanto mais safada é que o homem gosta.

2 vezes
Ela faz e acontece bicho complicado
Quando ela quer amar deixa agente apaixonado

2 vezes
Com essas mulheres é só sofrer
Sem essas mulheres não sei viver

Mulher quanto mais safada é que o homem gosta.

2- Melô Da Gatinha (2006)

Aviões do Forró/

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

3- Vai Vai Que Tá Gostoso (2006)

Aviões do Forró

Composição: Dorgival Dantas

Vai, vai, vai que tá gostoso é, é bem gostosinho, ela se deita e pede pra alisar o seu bichinho.
Vai, vai, vai que tá gostoso é, é bem gostosinho ela se deita e pede pra alisar seu bichinho.

Eu gosto de sair, com a minha namorada, de preferência cedo e só voltar de madrugada, mas quando chego em casa, e vejo ela cansada, deitada no sofá pra tirar uma cochilada, enquanto ela descansa eu cuido do bichinho, do jeito que ela pede me fazendo carinho, tó tão acostumado que não durmo sem ela, deitada perto de mim pra mexer no bichinho dela.

Vai, vai que tá gostoso, é, é bem gostosinho ela se deita e pede pra alisar seu bichinho.

4- Você Não Vale Nada (2009)

Aviões do Forró / Calcinha Preta

Composição: Wellington Fontes

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 meu sofrimento
Não tem explicação.
Já fiz de quase 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 meu coração.
Aí não mais te quero
Amor não 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 atrás 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?!?

5- Mulher Não Trai, Mulher Se Vingava (2009)

Aviões do Forró

Composição: Elvis Pires e Rodrigo Mell

Mulher não trai, mulher se vingava
Mulher cansou de ser traída
Mulher se vingava, 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 aí a sua vida
E eu perdendo amigos e amigas...

Escuta meu bem
Eu não fico atrás
Entre um homem e uma mulher
Os direitos são iguais... (2x)

Eu bato de frente
É dente por dente, é olho por olho...

Mulher não trai, mulher se vingava
Mulher cansou de ser traída
Mulher se vingava, mulher não trai
Eu era boba, não sou mais... (2x)

6- Sou Brinquedinho Caro (2000)

Calcinha Preta

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

7- O Gemidinho (2001)

Calcinha Preta

Composição: 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

8- Mulheres Perdidas (2001)

Calcinha Preta

As mulheres perdidas são as mais procuradas
Eu vou procurar e vou encontrar
Se tem tantas mulheres perdidas assim
Na calcinha preta tem uma pra mim

Dá uma gemidinha... Ai!. Eu sou safadinha
Se você quiser eu tiro a calcinha

Ai, Ai, Ai, Ai, eu vou te dar
Uma calcinha preta pra você me amar

9- A coisa mais linda (2003)

Calcinha Preta

Composição: Tonho Barrerito e 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

10- Mulher Tarada (2009)

Calcinha Preta

Calcinha Preta - Mulher Tarada

Só gosto de mulher quente
de preferencia safada que usa
calcinha preta na bunda toda enfiada
(bis mais 1 vez)

Sou a mulher,a que você procurava
eu gosto de dar carinho,gosto de ser conquistada,
gosto de beijar na boca,gosto de ser paquerada
vou tirar minha calcinha porque hoje estou tarada!